

Wolfgang Lukas, Martin Nies u.a. (Hg.)

Zeichen des Fremden und ihre Metaisierung in ästhetischen Diskursen der Gegenwart

2023

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19759>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lukas, Wolfgang; Nies, Martin (Hg.): *Zeichen des Fremden und ihre Metaisierung in ästhetischen Diskursen der Gegenwart*. Marburg: Schüren 2023 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik 21). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19759>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.schueren-verlag.de/programm/titel/769-zeichen-des-fremden-und-ihre-metaisierung-in-aesthetischen-diskursen-der-gegenwart.html>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

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

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/deed.de License. For more information see:

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



WOLFGANG LUKAS / MARTIN NIES HG.

ZEICHEN DES FREMDEN

UND IHRE METAISIERUNG IN ÄSTHETISCHEN DISKURSEN
DER GEGENWART

vzkf www.kultursemiotik.com

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online

Wolfgang Lukas / Martin Nies (Hg.)
Zeichen des Fremden
und ihre Metaisierung in ästhetischen Diskursen der Gegenwart

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik
Herausgegeben von Martin Nies
Band 21
Räume – Grenzen – Identitäten

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

- Bd.1** Dennis Gräf: «Tatort»
- Bd. 2** Verena Schmöller / Marion Kühn (Hg.): «Durch das Labyrinth von Lost»
- Bd. 3** Dennis Gräf / Stephanie Großmann / Peter Klimczak / Hans Krah / Marietherese Wagner: «Filmsemiotik»
- Bd. 4** Martin Nies (Hg.): «Deutsche Selbstbilder in den Medien:
Film – 1945 bis zur Gegenwart»
- Bd. 5** Martin Nies: «Venedig als Zeichen»
- Bd. 6** Martin Nies (Hg.): «Deutsche Selbstbilder in den Medien:
Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart»
- Bd. 7** Stephanie Lehmann: «Die Dramaturgie der Globalisierung»
- Bd. 8** Matthias C. Hänselmann: «Der Zeichentrickfilm. Eine Einführung
in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation»
- Bd. 9** Dennis Gräf / Verena Schmöller (Hg.): «Rumänienbilder.
Mediale Selbst- und Fremddarstellungen»
- Bd. 10** Gerald Sieber: «Reenactment. Formen und Funktionen
eines geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels»
- Bd. 11** Matthias Herz: «Das Privat-Fernsehen. Reality TV als Trägerkonzept
medienvermittelter Privatheit im deutschen Fernsehen»
- Bd.12** Martin Hennig: «Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiele»
- Bd. 13** Moritz Baßler / Martin Nies (Hg.):
«Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie»
- Bd. 14** Claudia Gremler: «Verheißungen des Nordens. Repräsentationen in
Literatur und Film der deutschsprachigen Gegenwartskultur»
- Bd. 15** Sarah Brauckmann: «Alienität und Alterität.
Raumkonzepte in den Filmen David Leans»
- Bd. 16** Ulrike Krieg-Holz / Arno Rußegger (Hg.): «Österreichbilder.
Mediale Konstruktionen aus Eigen- und Fremdperspektive»
- Bd. 17** Stephanie Großmann (Hg.): ««O'zapft is!»
Das Oktoberfest aus literatur-, kultur- und mediensemiotischer Perspektive»
- Bd. 18** Kilian Hauptmann / Philipp Pabst / Felix Schallenberg (Hg.):
«Anthologieserie. Systematik und Geschichte eines narrativen Formats»

Wolfgang Lukas / Martin Nies (Hg.)

Zeichen des Fremden
und ihre Metaisierung in ästhetischen Diskursen
der Gegenwart

SCHÜREN

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.

Diese Publikation wurde gefördert von



Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de

© Schüren 2023

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Martin Nies, unter Verwendung einer lizenzfreien Fotografie von Vadim Bogulov, unsplash.com

DOI 10.23799/9783741002274

ISBN 978-3-7410-0439-1 (Print)

ISBN 978-3-7410-0227-4 (eBook)



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0-Lizenz. Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Inhalt

Wolfgang Lukas / Martin Nies

Zeichen des Fremden

Einleitung 7

David Brehm

Wessen Rettung?

Geflüchtete Figuren, Sinnproduktion und implizite Poetik in Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* und Bodo Kirchhoffs *Widerfahrnis* 15

Sönke Parpart

Der falsche Fremde

Auto- und metafiktionale Reflexionen von Identität und Ethnizität in Abbas Khiders *Der falsche Inder* 45

Sara Kreuter

«Ich habe kein Bild mehr von mir»

(De-)Konstruktion von Identität und Fremdheit in Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* (2015) und Olga Grjasnowas *Gott ist nicht schüchtern* (2018) 61

Patrick Durdel

Verfinsterungen des Eigenen

Konstruktionen des Anderen in Wolfram Lotz' *Die lächerliche Finsternis* 79

Donata Weinbach	
Die vertraute Fremdheit der Anthropophagie	
Franzobels <i>Floß der Medusa</i> (2017)	105
Lena Pfeifer	
Intimate Weavings	
Tracing Urban and Corporeal Others in Sinéad Morrissey's Poetry	121
Jasmin Assadsolimani	
Make America <i>en vogue</i> again	
Die Konstruktion einer nationalen Identität in der US-amerikanischen <i>Vogue</i> nach dem Trump-Wahlsieg	143
Alexander Wagner	
Schweiz / Haiti / NEW WORLD PLAZA	
Individualgeschichte und Universalgeschichte in Dorothee Elmigers <i>Aus der Zuckerfabrik</i>	177
Autorinnen und Autoren	198

Zeichen des Fremden

Einführung

Dass die «schöne Literatur» seit der sog. «anthropologischen Wende» um die Mitte des 18. Jahrhunderts immer auch und insbesondere Wissen über den Menschen transportiert und seit Beginn der «Ästhetischen Moderne» zudem ein privilegiertes Reflexionsmedium für anthropologische Thematiken und Probleme darstellt, ist spätestens seit dem «cultural turn» der 1980er-/1990er-Jahre in der Literaturwissenschaft ein Gemeinplatz. Der Status der Literatur als autonomes Sozial- und Symbolsystem in einer modernen, funktional ausdifferenzierten Gesellschaft ist nicht zuletzt auch damit verknüpft, dass sie in Relation zu den sich herausbildenden Wissenschaftsdiskursen eine komplementäre bzw. supplementäre Position einnimmt und sich, in dem Maße, wie sie theoretische Diskurse rezipiert und integriert, als «Interdiskurs» konstituiert.¹ In dem Maße freilich, wie unsere heutige Kultur nach wie vor diesem modernen Paradigma verpflichtet ist, kann auch und gerade die Gegenwartsliteratur auf fruchtbare Weise daraufhin befragt werden.

Das Thema der ethnischen bzw. kulturellen Identität/Fremdheit, dem sich der vorliegende Band widmet, gehört – neben anderen biologischen, sozialen und psychischen Elementarerfahrungen wie u.a. Individuations- und Reifungsprozessen,

1 Vgl. etwa Michael Titzmann, «Verantwortung und Leistung der Literaturwissenschaft». In: Philipp Schäfer (Hg.): *Verantwortung und Wissenschaft*. Ein Symposium an der Universität Passau 11.–12.1.1990. Passau 1990, S. 65–79; ders., «1890–1930. Revolutionärer Wandel in Literatur und Wissenschaften». In: Karl Richter / Jörg Schönert / M. T. (Hgg.), *Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935*. Stuttgart 1997, S. 297–322; Jürgen Link / Ursula Link-Heer, «Diskurs, Interdiskurs und Literaturanalyse». In: *LiLi* 20 (1990) 77, S. 88–99.

Sexualität und Geschlecht, Familie und Verwandtschaft, Krankheit, Alter und Tod, Devianz und Kriminalität, Religiosität und Frömmigkeit, Okkultismus/Aberglauben, Ernährung/Kulinarik etc. – zu jenen anthropologischen Konstanten, die in jeder Kultur und jeder Epoche auf je spezifische Weise normativ geregelt werden und somit ein Forschungsobjekt der Historischen Anthropologie bilden.²

«Identität» und «Fremdheit» sind ihrerseits ein zentrales Thema, das mit den Migrationswellen seit der Jahrtausendwende besondere Aktualität und Virulenz erlangt hat. Die historisch variable soziokulturelle Definition und Handhabung von «Identität/Fremdheit» konstituiert zudem für eine Literaturgeschichtsschreibung, die sich als historische Ethnografie des Empfindens, Denkens, Redens einer – in der Regel vergangenen – Kultur begreift, eine exemplarische Forschungsfrage.³ Mit der Anwendung auf die eigene Gegenwart wird somit jene nötige «Befremdung der eigenen Kultur»⁴ geleistet, die es gestattet, den Blick insbesondere auf inoffizielles, weitgehend noch nicht bewusstes «Wissen» (*sensu* Foucault)⁵ zu richten, welches noch in keinem offiziellen Diskurs zirkuliert. Zwischen der Literatur als Speicher- und Verbreitungsmedium des anthropologischen Wissens einer Gesellschaft und dem jeweiligen außerliterarischen Wissen sind dabei unterschiedliche Relationen denkbar. Literatur kann offizielles Wissen einerseits affirmativ propagieren und dergestalt stabilisieren, sie kann es freilich auch problematisieren bzw. subversiv infrage stellen. Aber sie selbst kann umgekehrt auch ein neues Wissen generieren, das noch unterhalb der Schwelle des kollektiven Bewusstseins der

- 2 Stellvertretend, aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive: Karl R. Wernhart (Hg.), *Ethnohistorie und Kulturgeschichte. Ein Studienbeheft*. Wien u. a. 1986; Richard van Dülmen, *Historische Anthropologie. Entwicklung, Probleme, Aufgaben*. 2. durchgesehene A. Köln u. a. 2001; Gert Dressel, *Historische Anthropologie. Eine Einführung*. Wien u. a. 1996; Jakob Tanner, *Historische Anthropologie zur Einführung*. Hamburg 2004. Aus literaturwissensch. Perspektive: Wolfgang Riedel, «Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft». In: IASL, Sonderh. 6, (1994), S. 93–157; Helmut Pfotenhauer, *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes*. Stuttgart 1987; Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Stuttgart u. a. 1994; Alexander Kosenina, *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*. Berlin 2008 sowie Claus-Michael Ort / Wolfgang Lukas, «Literarische Anthropologie der <Goethezeit> als Problem- und Wissensgeschichte». In: Michael Titzmann, *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*. Hg. von W. Lukas und C. M. Ort. Berlin u. a. 2011, S. 1–28.
- 3 Michael Titzmann, «Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft.» In: Ders. (Hg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, S. 395–438, hier S. 427.; sowie: Wolfgang Kaschuba, *Einführung in die Europäische Ethnologie*. München 1999.
- 4 Stefan Hirschauer / Klaus Amann, «Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm». In: Dies. (Hgg.), *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*. Frankfurt a. M. 1997, S. 7–52; s. S. 10–13 zur Begründung einer soziologischen «indigenen Ethnographie».
- 5 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981, S. 259f.

Zeitgenossen liegt, u. U. noch uneingestehbar ist und sich noch nicht als expliziter Diskurs artikuliert hat.

Die vorliegende Publikation versucht, an Hand von ausgewählten Beispielen einige Aspekte und Tendenzen herauszuarbeiten, die die diskursive und literarische Konstruktion von ›Identität‹ und ›Fremdheit‹ seit etwa der Jahrtausendwende kennzeichnen. Konkret geht es um Fragen wie: mit welchen (sozio)semiotischen, semantischen und narrativen Strategien werden ›Identität‹ und ›Fremdheit‹ jenseits des aktuellen und bekannten mediopolitischen Diskurses (in seinen verschiedenen Ausprägungen) gedacht, konzipiert – und dergestalt ›konstruiert‹? Mit welchen thematischen und ideologischen Komplexen werden sie von der Literatur verknüpft und welche sekundäre Bedeutung wird ihnen dabei jeweils zugeschrieben? Welche überraschenden Deutungen nimmt die Literatur, um nur ein Beispiel zu nennen, von der (zumindest in bestimmten Kreisen) so überaus positiven Aufnahme von Migrant:innen in Deutschland vor? Eine weitere Tendenz zeichnet sich in der Eigenschaft der Belletristik ab, nicht nur als anthropologisches, sondern zugleich als metapoetisches Reflexionsmedium ihrer selbst zu fungieren: Indem sie über kulturelle (und ggf. ethnische) Identität/Fremdheit und den Umgang damit spricht, thematisiert sie immer zugleich auch ihre eigenen literarischen Verfahren und ihr Selbstverständnis als ›Literatur‹ in Relation zur außerliterarischen Realität.

Von daher motiviert sich der Titel dieser Publikation: ›Diskurse über Fremdheit und ihre Metaisierung‹. Wenngleich schon die exotistischen Erzählungen der Moderne sich als metafiktionale Reflexionen über die literarischen Konstruktionen und als ein Spiel mit Zeichen ›des Fremden‹ erwiesen haben,⁶ in denen einzig der *Erzählakt* als gesichert gelten kann, ist eine ›unmittelbare‹ Darstellung von ›Fremdheit‹ nach Postmoderne, Dekonstruktion und postkolonialer Theoriebildung umso weniger denkbar. Dem hier behandelten Korpus eignet so ein basales Bewusstsein vom Konstruktionscharakter des ›Eigenen‹ und ›Fremden‹, der eigenen textuellen Gemachtheit, und dieses äußert sich in der Tendenz zu Metafiktionalität, intertextuellen und intermedialen Verweisen, zu Selbstreflexion, zeichenkritischer Selbstreferenz und rekurrenten Brüchen in der Darstellung ›des Fremden‹, beispielsweise durch Multiperspektivität, die Kontrastierung multipler Handlungsstränge, unzuverlässiges Erzählen oder sonstige dekonstruktive ästhetische Verfahren. Wie ›Identität‹ ist ›Fremdheit‹ in ästhetischen Diskursen der Gegenwart als ein vielschichtiges, ambivalentes und ambiges Problem medial repräsentiert, bei dem der eigene identitäre Standpunkt, von dem aus dieses Fremde als ein solches semiotisiert ist, stets mitreflektiert und zugleich fundamental infrage gestellt wird.

6 Vgl. etwa Martin Nies, «Stimme und Identität: Das Verschwinden der Geschichte in Knut Hamsuns *Pan*, Johannes V. Jensens *Skovene*, Joseph Conrads *Heart of Darkness* und Robert Müllers *Tropen*». In: Andreas Blödnor / Daniela Langer / Michael Scheffel (Hgg.), *Stimmen im Text: Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin, New York 2006, S. 267–296.

Die Beiträge dieses Bandes eint, dass sie die textuellen Strategien dieser Metaisie-
rung des Fremden in den Blick nehmen und reflektieren.

Unsere Publikation enthält acht Beiträge zu (nicht)fiktionalen Texten verschiedener Gattung und Sprache – deutschsprachige Romane, die mehrheitlich auf Bestsellerlisten standen, englischsprachige Lyrik sowie einen illustrierten Artikel aus der amerikanischen Ausgabe der Zeitschrift *Vogue*. Den Band eröffnet ein Beitrag von DAVID BREHM, der anhand zweier, die Migrationsthematik behandelnden deutschen Bestsellerromane aus dem Jahr 2015 – Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* und Bodo Kirchhoffs *Widerfahrnis* – deren versteckte Semantiken herausarbeitet: Denn die «Flüchtlingskrise» erweist sich jeweils engstens verknüpft mit einer existenziellen Sinnkrise des männlichen – weißen, bildungsbürgerlichen, gealterten und partnerlosen – Protagonisten. Beide Romane entwerfen dabei, auf je unterschiedliche Art, strukturell analoge Kompensationsnarrative, die von neuer positiver Sinnerfahrung für den Protagonisten durch die Aufnahme von Migranten erzählen. Diese werden im Gegenzug auf den Status bloßer Sinnkatalysatoren reduziert und bleiben ansonsten weitgehend unindividualisiert, kontur- und geschichtslos. Eine zweite Instrumentalisierung der Flüchtlingsthematik geschieht auf einer autoreferenziellen poetologischen Ebene, indem, parallel zur intradiegetischen Geschichte von der gelungenen Restitution von Sinn (für den Protagonisten), extradiegetisch die Texte sich selbst als eine Literatur thematisieren, die eine – im Kontext moderner bzw. «modernistischer» Avantgarden eigentlich verworfene bzw. längst überholte – «Rhetorik der Eigentlichkeit» zum Zwecke ihrer ästhetischen Selbstnobilisierung restituiert und relegitimiert.

Im Anschluss daran zeigt SÖNKE PARPART anhand des Debütromans von Abbas Khider *Der falsche Inder*, wie eine, nicht zuletzt durch die paratextuelle Analogisierung von Autor und Protagonist gesteuerte, biografistische «Authentizitätserwartung» an Autoren mit Migrationshintergrund letztlich auch eine Form der Konstruktion von Identität und Fremdheit darstellt. Indem der – durchaus auch autobiografisch motivierte – Roman genau diese Erwartungshaltung jedoch antizipiert und reflektiert und ein komplexes Spiel mit Identitätszuschreibungen treibt, unterläuft er diese. Mit einer paradoxen, zwischen Fiktionalitätsnegierung und -potenzierung oszillierenden metaleptischen Relation zwischen Binnen- und Rahmenerzähler entwickelt der Roman eine «metafiktionale Poetik autofiktionalen Schreibens», die Sönke Parpart mit Prinzipien der romantischen Ironie in Verbindung bringt.

Im dritten Beitrag zum Thema Migration behandelt SARA KREUTER den 2018 erschienenen Roman von Olga Grjasnowa *Gott ist nicht schüchtern* und ebenfalls Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen*. Der Beitrag arbeitet die/den Geflüchtete/n als neue und quasi archetypische Projektionsfigur im zeitgenössischen Migrationsroman heraus und erblickt in der Trans- und Interkulturalität ein Spezi-

fikum, das diese Literatur von früheren literarischen Bearbeitungen von Flucht- und Vertreibungsthematik unterscheidet. Als signifikante werkübergreifende Strukturen erweisen sich darüber hinaus zum einen eine Interiorisierung und Psychologisierung – so werden die zentralen zu überschreitenden Grenzen stets auch in die Figuren selbst verlagert, und der äußere Lebenswechsel führt immer auch zu einer Infragestellung und Destabilisierung des eigenen Selbst – sowie eine Familialisierung zum anderen, greifbar im wiederkehrenden Modell des Todes des biologischen Vaters als Auslöser für die Flucht. Damit stellt sich freilich die Frage, inwiefern das Ereignis der Flucht und Migration auf defizitäre Familienstrukturen reduziert werde ...

Mit Wolfram Lotz' Stück *Die lächerliche Finsternis* widmet sich PATRICK DURDEL dem äußerst erfolgreichen Werk eines ebenfalls preisgekrönten Autors. Im Modus der vielfachen Brechung und Ironie wirft das Hörspiel bzw. Drama die zentrale Frage auf, wie überhaupt noch über das <Andere> gesprochen werden kann. Die Rede über das <Andere>, so erweist sich, ist nicht nur immer auch Rede über das <Eigene> (etwa in Gestalt der ironischen Verfremdung eigener westlicher kulinarischer Praktiken), sondern es gibt sie auch grundsätzlich nicht mehr als eine <authentische>, nicht einmal bei den <Eingeborenen> bzw. <Wilden> selbst. Mit der Problematisierung des <Anderen> geht, auf einer abstrakten semiotischen Ebene, die Zersetzung jeglicher Referenz auf außertextuelle Größen einher, seien dies nun prominente literarische bzw. filmische Werke (Joseph Conrads *Das Herz der Finsternis* und Francis Ford Coppolas *APOKALYPSE NOW*) oder geografische Orte. «Der vergnüglichen Kolonialschau des europäischen Rassismus», so das ambivalente Resümee von Patrick Durdel, «kann hier nichts entgegengesetzt werden».

Das – scheinbar – ethnisch-exotische Fremde ist ebenfalls Thema des darauf folgenden Beitrags von DONATA WEINBACH. Am Beispiel von Franzobels preisgekröntem Roman *Das Floß der Medusa* (2017), der den historisch dokumentierten Fall von Kannibalismus 1816 unter den Schiffbrüchigen der französischen Fregatte «Medusa» behandelt, untersucht sie die literarische Behandlung und Bewältigung von Anthropophagie als einer extremen Form kultureller Fremdheit. Kannibalismus, seit Herodot als Inbegriff des <Fremden>, Barbarischen und Vorzivilisatorischen geltend und meist Xenophobie auslösend, wird hier nun am Eigenen entdeckt, was zu einer Infragestellung der Dichotomie <zivilisiert/europäisch vs. wild> führt, insofern diese ethnisch definiert ist. Der kannibalistische Exzess erscheint bei Franzobel in desillusionierender Weise letztlich nur als Steigerung einer bereits unabhängig von der Havarie gegebenen, latenten und grundlegenden Dekonstruktion der Grenze zwischen dem Zivilisierten und dem Barbarischen innerhalb der Europäer.

Die zwei nächsten Beiträge sind englischsprachigen Werken bzw. Texten gewidmet. LENA PFEIFER untersucht das lyrische Werk der – wiederum auch preisgekrönten – Belfast-Autorin Sinéad Morrissey im Hinblick auf Formen thematisierter und problematisierter (Binnen)Alterität. Im Unterschied zu etwa Abdel Khider bildet

hier nicht die Erfahrung der Emigration, sondern die der Remigration in die Heimat – nach langer Existenz im Ausland – das biografische Substrat. Zwei fundamentale Fremdheitserfahrungen erweisen sich als außerordentlich rekurrent in ihrem Werk: zum einen das Thema der Körperlichkeit, wobei der in den Blick genommene tote Körper als einendes anthropologisch-universelles Faktum sowohl im wörtlich-anatomischen als auch metaphorisch-soziokulturellen Sinn fungiert; zum anderen Fremdheitserfahrungen im urbanen Raum, die hier zu einer Infragestellung eines «ursprünglichen Eigenen» sowie einer neuen Ethik der Alterität führen, insofern das traditionelle Konzept ethnisch-homogener «Irishness» substituiert wird durch multikulturelle Konzepte – Letzteres freilich um den Preis einer damit einhergehenden desillusionierenden Anerkennung kapitalistischer, marktwirtschaftlich-konsumistischer Prinzipien in der Ära nach dem Karfreitagsabkommen.

Eine noch direktere politische Dimension weist der von JASMIN ASSADSOLIMANI analysierte, 2016 im Kontext der amerikanischen Präsidentschaftswahl in der amerikanischen *Vogue* erschienene Mode-Artikel auf. Mode ist konstitutiv für Prozesse der individuellen wie kollektiven Identitätsbildung und in genau diesem Maße immer auch schon implizit «politisch». In der Auseinandersetzung zwischen Donald Trump und Hillary Clinton positionierte sich die *Vogue* für Letztere. In ihrer kulturanthropologischen und kultursemiotischen multimodalen – Text und Bild gleichermaßen berücksichtigenden – Analyse zeigt Assadsolimani, wie die Rede über Vestimentäres Trumps ideologische Instrumentalisierung der 1950er-Jahre als gleichsam mythische und glorifizierte Projektionsfläche einer starken und heilen Zukunft («make Amerika great again») ebenso ironisch zitiert wie die von ihm dabei bemühte kolonialistische und rassistische Rhetorik. Der Artikel wird auf diese Weise als subtiler Gegendiskurs lesbar, der durch gezielte Umsemantisierung und -codierung tradierter vestimentärer Zeichen nichts Geringeres als die Konstruktion einer spezifischen US-amerikanischen Identität versucht.

Den Abschluss des Bandes bildet eine Untersuchung von ALEXANDER WAGNER zum jüngsten hier verhandelten, 2020 erschienenen Roman von Dorothee Elmer, *Aus der Zuckerfabrik*. In ihrem experimentellen, als «Recherche» titulierten Roman «erzählt» die (ebenfalls bereits mehrfach preisgekrönte) Schweizer Autorin die Geschichte des globalen Kapitalismus und die Rolle der Kolonien darin, mit spezieller Bezugnahme auf die wenig bekannte und bislang eher marginalisierte, weil nicht militärisch und geopolitisch, sondern ausschließlich ökonomisch motivierte Schweizer Kolonialgeschichte. Haiti und Montauk, jeweils mit intertextueller Referenz auf Heinrich von Kleists *Verlobung von St. Domingo* und Max Frischs *Montauk*, fungieren als zentrale außereuropäische Schauplätze, wo Schweizer und Kolonialgeschichte auf komplexe Weise miteinander verflochten werden. Als ranghöchste Kohärenzstiftende Sinnebene des Textes entwirft dieser Versuch einer alternativen «Erzählung» von Kolonialgeschichte experimentell eine implizite «Poetik des Sammelns», die zugleich als gendercodierter weiblicher Gegenentwurf

zu einem traditionell «männlichen» zielgerichteten, einem narrativen telos unterworfenen, Erzählen lesbar wird.

Der vorliegende Band versammelt, ergänzt um zwei Aufsätze von Wuppertaler Nachwuchsforscher:innen (Donata Weinbach und Alexander Wagner), Beiträge von Stipendiatinnen und Stipendiaten der Studienstiftung des Deutschen Volkes, die am Geisteswissenschaftlichen Kolleg zum Thema «Literarische Anthropologie» teilgenommen haben. Dieses fand von Herbst 2015 bis Frühjahr 2017 unter der Leitung der beiden Herausgeber viermal – und vermehrt durch diverse Zwischen- und Nachtreffen – statt. Dieses besondere Format, das der im üblichen Studienbetrieb herrschenden Kurztaktigkeit ein Stück rarer Kontinuität entgegensetzt, gab uns Dozenten die seltene Gelegenheit, Studierende über einen längeren Zeitraum begleiten zu können. Die vorliegende Publikation ist nur eines der sichtbaren Ergebnisse dieser fortgesetzten Begegnungen. Die Herausgeber – und auch die Beiträgerinnen und Beiträger – danken der Studienstiftung für die großzügige Förderung sowohl der zahlreichen Treffen als auch dieses Publikationsprojekts. Insbesondere möchten wir an dieser Stelle dem damaligen Leiter und Organisator der Geisteswissenschaftlichen Kollegs, Thomas Ludwig, danken für sein Interesse und seine Offenheit diesem Projekt gegenüber, aber auch für sein besonderes Talent, bei jedem der offiziellen Treffen eine Atmosphäre zu schaffen, die die Kontaktaufnahme angenehm machte und den intellektuellen Austausch beförderte.

Wuppertal/Flensburg, im Januar 2023

Wolfgang Lukas / Martin Nies

David Brehm

Wessen Rettung?

Geflüchtete Figuren, Sinnproduktion und implizite Poetik in Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* und Bodo Kirchhoffs *Widerfahrnis*¹

- 1 Nach Fertigstellung dieses Aufsatzes sind zwei Beiträge erschienen, die die im Folgenden untersuchten Erzähltexte ebenfalls gemeinsam in den Blick nehmen, Friederike von Schwerin-High: «Ruhestand, Fluchterfahrung und demografischer Wandel: Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen* und Bodo Kirchhoffs Novelle *Widerfahrnis*». In: *Gegenwartsliteratur* 19 (2020), S. 293–320, sowie Daniela Roth, «The Functionalization of the Figure of the Refugee and the Role of the *Bildungsbürgertum* in Jenny Erpenbeck's *Gehen, ging, gegangen* (2015) and Bodo Kirchhoff's *Widerfahrnis* (2016)». In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 11/1 (2020), S. 101–123 (vgl. zuvor bereits: Alexandra Ludewig, «A Homage to Civil Society? Literary Responses to Germany's Refugee Crisis by Jenny Erpenbeck and Bodo Kirchhoff». In: *Australia and New Zealand Journal of European Studies* 9/2 (2017), S. 23–33; Christiane Steckenbiller, «Futurity, Aging, and Personal Crises: Jenny Erpenbeck's *Gehen, ging, gegangen* (2015) and Bodo Kirchhoff's *Widerfahrnis* (2016)». In: *The German Quarterly* 92/1 (2019), S. 68–86). Mit diesen vergleichenden Analysen teilt der vorliegende Aufsatz die Diagnose einer strukturellen Gemeinsamkeit beider Texte, die, «interpreted and most of all marketed» als «two important literary contributions to [...] discussions about refugees in German society» (Roth, «Functionalization», S. 102), «migration through the lens of the white male retiree» perspektivieren (Steckenbiller, «Futurity», S. 68), wobei «the <refugee crisis> [...] is inscribed in a crisis of the *Bildungsbürgertum*» (Roth, «Functionalization», S. 118), mit Roths Beitrag überdies die Beobachtung einer «functionalization of the refugee characters as plot elements» (ebd., S. 105). Während Roth die Texte im Horizont zeitgenössischer Debatten über «Leitkultur» und Bildung einerseits, in Gattungstraditionen des Bildungsromans und der Novelle andererseits verortet, fragt der folgende Beitrag in einem *close reading* danach, inwiefern solche Funktionalisierung geflüchteter Figuren im narrativen *discours* der Texte und auf der Ebene ihrer poetologischen Selbstreflexion mit Strategien der Sinnproduktion und der Reklamation literarischer Bedeutsamkeit verknüpft ist.

1 «Glücksfälle»?

Am 31. August 2015, «auf dem Höhepunkt der europaweiten Flüchtlingsbewegung»,² kommt Jenny Erpenbecks «fünfter Roman»³ *Gehen, ging, gegangen* «in den Buchhandel»⁴ – «genau zur richtigen Zeit», wie vierzehn Tage zuvor bereits im *Deutschlandradio Kultur* zu hören war.⁵ Nach Meinung zahlreicher Rezensent:innen hat Erpenbeck «das Buch der Stunde geschrieben»,⁶ «einen beklemmend aktuellen»,⁷ ja «brandaktuellen»⁸ «Roman zur politischen Situation»⁹ vorgelegt, «[e]in starkes Buch zu einem relevanten Thema».¹⁰ «Das Thema der Saison» nämlich, so legt sich Jörg Magenau ebenfalls am 31. August in der *Süddeutschen Zeitung* fest,

- 2 Wolfgang Paterno, «Tausendköpfiger Drache. Die Berliner Schriftstellerin Jenny Erpenbeck erzählt in ihrem neuen Roman von einer Gruppe afrikanischer Flüchtlinge. <Gehen, ging, gegangen> ist das Buch der Stunde». In: *profil*, Nr. 44, 23.10.2015, S. 100–102, hier S. 100.
- 3 Elke Schmitter, «Der Stand der Dinge. Literatur. Jenny Erpenbecks Roman über das Flüchtlingselend in Deutschland». In: *Der Spiegel*, Nr. 37, 5.9.2015, S. 126–127, hier S. 127.
- 4 Paterno, «Tausendköpfiger Drache», S. 100.
- 5 «Longlist: Unsere Kandidaten für den Deutschen Buchpreis». deutschlandfunkkultur.de: <https://is.gd/vphsFB>; Abruf am 22.2.2023.
- 6 Schmitter, «Der Stand der Dinge», S. 127. Vom «Buch der Stunde» ist auch die Rede bei Paterno, «Tausendköpfiger Drache», S. 100, ebenso bei Wolfgang Schneider, «Im Meer der Akten. Jenny Erpenbeck zeigt in ihrem Roman <Gehen, ging, gegangen> ein Herz für Flüchtlinge». In: *Der Tagesspiegel*, Nr. 22565, 29.10.2015, S. 20. Als «Roman der Stunde» bezeichnen *Gehen, ging, gegangen* Judith von Sternburg, «Jedermann und die Afrikaner. Die Perspektivlosen: Jenny Erpenbecks ungemütlicher Roman über Flüchtlinge und Einheimische». In: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 217, 18.9.2015, S. 30–31, hier S. 30, sowie Jörg Magenau, «Ein Stückchen Acker in Ghana. Jenny Erpenbecks Roman <Gehen, ging, gegangen> hat es auf die Longlist zum Deutschen Buchpreis gebracht – mit einer literarischen Rettung des abgeräumten Flüchtlingscamps am Oranienplatz in Berlin-Kreuzberg». In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 199, 31.8.2015, S. 12. Sowohl vom «Buch der Stunde» als auch vom «Roman der Stunde» ist die Rede bei Dirk Knipphals, «Fremde sind wir uns selbst. Literatur. Vor der Buchmesse: Warum Jenny Erpenbecks aktueller Roman <Gehen, ging, gegangen> über einen emeritierten Professor und eine Gruppe Flüchtlinge tatsächlich das Buch der Stunde ist». In: *taz. am wochenende*, Nr. 10838, 10./11.10.2015, S. 16. Auf diese Etikettierung machen u.a. aufmerksam: Roth, «Functionalization», S. 102; Brangwen Stone, «Trauma, Postmemory, and Empathy: The Migrant Crisis and the German Past in Jenny Erpenbeck's *Gehen, ging, gegangen*». In: *Humanities* 88/6 (2017), (doi:10.3390/h6040088), S. [1].
- 7 Felicitas von Lovenberg, «Starke Frauen sind das Gesetz. Sechs erstaunliche Bücher machen diesen Herbst zu einem Lesefest. Und das sind nicht einmal die erwartbar gewichtigen Romane großer Autoren, die ebenfalls zu dieser tollen Saison beitragen». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 187, 14.8.2015, S. 9.
- 8 Friedmar Apel, «Wir werden sichtbar. Jenny Erpenbeck hat einen brandaktuellen Tatsachenroman zur Lage der afrikanischen Flüchtlinge in Berlin geschrieben. Dabei ist <Gehen, ging, gegangen> kein Aufruf zur Weltverbesserung». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 198, 27.8.2015, S. 10.
- 9 Hannah Lühmann, «Wer ist hier vom Mond? Der Ossi-Rentner und der Flüchtling: Jenny Erpenbecks Moritat vom neuen Deutschland». In: *Die Welt*, Nr. 201, 29.8.2015, S. 5.
- 10 Denis Scheck, «Orte der Zuflucht». In: *Der Tagesspiegel*, Nr. 22540, 4.10.2015, S. 25.

sei «sicherlich die Flüchtlingsproblematik».¹¹ Diesen – diskursiv dominant unter dem (heiklen) Schlagwort der «Flüchtlingskrise»¹² diskutierten – Veröffentlichungskontext des Romans stellt Sibylle Birrer den Leser:innen der *Neuen Zürcher Zeitung* folgendermaßen vor Augen:

Die Bilder der vergangenen Wochen erschütterten: Tausende, Hunderttausende Menschen auf der Flucht, vermeintlich gerettet auf europäischem Boden, zu Fuss unterwegs entlang von Bahngleisen, gestrandet in Häfen und Bahnhöfen. Die Dramen, die sich seit Jahren an den Rändern Europas abspielen, kulminierten zur Tragödie – medial begleitet und journalistisch treffsicher ausgeleuchtet.¹³

«Mitten in dieser aufwühlenden Bilderhaftigkeit» erscheine nun Erpenbecks Roman – und treffe offenbar «den Nerv der Zeit».¹⁴ «Es ist» in den Augen von Elke Schmitter (*Der Spiegel*) ein «trauriger Glücksfall für die deutsche Literatur, den Erpenbeck, 48, uns hier beschert».¹⁵ In einer «dicht mit Spitzentiteln gespickte[n] Saison»¹⁶ schafft es der Roman auf die Shortlist zum Deutschen Buchpreis und hält sich 38 Wochen lang auf der *Spiegel*-Bestsellerliste.

Ein Jahr später – die Diskussion um Flucht und Migrationspolitik stellt, wie Helmut Böttiger im Oktober 2016 konstatiert, weiterhin «das brisanteste politische Thema»¹⁷ dar – schickt sich ein anderer Text an, auf demselben Terrain seinerseits «zum Buch des deutschen Bücherherbstes [zu] avancieren»,¹⁸ ein Text, der ebenfalls «im Triumphzug»¹⁹ einen Platz auf der Shortlist zum Deutschen Buchpreis

11 Magenau, «Ein Stückchen Acker in Ghana».

12 Zur Problematik des Begriffs, der flüchtende Personen als Subjekte eines als krisenhaft beschriebenen Zustands *framed*, andere Akteur:innen und politische Strukturen hingegen ausblendet, vgl. kritisch u. a. Julia Schulze Wessel, «Krise! Welche Krise? Von der «Flüchtlingskrise» zur Krise der europäischen Flüchtlings- und Migrationspolitik». In: *INDES. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 2017, H. 2, S. 61–68.

13 Sibylle Birrer, «Gestrandet in der Warteschlaufe. Jenny Erpenbeck schreibt mit «Gehen, ging, gegangen» den gutgemeinten Roman zur Flüchtlingskrise». In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 235, 10.10.2015, S. 25.

14 Ebd.

15 Schmitter, «Der Stand der Dinge», S. 127.

16 Lovenberg, «Starke Frauen sind das Gesetz».

17 Helmut Böttiger, «Der ideale Preisträger. Liebe, Italien und das Scheitern: Die Kombination war schon immer unschlagbar. Bodo Kirchhoff bekommt für seine süffige Novelle «Widerfahrnis» den deutschen Buchpreis. Ein Kommentar». *zeit.de*: <https://is.gd/LzonMe>; Abruf am 22.2.2023.

18 Pia Reinacher, «Einbruch des Wilden ins Kultivierte. Die Liebe, das Scheitern und der trotzige Aufbruch im Alter: Bodo Kirchhoff hat mit «Widerfahrnis» eine wundervolle Novelle geschrieben». In: *Die Weltwoche*, Nr. 40, 6.10.2016, S. 68–69, hier S. 68.

19 Andreas Platthaus, «Vier Tage eines neuen Lebens. Bodo Kirchhoffs meisterhafte Novelle «Widerfahrnis»». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 214, 13.9.2016, S. 10.

einnimmt und diesen schließlich auch erhält: Bodo Kirchhoffs als <Novelle> ausgeflaggter Erzähltext *Widerfahrnis*. Wie Erpenbecks Roman ist *Widerfahrnis* als literarische Reaktion auf die sogenannte «Flüchtlingskrise des Sommers 2015»²⁰ wahrgenommen worden, als «Flüchtlingsnovelle»,²¹ als ein «traurig-schöner Text über tagesaktuelle Probleme»,²² als «dramatisch aktuelle» Novelle über jene «Gegenwart, der ein Autor wie Kirchhoff sich immer verpflichtet fühlt».²³ Mit einem «meisterhafte[n]»²⁴ Text hat man es der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zufolge zu tun, die *Welt* sieht durch *Widerfahrnis* ebenfalls den Beweis erbracht, dass es sich bei Kirchhoff um einen «Meistererzähler»²⁵ handle und auch die Buchpreis-Jury nennt die Novelle «meisterhaft».²⁶ 27 Wochen lang steht auch *Widerfahrnis* auf der Bestsellerliste des *Spiegel*.

Gehen, ging, gegangen und *Widerfahrnis* waren die auf dem deutschen Buchmarkt mit einigem Abstand kommerziell erfolgreichsten Titel, die 2015/16 als literarische Beiträge zum Diskurs über die sogenannte «Flüchtlingskrise» wahrgenommen worden sind. Wohl kaum, so hat Sebastian Hammelehle im *Spiegel* gemutmaßt, «wären die Flüchtlingsromane [...] derart erfolgreich gewesen, wenn die Deutschen die Antworten auf die Fragen, die das Land aufwühlen, nicht nach wie vor auch in Romanen suchen würden».²⁷ Doch welche «Antworten» sind es, die «die Deutschen» – und in dieser Konstruktion einer über ihre nationale Identität definierten Rezeptionsgemeinschaft spiegelt sich die auch in den Texten strukturbildende Dichotomie eines als <deutsch>, <weiß> und <bildungsbürgerlich> konstruierten <Eigenen> und eines durch Geflüchtete vertretenen <Fremden> – in <ihren> Bestsellern finden konnten? Und auf welche (und wessen) Fragen antworten sie dabei?

Ausgangspunkt der folgenden Lektüren ist die so augenfällige wie implikationsreiche Beobachtung, dass beide Erfolgstexte primär gerade *nicht* Erfahrungen von Flucht, *nicht* die Perspektiven von Geflüchteten umkreisen, sondern vielmehr Identitätskrisen ihrer weißen, männlichen Protagonisten ins Zentrum stellen:

20 Gerrit Bartels, «Liebe, Wein und Flüchtlingsleid. Bodo Kirchhoff gewinnt Deutschen Buchpreis». In: *Der Tagesspiegel*, Nr. 22912, 18.10.2016, S. 23.

21 Sebastian Hammelehle, «Unsere Kleine. *Widerfahrnis*, eine Novelle Bodo Kirchhoffs über die Flucht in all ihren Formen». In: *Literatur Spiegel*, Oktober 2016, S. 20–21, hier S. 20.

22 Werner Jung, «Verpasste Gelegenheit. Ende gut, alles gut? Nicht in Bodo Kirchhoffs Novelle <Widerfahrnis>». In: *Neues Deutschland*, Nr. 243, 17.10.2016, S. 16.

23 Richard Kämmerlings, «Reise ins Herz der Gegenwart. Bodo Kirchhoffs dramatisch aktuelle Road-Novelle <Widerfahrnis> überrascht mit einer unerhörten Begebenheit». In: *Die Literarische Welt. Eine Beilage der Welt*, Nr. 35, 27.8.2016, S. 1.

24 Platthaus, «Vier Tage eines neuen Lebens».

25 Kämmerlings, «Reise ins Herz der Gegenwart».

26 Begründungstext der Jury auf [deutscher-buchpreis.de](https://is.gd/n7km4j): <https://is.gd/n7km4j>; Abruf am 22.2.2023.

27 Oder eben ausnahmsweise mal in einer «Novelle»; Hammelehle, «Unsere Kleine», S. 20, hier bezogen auf Erpenbeck und auf Abbas Khiders *Ohrfeige*.

Krisen des solchermaßen konstruierten <Eigenen> mithin.²⁸ Beide Texte entfalten strukturell analoge Kompensationsnarrative, deren Pointe jeweils darin besteht, dass eine emphatische Begegnung mit dem – in der Logik der narrativen Tableaus durch Geflüchtete repräsentierten – <Fremden> für die Protagonisten eine Erfahrung von Sinnlosigkeit in eine Erfahrung wiedergewonnener Sinnfülle transformiert. Geflüchteten Figuren weisen die Texte dabei die heikle Rolle gleichsam magischer *Sinnkatalysatoren* zu, die den Protagonisten zur (symbolischen) Aufhebung einer persönlichen Lebenskrise verhelfen²⁹ und zugleich – damit enggeführt – das vermeintlich im Verfall begriffene kulturell <Eigene> wieder als bedeutsam erfahrbar machen.³⁰ Während die hochgradig problematischen Implikationen dieses Verfahrens in *Gehen, ging, gegangen* markiert und reflexiv eingeholt werden (Abschnitt 4), werden in *Widerfahrnis* alterisierende Stereotype und *racial fantasies* ungebrochen fortgeschrieben (Abschnitt 2). Kirchhoffs <Novelle> geht es dabei zugleich – dies möchte ich im Anschluss an Moritz Baßlers Überlegungen zur Poetik des Populären Realismus demonstrieren – auf einer poetologischen Aussageebene um die prekäre Reklamation ihrer eigenen kulturellen Bedeutsamkeit (Abschnitt 3).

2 «Sein schwarzer Samariter»: Zur Funktionalisierung geflüchteter Figuren in *Widerfahrnis*

Den Ausgangspunkt von *Widerfahrnis*³¹ bildet eine für den Protagonisten neuartige Situation sozialer Defizienz: Julius Reither hat im «[v]origen Herbst»³² seinen kleinen «Verlag samt angeschlossener Miniaturbuchhandlung liquidiert und die Parterreetage in einem Frankfurter Altbau verkauft», der «Großstadt den Rücken» gekehrt und eine Wohnung «im oberen Weissachtal» bezogen (W 6), «entfernt von der Welt, all ihrem Elend» (W 5). «[V]on Anfang an» hat Reither «keine Kontakte gesucht», «Freunde» hat er nicht, nahe «Angehörige» ebenso wenig (W 9f.). Früh enthüllt der Text, dass Reithers Familienlosigkeit auf eine Abtreibung zurückgeht; seine damalige Freundin habe ihn «deshalb» verlassen (W 25). Später benennt

28 Vgl. hierzu auch Roth, «Functionalization», S. 105; Steckenbiller, «Futurity», S. 68; Schwerin-High, «Ruhestand, Fluchterfahrung und demografischer Wandel», S. 300f.

29 Dies beobachtet auch Roth, «Functionalization», S. 105f.

30 Zur fetischisierenden Projektion von Außergewöhnlichkeits- und Sinnstiftungserwartungen auf Geflüchtete im literarischen Diskurs vgl. auch Manuel Clemens, «Nach dem Künstler. Flüchtlinge und Migranten als neue Sinnstifter». In: Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.), *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 259–267.

31 Bodo Kirchhoff, *Widerfahrnis. Eine Novelle*. Frankfurt a.M. 2016 (im Folgenden zitiert mit der Sigle W).

32 Die Handlung setzt am Abend eines 19. April ein, der auf einen Sonntag fällt, was auf 2015 als Handlungsjahr schließen lässt.

Reither, an dessen Wahrnehmungs- und Reflexionshorizont das Erzählen perspektivisch gebunden ist, dies als existenzielle Mangelerfahrung: «Das Kind dann nicht mehr zu wollen war einer der Fehler meines Lebens» (W 93). Am Abend, an dem die Handlung einsetzt, begegnet Reither Leonie Palm, deren defizitäre Lebenssituation – mangelnde «Resonanzbeziehungen»³³ durch Arbeit und Familie – der seinen ganz ähnlich ist: Ihr Geschäft, «einen Hutladen in der Hauptstadt», hat sie «ebenfalls aufgelöst» (W 15); ihr «Mann verschwand» eines Tages in «Richtung Indien» (W 52); ihre Tochter hat sich suizidiert (vgl. W 61f).

Eine gemeinsame Fahrt nach Italien aber führt – auf motivgeschichtlich wohl-etablierten Pfaden³⁴ – zur Wiederherstellung der Lebensenergien: zunächst durch Erfahrungen gesteigerter Sinneswahrnehmung (das Meer! die Gerüche!), sodann in Form einer Liebesnacht, die als Moment maximaler, geradezu religiöser Erfüllung exponiert ist: «[S]ie zu küssen», so empfindet Reither, «und von ihr, Leonie Palm, zurückgeküsst zu werden, war unfassbar und auch paradiesisch, eben eine Gnade, die ihn gerade noch genug Atem holen ließ, um sich ihrer bewusst zu sein. [...] Ihm blieb nur zu atmen, am Leben zu sein, hellwach vor Glück» (W 149f.).

Signifikant ist, wie dieser Augenblick der Erfüllung im symbolischen Gefüge des Textes platziert ist. Als Italien erreicht, der Brenner als Transitraum zwischen Norden (Ordnung der Defizienz, Tod) und Süden (Ordnung der Erfüllung, Leben) überschritten ist, begegnen die Reisenden wiederholt Geflüchteten.³⁵ Erstmals geschieht dies noch im Moment des Übergangs, an der «Bahnhofstation am Brenner», die Reither «alles andere als tot» erscheint:

Da lag weißliches Scheinwerferlicht über den Gleisanlagen auf der italienischen Seite, und einer der Bahnsteige nahe der Straße quoll über vor Menschen. Aberhunderte standen dort zu einer Masse gedrängt neben einen Zug mit wohl verschlossenen Türen, eine trotz des Lichts dunkle Schlange, aber mit Farbpunkten, von unzähligen Bündeln und Rucksäcken, von Decken, Mützen und farbigen Kopftüchern, von allem, was man nur tragen konnte. (W 63)

Solchermaßen flüchtig und in stereotypen Bildern der *Blackness*, wie hier die «gedrängte», «trotz des Lichts dunkle» «Masse», die zugleich als «lebendig» («alles

33 Um es mit einem im selben Jahr wie *Widerfahrnis* erschienenen Soziologie-Bestseller zu formulieren: Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin 2016, S. 55 u. ö.

34 Zu Italien als bildungsbürgerlichem «Sehnsuchtsort» vgl. Ivo Theele, «Vom Sturz in die Menschlichkeit. Bodo Kirchhoffs Novelle *Widerfahrnis*». In: *Der Deutschunterricht* 70/1 (2018), S. 58–66, hier S. 59f.; Ders., «Vom Norden in den Süden, vom Süden in den Norden. Vertikale Fluchtlinien und die Bedeutung des Topographischen in Bodo Kirchhoffs *Widerfahrnis*». In: Matthias Bauer / Martin Nies / Ivo Theele (Hgg.), *Grenz-Übergänge. Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld 2019, S. 85–98, hier S. 87.

35 Zur Raumsemantik vgl. hier und im Folgenden auch Theele, «Vom Norden in den Süden».

andere als tot») semantisiert ist, nimmt Reither Geflüchtete ein zweites Mal «kurz vor Affi» (W 69) wahr, wenn er zwischen «Planen und Gestrüpp [...] eine Art Bewegung, ein Leben» registriert, «als würden sich dort Tiere drängen, etwa Schafe oder Ziegen, [...] bis Reither sah, dass es Menschen waren, an ihre Habe geklammert, Rucksäcke, Bündel, Plastiktüten» (W 70). Weitere flüchtige *encounters*³⁶ mit in Reithers Wahrnehmung massiv alterisierten, metonymisch und metaphorisch entindividualisierten Flüchtenden folgen. Auf einem «Parkplatz» begegnet das Paar «einer Familie oder Sippe mit Sack und Pack [...], Nordafrikaner vermutlich» (W 77); bei «Pescara» (W 89) nimmt Reither im Vorbeifahren «Gesichter» wahr, «dunkler als der Schatten [...]; das Ganze eine Sekundensache» (W 90), ehe die beiden Reisenden in Catania, wo «immer mehr Menschen [...] einfach herumstanden [...], junge Afrikaner zumeist» (W 120), einem «Mädchen» begegnen, «elf oder zwölf vielleicht» (W 123), «irgendwo her[...], so heißt es im Text, «wo die Haut schon wie unter dem Namen des Landes verdunkelt erschien, Marokko, Libyen, Albanien» (W 129). Das Mädchen folgt ihnen stumm, bis das deutsche Paar entscheidet, es bei sich übernachten zu lassen. «Ein Moment, der sich einprägen würde», so wird die Bedeutsamkeit dieser Szene markiert, «der Moment einer unwiderruflichen Aufforderung, komm, komm mit uns, wir nehmen dich auf, werd unser Kind, unsere Tochter» (W 147). Eine Familie ist gebildet, die Mangel Erfahrung der weißen Figuren symbolisch aufgehoben. Und es ist diese Scharnierstelle in der symbolischen Ordnung der «Novelle», an der sich für sie auch erotische Erfüllung, «Gnade», «Leben», «Glück» wieder einstellen.³⁷

Im Versuch, die solchermaßen symbolisch restituierte Familienordnung zu stabilisieren, will das Paar das Mädchen mit nach Deutschland nehmen, «damit die Rückfahrt einen Sinn machte, wenn sie zu dritt wären» (W 192), und zuvor «noch etwas durch die Gegend fahren, das hörte sich gut an, auch familiär» (W 176). Allerdings wird das Wunschbild der geheilten Familie bald zerstört; die phantasmatische Triade zerbricht, als das Mädchen auf einer Autofähre beim Anblick eines Polizisten in Panik gerät. Reither versucht sie zu beruhigen, sie aber entzieht sich seinem buchstäblich paternalistischen Zugriff und fügt Reithers Hand bei ihrer Flucht aus dem Wagen eine – natürlich hochgradig «symbolträchtig[e]»³⁸ – Wunde «entlang der Lebenslinie» zu (W 191). Leonie Palm läuft dem Mädchen hinterher und verschwindet «in den Tiefen der Fähre», für Reither wiederholt sich damit das Trauma seines ersten Familienverlusts: «keine Leonie [...], die ihn hätte erlösen können, und auch kein Mädchen von sonst wo, mit dem vielleicht alles sinnvoll geworden wäre.» (W 201)

36 Zur Flüchtigkeit dieser Begegnung mit Geflüchteten als «Kulisse» vgl. ebd., S. 92f.; ebenso Steckenbiller, «Futurity», S. 77: «the migrant travelers [...] are introduced at the margins».

37 Vgl. hierzu auch Theele, «Vom Norden in den Süden», S. 94; Steckenbiller, «Futurity», S. 78f.; Roth, «Functionalization», S. 115.

38 Theele, «Vom Sturz in die Menschlichkeit», S. 63.

Hier nun wird die Lebenskrise des weißen Mannes ein weiteres Mal auf heikle Weise mit der ›Flüchtlingskrise‹ verschaltet. Just im Moment nämlich des krisenhaften Rückfalls des Protagonisten in «die absurde Gewissheit, allein zu sein, weder zu dritt noch zu zweit, [...] in seiner Hand einen sinnlosen Schmerz, wie als Beweis, [...] dass er mit all seinem Tun so entbehrlich war wie der Mensch überhaupt, kosmologisch gesehen» (W 197f.), in diesem Moment also lässt der Text als *deus ex machina*³⁹ einen «Afrikaner in gelbem Sportanzug mit Kapuze» auf den Plan treten, «das Gesicht» – noch immer ist Reithers Wahrnehmung eminent alterisierend – «dunkler als der Nachthimmel, bis auf das Rötlich-Weiße in den Augen und die hellen Zähne» (W 203), um Reithers physische Wunde zu nähen und zugleich seinen so plakativ ausbuchstabierten metaphysischen «Schmerz» zu beheben. Reithers Begegnung mit «sein[em] schwarze[n] Samariter» (ebd.), «sein[em]», wie es heißt, «vom Himmel gefallene[n] Helfer» (W 205) wird dabei massiv soteriologisch aufgeladen, sie wird schlechterdings zur Erlösungsszene. Nachdem «der Mann aus Nigeria» (W 204), der sich als «Taylor» vorstellt (W 207), Reithers Wunde behandelt hat, tritt seine «kleine Familie» (W 208) aus dem Hintergrund hervor:

Der Familienvater machte jetzt Zeichen, dass jemand näher kommen sollte, und aus dem Dunkel zwischen den Containern tauchte die Frau mit Kind im Arm auf [...]. Sie war in ein blaues Tuch geschlungen, auf dem Kopf einen Turban wie ein kaputtes Nest, während das Kind, wohl kaum ein Jahr alt, womöglich unterwegs geboren, in eine Decke gerollt war. (W 209f.)

Für die tatsächliche Identität der Figuren interessiert Reither sich nicht, vielmehr semantisiert er die in marianisches Blau gekleidete Frau und ihr «womöglich unterwegs geboren[es]» Kind nach christlichen Bildschablonen als Heilige Familie,⁴⁰ den Vater als messianischen «Retter»:

Ihr Vater nannte zwei Namen, die sich Reither nicht merken konnte – wie soll man sich Namen auch merken, wenn die Gedanken woanders sind, bei Bildern, die einer in sich trägt, dem der Wein erlaubt ist, und die aufplatzen, sobald etwas nur an sie rührt, ein Klaffen in der Brust, mit nichts zu vernähen. Er kam einfach nicht umhin, auf diesem verlassenen Platz [...] ein biblisches Bild aus Kinderzeiten zu sehen, auch wenn in der Decke ein Mädchen lag, kein erstgeborener Sohn, und Taylor ein Fischer war, kein Zimmermann; und er kam auch nicht umhin, diesen Fischer zu beneiden, was ja absurd

39 Von einem «*deus ex machina*» spricht hier auch Roth, «Functionalization», S. 116.

40 Vgl. ebd. Dass geflüchtete Figuren in Reithers Wahrnehmung wiederholt bildhaft «schematisiert[t] und mythologisch überhöht» werden, notiert auch Schwerin-High, «Ruhestand, Fluchterfahrung und demografischer Wandel», S. 297.

war, kaum zu glauben, ein Gefühl, das er so noch nie erlebt hatte – seine Bekannten mit Ehe und Kinderglück, die Kleinen dumpf vor dem Smartphone am Esstisch, da hatte sich nichts gerührt in ihm, aber diesen jungen Mann auf der Flucht, den beneidete er um sein Leben ohne Dach und ohne Bett, ohne Konto und ohne Fürsprache, mit nichts in der Hand außer Frau und Tochter und dem eigenen Mut.

Dein Mann hat mich gerettet, sagte er zu der Frau und wiederholte es in der Sprache, die offenbar alle verstanden, und hob den Becher mit Wein, Auf dein Wohl, Taylor! Er trank den Becher aus und reichte ihn seinem Retter, der ging damit zum Wasser und spülte ihn gründlich, und er, Reither, korkte die Flasche zu [...]. (W 210)

Reither weiß, dass er die christlichen Bildmuster überstrapaziert, trotzdem kommt er «einfach nicht umhin», ihnen zu verfallen – und gleiches gilt für den Text, der hier ebenfalls nicht umhin zu kommen scheint, in die Allusion biblischer Sprache mit ihren notorisch polysyndetischen Konstruktionen abzugleiten.

So massiv allerdings die geflüchteten Figuren symbolisch übercodiert werden, so konturlos bleiben sie selbst. Und so wenig Reither sich ihre «Namen» merkt – um sie ohnehin sogleich mit Zeichen aus dem Bildrepertoire des «Eigenen» zu überschreiben, «die einer in sich trägt, dem der Wein erlaubt ist» – so wenig erkundet er sich nach der «Geschichte» ihrer «Flucht» (W 208). Vielmehr begnügt er sich mit Spekulationen («womöglich unterwegs geboren»), die sein Phantasma stützen.

Und so verfährt auch der Text: Den «Geschichte[n]» der Geflüchteten gewährt er so gut wie keinen narrativen Raum, er reduziert sie auf die Funktion von identitäts-, geschichts- und meist auch namenlos bleibenden Sinnkatalysatoren.⁴¹ Reither, der am Ende des Textes gemeinsam mit «seiner» Heiligen Familie zurück nach Norden fährt, verhelfen die Geflüchteten – in der Dimension der symbolischen Ordnung – zur Aufhebung eines Mangels, sie erlösen ihn von einer Erfahrung maximaler (in der Diktion der Erzählinstanz: «kosmologisch[er]») Sinnlosigkeit. Dem Text dienen sie auf diese Weise zur Rettung seiner semantischen Zielordnung (Restitution der Familie), zur sinnhaften *clôture*.⁴²

In der Wahrnehmung der Figur schreibt sich hier mithin eine problematische *racial fantasy* fort. Die Geflüchteten, *flat characters* allesamt, sind funktional reduziert auf das Rollenstereotyp des sogenannten *Magical Negro*: «a paranormal

41 Zu dieser Feststellung kommt auch Roth, «Functionalization», S. 114–117, hier S. 114: «the story is not about the refugees – they merely function as a narrative tool, or as a means to trigger the main character's personal development».

42 Dass es hier um die «Herbeiführung einer Familienkonstellation» geht, beobachtet auch Schweirin-High, «Ruhestand, Fluchterfahrung und demografischer Wandel», S. 309; von einer «holy family» spricht auch Roth, «Functionalization», S. 116.

or godlike Black character who transforms the life of a lost and broken white character». ⁴³ In den meisten Narrativen, die diese Trope bedienen, so erläutert der Filmwissenschaftler Matthew Hughey in Bezug auf Hollywood-Produktionen der 1990er- und 2000er-Jahre,

the Black character disappears from the plot after fixing the white character's problems, signaling their ancillary position as a personified plot device. While these films have been applauded as viewer-friendly depictions of cooperative inter-racial friendships, they retain the roots of their problematic beginnings. That is, [...] they further [...] anti-Black stereotypes of contended servitude and primordial exotism. ⁴⁴

Genau so geschieht es in *Widerfahrnis*. Das ethopoetisch Problematische dieses Verfahrens wird dabei nicht eben gemindert durch die Tatsache, dass der Text gleichsam zu wissen scheint, was er da tut: Wenn nämlich im dritten Kapitel zwei in Reithers Wohnanlage beschäftigte Frauen, eine Bulgarin, Marina, und eine geflüchtete Eritreerin, Aster (auch sie ist christlich semantisiert und objektifiziert: «eine wahre Kinderbibelschönheit» [W 9]), dem BMW-Cabrio Starthilfe geben, das das Paar nach Italien bringen wird, dann ist ihre Funktion als «personified plot devices», die das Sujet – hier ganz buchstäblich – allererst in Gang bringen, geradewegs zur Kenntlichkeit entstellt. ⁴⁵ Strukturell bleibt den Geflüchteten nicht mehr als diese «ancillary position» zugewiesen; durchgehend ist es der Sinn- und Gefühlshaushalt des weißen Protagonisten, der im Fluchtpunkt des narrativen

43 Matthew W. Hughey, «Racializing Redemption, Reproducing Racism: The Odyssey of Magical Negroes and White Saviors». In: *Sociology Compass* 6/9 (2012), S. 751–767, hier S. 756.

44 Ebd.

45 Auf den «durchaus symbolträchtig[en]» Charakter dieser Szene weist auch Theele, «Vom Norden in den Süden», S. 87, hin. Vgl. ebenso Steckenbiller, «Futurity», S. 77, die den marginalisierten Status dieser «secondary characters» betont. Die Szene lässt sich zugleich als reflexiver Kommentar des Textes zum Problem der narrativen Aneignung von Fluchtgeschichten *without the burdens* lesen. Zuvor nämlich erzählt Marina Reither von Asters Flucht: «Aster hat schon nachts in der Wüste den Pick-Up wieder zum Fahren gebracht, sagte sie. [...] Das hat sie Ihnen erzählt? [...] Ja, so war es in der Wüste. Und immer nachts unterwegs wegen der Banditen. Drei Monate allein durch den Sudan.» (W 39f.) Trotz Reithers Einwand gegen das Unzulängliche dieser narrativen Aneignung – «und Sie glauben, so eine Flucht kann sich einer vorstellen, der nicht selbst dabei war?» (W 40) – geht Marina «in die Details der Flucht durch die Wüste, während Aster selbst kein Wort sagte [...]». Reither trat zu ihr, Hören Sie, da erzählt jemand ihre Geschichte, das geht nicht. Die Eritreerin lächelte müde, [...] als wollte sie sagen, wie kann so ein bisschen Geschwätz schlimmer sein als meine Flucht. Dann machte sie ihrer blonden Kollegin ein Zeichen, es nicht zu übertreiben, und Marina fuhr mit der Geschichte fort» (W 40) – bis Reither ihr über den Mund fährt: «Und das haben Sie ihr alles aus der Nase gezogen? Reither steckte den Autoschlüssel ins Zündschloss, dann sollten Sie es für sich behalten!» (W 41) Der Text zieht aus solcher Reflexion freilich nicht die Konsequenz, selbst auf die erzählerische Instrumentalisierung von Fluchtgeschichten zu verzichten.

Verfahrens steht – sowie, damit verknüpft, der Sinn- und Gefühlshaushalt der Leser:innen, die offenkundig genauso «bewegt»⁴⁶ und ergriffen sein sollen wie Reither selbst. Vor allem auf Effekte der Rührung scheint es denn auch zu zielen, dass Reither, nachdem er Taylor mit paternalistischem Gestus «beigebracht» hat, wie man «ein Auto mit Schaltung» (W 213) bedient (als gäbe es in Nigeria – «primordial exotism» – so etwas nicht), zum *white savior*⁴⁷ seiner Heiligen Familie wird, dem es «plötzlich ganz leicht» fällt, «von sich abzurücken und für jemanden da zu sein, nicht irgendwann und irgendwo und auch nicht in Gedanken, also später, sondern gleich» (W 215). Es ist somit wohl nicht übertrieben, Kirchhoffs «Novelle» einem Phänomen zuzuordnen, das der Schriftsteller Teju Cole in einer prominenten Polemik als «White Savior Industrial Complex» bezeichnet hat. Gemeint sind damit «weiße» Narrative der Rettung, bei denen es, so Cole, nicht primär um «justice» gehe (denn «Gerechtigkeit» zumindest in der Art, wie ein Erzähltext sie herstellen könnte, z.B. durch angemessene narrative Repräsentation, bleibt den Schwarzen Figuren hier gerade verwehrt), sondern «about having a big emotional experience that validates privilege»: Solche Narrative existierten «simply to satisfy the needs – including, importantly, the sentimental needs – of white people and Oprah.»⁴⁸

3 Reklamation literarischer «Meisterschaft»: Die Wiederkehr der «großen Worte»

Wie lässt sich aber die heikle narrative Konstruktion des Textes zu der Einschätzung nicht weniger Kritiker:innen ins Verhältnis setzen, bei *Widerfahrnis* handle es sich um «ein Meisterwerk literarischer Ingenieurskunst»?⁴⁹ Um eine «meister-

46 So etwa: «Was mir durch den Kopf geht – Widerfahrnis». coffeethoughtsme.wordpress.com: <https://is.gd/XQosLc>; Abruf am 15.8.2018.

47 Schon an früherer Stelle figuriert Reither als *white savior*, wenn er eine Gruppe von «Nordafrikaner[n] vermutlich» auf einem Parkplatz vor den Beschimpfungen eines «Wohnmobilmann[s] im Sportdress» und seinem «nervösen Hund an kurzer Leine» (W 77) in Schutz zu nehmen sucht: «Reither – er sah sich da mit aufgerollten Ärmeln, das Haar halb im Gesicht, weil ein Wind ging, und in den Gläsern der Polizeisonnenbrille der Hundehalter in weißem Trainingsanzug gespiegelt – machte der Palm ein Zeichen, still zu sein; dann trat er die Zigarette aus und fragte, was hier los sei [...]. [...] Der Besitzer von Wohnmobil und Hund machte eine Kopfbewegung hin zu der Gruppe, Die kommen alle zu uns und holen sich dann, was sie brauchen, wollen Sie das? Er gab dem Hund mehr Leine, und der drängte gleich auf die Afrikaner zu, und Reither nahm der Palm die Lebensmitteltüte ab. Er holte den Wein und den Korkenzieher heraus und gab die Tüte an den Sippenältesten – nichts, das er sich überlegt hätte, es erschien ihm nur sinnvoll und geschah einfach oder geschah, weil es sinnvoll erschien [...]» (W 78)

48 Teju Cole, «The White Savior Industrial Complex». In: Ders., *Known and Strange Things. Essays*. London 2016, S. 340–349, hier S. 340.

49 Stefan Kister, «Bodo Kirchhoff gewinnt den Deutschen Buchpreis. Zum Start der Buchmesse wird «Widerfahrnis» als «bester Roman 2016» ausgezeichnet – Reisegeschichte eines älteren Paares». In: *Stuttgarter Nachrichten*, Nr. 242, 18.10.2016, S. 13.

hafte Novelle», die «Gültigkeit für sich in Anspruch nehmen» dürfe, «weit über [...] Flüchtlingsfragen hinaus»? «So klassisch» habe Kirchhoff noch «nie erzählt» – «[u]nd nie subtiler».⁵⁰ Es habe sich «in der Weise [...], wie er hier die Wunden und Narben seiner Figuren mit dem Leid der Welt zusammenbringt, [...] alles Machohaftes zur Meisterschaft geläutert».⁵¹ Berührt «das Kirchhoffsche Pathos» somit irgendwie auch «eine Wahrheit»?⁵² Oder ist der Text doch eher, wie Gerrit Bartels im *Tagesspiegel* angemerkt hat, als «hanebüchen» einzustufen, «mitunter» gar als «peinvoll kitschig»?⁵³

Aus Wertungsfragen solcher Art hält sich die Literaturwissenschaft – mit guten Gründen – in der Regel dezent heraus. Zu den Standards einer methodisch reflektierten Gegenwartsliteraturforschung gehört «Distanz zum Gegenstand, und damit auch zu jener affektiven Dimension, in der Geschmacksurteile nisten».⁵⁴ Ihre Aufgabe kann es ausdrücklich nicht sein, normative Unterscheidungen zwischen «Kitsch und Kunst, Schund und Schöner» unbesonnen fortzuschreiben.⁵⁵ In diesem Fall verdient die Frage nach der ästhetischen Qualität des Textes allerdings in dem Maße an Interesse, in dem sie in Kirchhoffs «Novelle» auf einer poetologischen Reflexionsebene selbst permanent zur Debatte steht. Die Differenz von «Kitsch und Kunst, Schund und Schöner» analytisch in den Blick zu rücken, bedeutet im Fall von *Widerfahrnis* somit gerade *nicht*, normative Raster von außen an den Text heranzutragen. Vielmehr gilt es zu beobachten, wie der Text solche qualitativen Unterscheidungen permanent selbst hervorbringt, wie er dabei dem ästhetischen Urteil seiner Leser:innen vorzugreifen sucht – und welche Funktion auch bei diesem Manöver geflüchteten Figuren zukommt.

Dabei kommt ein Muster zur Geltung, das Moritz Baßler bei denjenigen Varianten der von ihm als «Populärer Realismus» bezeichneten, «außerhalb bestimmter kultureller Nischen erfolgreiche[n] fiktionalen[n] Narrationen unserer Zeit»⁵⁶ beobachtet hat, die, *plot-driven* und realistisch erzählt, «sich selbst (auch) als Hochliteratur verstehen».⁵⁷ Es handelt sich um Erzähltexte, die sich durch einen Spagat zwischen Marktverträglichkeit und Distinktionsanspruch gleichsam als «ideale

50 Plathaus, «Vier Tage eines neuen Lebens».

51 Kister, «Bodo Kirchhoff gewinnt den Deutschen Buchpreis».

52 Ulrich Rüdenauer, «Zukunft? Führen wir nicht. In der Novelle «Widerfahrnis» schließt Bodo Kirchhoff ein Hutgeschäft und einen Buchverlag und setzt seine Erkundungen der Lebenskonfusion reiferer Männer fort». In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 201, 31.8.2016, S. 12.

53 Bartels, «Liebe, Wein und Flüchtlingsleid».

54 Julika Griem, «Standards für Gegenwartsliteraturforschung». In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 65/1 (2015), S. 97–114, hier S. 110.

55 Ebd.

56 Moritz Baßler, «Populärer Realismus». In: Roger Lüdeke (Hg.), *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*. Bielefeld 2011, S. 91–103, hier S. 91.

57 Moritz Baßler, «Genie erzählen: Zu Daniel Kehlmanns Populärem Realismus». In: *Gegenwartsliteratur* 16 (2017), S. 37–55, hier S. 49.

Träger des Deutschen Buchpreises» empfehlen – so wie es Helmut Böttiger mit Blick auf *Widerfahrnis* herausgestellt hat:

Das Buch ist flott geschrieben, man kann sich sofort in die Personen hineinversetzen, es ruft große Gefühle wach [...] [u]nd das Spiel mit dem Schicksal, mit der Vergeblichkeit, mit der Politik intensiviert noch alles [...]. [...] Und auch ein möglicherweise von schlechtem Gewissen heimgesuchter Literaturinteressierter kann sich sagen: Dieser Autor ist intelligent.⁵⁸

Wo ein Populärer Realismus mit solchem Distinktionsversprechen «poetologisch wird, also auf sich selbst reflektiert», registriert Baßler nun «regelmäßig ein merkwürdiges Amalgam von drei Dingen»:

- (1.) stellt er ein bildungsbürgerliches Urvertrauen aus, er beruft sich auf den Kanon der Hochkultur und tritt damit jeglichem Trivialitätsverdacht entgegen.
- (2.) wehrt er den modernistischen Anspruch auf erschwerte Form und experimentelle Texturen ab. [...]
- (3.) aber wird dieser Realismus als etwas behauptet, das trotz seiner konventionellen Form nicht bloße Unterhaltung sein soll, sondern relevante, wirkmächtige Hochliteratur.⁵⁹

Genau diesen poetologischen Dreiklang schlägt auch Kirchhoffs «Novelle» an. Der Text exponiert seinen Protagonisten von Beginn an als einen literarischen Connaisseur, dessen ästhetischem Urteil seine bildungsbürgerlichen, kunstaffinen Leser:innen vertrauen sollen. Als Verleger für *highbrow*-Literatur wird Reither als emphatischer Vorkämpfer des Guten, Wahren, Schönen eingeführt, der für die feinen Unterschiede zwischen Kunst und Kitsch ein empfindliches Sensorium besitzt: als jemand, so sein Selbstverständnis, «der für alle Enttäuschten und doch weiterhin Hoffenden die Geschichten ihrer Jahre aus einem Meer von Sprache fischte, das wenige Gute für viele, die danach verlangten, bis es zuletzt nur noch das viele Halbgute für ein paar wenige war» (W 33). Paradigmatisch verkörpert Reither einen Kunstanspruch, der auf das Singuläre, ästhetisch Besondere zielt,⁶⁰ nun aber unter den Bedingungen literarischer Massenkultur ökonomisch zugrunde gegangen ist: «in der kleinen Buchhandlung, die zu meinem Verlag gehört hat», so berichtet Reither Leonie Palm, «gab es [...] keine Kinderbücher. Es gab auch keine Ratgeber,

58 Böttiger, «Der ideale Preisträger».

59 Baßler, «Populärer Realismus», S. 97.

60 Auch darin entspricht Reither einer in der Gegenwartssoziologie prominent diskutierten Tendenz: Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin 2017.

keine Reiseführer und keine Kochbücher. Und schon gar keine Kriminalromane» – klar, dass «[b]ei dem Konzept [...] keine Buchhandlung überleben» kann (W 29). Und auch Reithers Verlag ist «weggeschmolzen von der Abwärme des Banalen wie die letzten Gletscher mit all ihrer sperrigen Schönheit» (W 129).

Über den ganzen Text sind sodann poetologische Reflexionen verstreut, die Reithers guten Geschmack (im hochkulturellen Sinne) beglaubigen sollen: So erfahren die Leser:innen von seinen Skrupeln vor «großen Worte[n]», die sich «so schrecklich leicht hin» schreiben als seien es «Legowörter» (W 37), sie erfahren, dass ihm «ein Gespräch über Wein [...] auf die Nerven [geht], wenn er es irgendwo lesen muss[.]» (W 19f.), dass er sich gegen die Verwendung von «drei Pünktchen [...] immer gesträubt hatte» (W 38) und dass es ihn auch «immer geschüttelt hatte, wenn die neueren Wörter» für «Telefon [...] in Büchern des Reither-Verlages aufgetaucht waren» (W 51). Und sie vernehmen seine Klage: «[V]on Männern bekam ich nie das Meer ohne Mythen auf den Tisch, später fielen sie aus allen Wolken, wenn ich deutlich wurde: Keine Aphrodite, die aus einer Muschel steigt, wir sind nicht im Zirkus!» (W 96) Für Reithers exquisiten literarischen Anspruch steht emblematisch der Name «Kafka» ein:

Aber er hatte es immer nur als tragisch empfunden, auszusehen wie ein Schreibender. Schon mit zwanzig hatte er diese Aura gehabt und war ihr selbst erlegen; der Lehrling in einer Buchhandlung sah sich in der hintersten Ecke eines Nachtcafés mit Zigarette im Mund, eine Hand im Haar, wie er da mit Bleistift in winziger Schrift etwas in ein Notizheft schreibt, und in den frühen Morgenstunden ist eine ganze Erzählung fertig, wie Kafkas Urteil in nur einer Nacht. Jedes Wort sitzt, jeder Satz steht, und alle Sätze erschließen ein Stück Welt mit einer Sprache von so unplausibler Effektivität wie die der Mathematik für das Geschehen im Universum. Ein paar Versuche hatte er gemacht, alle aufgegeben nach wenigen Seiten – das einzig Effektive, das war der komplette Strich, letztlich das Schwärzen des Traums vom Schreiben.

(W 107f.)

Reithers klischierte Ich-Imago als Autor – zwischen den Zeilen lassen hier auch Benjamin («Aura») und Benn («Nachtcafé») grüßen – gehört aber mit dieser Geste der Durchstreichung⁶¹ nur scheinbar der Vergangenheit an, denn unter der Hand und im Konjunktiv kommt er auf einer poetologischen Metaebene von Anfang an als Autorfigur zur Geltung. Beständig denkt Reither – unter dem (fiktiven) Vorzeichen der eigenen Nicht-Fiktionalität («wir sind hier nicht in einem Buch»; W 16, 25) – darüber nach, wie die Erfahrungen, die er (der Fiktion nach) *wirklich* macht,

61 Und selbst dieser «komplette Strich, [...] das Schwärzen» bedient noch den modernen Kunstmythos der *tabula rasa* (etwa in Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat*).

in einem (der Fiktion nach) *potenziellen* literarischen Text zu versprachlichen wären, der seinen eigenen hohen literarischen Ansprüchen zu genügen hätte. Schon der allererste Satz des Textes führt diese Ebene windungsreicher poetologischer Reflexion im Konjunktiv ein:

Diese Geschichte, die ihm noch immer das Herz zerreißt, wie man sagt, auch wenn er es nicht sagen würde, nur hier ausnahmsweise, womit hätte er sie begonnen? (W 5)

«[N]ur hier ausnahmsweise»: Das ist die implizite Poetik des Textes *in nuce*. «Man» (die Allgemeinheit, die geschmacklose Masse) verwendet gemeinhin eine Formulierung (zum Beispiel: «das Herz zerreißt»), die «er» (der Connaisseur, der sich an Kafka orientiert) *eigentlich* niemals verwenden würde, «hier ausnahmsweise» aber *doch* – und zwar, so die Implikation, weil das Herzerreißende, das Außergewöhnliche, das Besondere just «diese[r] Geschichte» diese Ausnahme von der Regel legitimiert. Ist die Erfahrung nur bedeutsam genug, so die Logik, sind auch die «großen Worte» wieder erlaubt.

Genau diese Volte schlägt der Text dann auch in der so zentralen sizilianischen Kusszene. Der oben bereits zitierte Passus über Reithers Erfahrung «paradiesisch[er]» «Gnade» hat nämlich einen poetologisch intrikaten Vorlauf. Ich zitiere noch einmal im Zusammenhang:

Und er legte einen Finger auf den Spalt zwischen den Lippen [...], den Leonie Palm erst küsste und danach sachte anhub und wegschob; und auch wenn sie ihn nur angehoben hätte und sachte beiseitegeschoben, wäre es wohl um ihn geschehen gewesen – *ein Ausdruck, den er früher mit drei Fragezeichen versehen hätte, ebenso Worte wie unfassbar, paradiesisch oder Gnade*. Aber den Kopf seiner Mitbewohnerin zu umarmen und sie zu küssen, ohne noch ein Wort zu verlieren – wie auch, wenn man sich selbst übertrifft –, und von ihr, Leonie Palm, zurückgeküsst zu werden, *war unfassbar und auch paradiesisch, eben eine Gnade*, die ihn gerade noch genug Atem holen ließ, um sich ihrer bewusst zu sein. (W 149; meine Hervorhebungen)

Der Text demonstriert hier ein Bewusstsein (seiner Figur) dafür, dass das, was er tut, von einem avancierten ästhetischen Standpunkt aus eigentlich «nicht geht», dass Ausdrücke wie «um ihn geschehen», «unfassbar, paradiesisch oder Gnade» eigentlich an der Grenze zum Kitsch rangieren – und *trotzdem* verwendet er sie, und zwar mit dem Argument, dass die gewählten Ausdrücke hier durch die außergewöhnliche Erfahrung, die sie in Worte fassen sollen, beglaubigt seien.

Immer wieder vollzieht der Text diese eigentümliche poetologische Volte: Er verwendet (a) ein abgegriffenes Sprachbild, stellt es (b) mit Hinweis auf dessen

Abgegriffenheit unter Vorbehalt, weist dann aber (c) auf einen Sachverhalt in der (fiktiven) Welt hin, der das Sprachbild doch legitimieren soll. Zum Beispiel so:

Die ganze Straße am Bahndamm roch nach Fisch, und je weiter sie kamen, roch es auch nach Essen, nach Geschmortem und Frittiertem, nach süßem Brot und Fasswein [wieder so ein «biblisches Bild», D.B.], *nach zu viel des Guten, wenn es eingesandte Romane ausgeschmückt hätte, und dennoch existierte es.* (W 131, meine Hervorhebung)

Fortwährend reklamiert *Widerfahrnis* in dieser Manier eine Sprache, die eigentlich «zu viel des Guten» ist, für sich, weil ihr, so die Suggestion, «hier ausnahmsweise» eine Erfahrung entspricht, die groß genug ist, um auch die «großen Worte» als angemessen erscheinen zu lassen. Und so findet sich denn im Text der «Novelle» bis auf die «drei Pünktchen» fast alles, was der Verleger Reither, wie oben angeführt, *eigentlich* für unkünstlerisch hält. Also gerade nichts, was klingt «wie Kafka», sondern jene verfeimten «Legowörter», eines der «neueren Wörter» für «Telefon» («Smartphone»; W 89 u. ö.), etliche «Gespräch[e]» und Reflexionen «über Wein» und am Ende, wenn Taylor gleichsam wie «Aphrodite» aus dem Wasser auftaucht, «das mit Kussgeräuschen über die muschlige Stufe schwappte» (W 202), auch «das Meer» mitsamt «Mythen». Am deutlichsten wird dieses poetologische *reclaiming* des Verfeimten an folgender Stelle ausbuchstabiert:

Wie warm war es tatsächlich, und wie warm war es ihm, das wäre dann ein Anhaltspunkt, ob ihm etwas den Kopf verdreht hat – eine der Wendungen, die man in Büchern jüngerer Schreiber schon vergeblich suchte, als käme es auch nicht mehr vor, dass einem der Kopf verdreht wird. Von anderen Wendungen gar nicht zu reden, sein Herz verlieren, auf Wolken schweben, Feuer und Flamme sein, den Himmel auf Erden erleben, und was inzwischen sonst noch dem Schlager und evangelischen Pfarrern überlassen bleibt. (W 85)

Worte wie im Schlager, aber als Kunst: Das ist die von Baßler beobachtete Poetik des Populären Realismus in Reinform. Um seinen «gesteigerten Kunstanspruch, seinen Anspruch auf «genauere» und wesentlichere Repräsentation von Wirklichkeit zu beglaubigen», bediene sich der Populäre Realismus, so Baßler, überdies einer besonderen «Art von Hyperbolik», indem er etwa «das Extraordinäre der Kunst und der Kunst-Rezeption», «gesteigerte Aisthesis», «außerordentliche Begabung» oder «quasi-magische Weltzugänge» beschwöre: «Indem man vom Außerordentlichen erzählt, wird die eigene formale Normalität vergessen gemacht.»⁶² In den Text gebracht wird dieses «Außerordentliche», werden die Mythologeme und

62 Baßler, «Populärer Realismus», S. 99f.

«literarisch-kulturellen Bedeutsamkeitsmarker»,⁶³ die den Text seiner «formale[n] Normalität» zum Trotz ästhetisch nobilitieren sollen, im Fall von *Widerfahrnis* aber erst durch jene Auftritte von – funktional auf ein problematisches Rollenklischee reduzierten – Geflüchteten, an die die Erfüllungserfahrungen des Protagonisten gekoppelt sind. Für den Anspruch des Textes auf seine eigene Bedeutsamkeit werden geflüchtete Figuren (auf der poetologischen Ebene) somit in analoger Weise funktionalisiert wie (auf der Ebene der *histoire*) für das Begehren Reithers nach Sinn. Dem unwillkürlichen «[N]eid» Reithers auf Taylor,⁶⁴ der nicht nur ein Neid auf dessen Vaterrolle ist, sondern auch auf die existenzielle Sinndimension seiner Leiderfahrung, die für Reither auf einen verlorenen Zustand der «Eigentlichkeit» verweist (ohne «Smartphone» und «ohne Konto», dafür aber mit «Frau und Tochter», die dem Fliehenden, so Reithers phantasmatische Projektion, durch ihre Liebe «Kraft geben für den schier endlosen Weg»; W 208), entspricht ein geradezu nostalgisches Liebäugeln des Textes mit einer analogen Rhetorik der Eigentlichkeit. Mit der Semantisierung der Geflüchteten als Heilige Familie kommt diese Poetik mitten im Zentrum der christlichen Semiosphäre, der Zeichenordnung des «Eigenen» an. Kaum zufällig fragt Taylor, während er Reithers Wunde heilt, ihn just in diesem Moment «nach der Art [seiner] getanen Arbeit»:

Making and selling books.

What kind of books? Taylor begann, den Verband über einen mit der Salbe bestrichenen Gazestreifen zu legen, und Reither füllte den Becher auf; er sprach von Büchern, die es wert gewesen seien, gedruckt und verbreitet zu werden, geschrieben von Frauen wie von Männern, nur erzählten Frauen von ihren Wunden, Männer von ihren Narben. (W 208)

Die Leser:innen dieser Passage halten hier, so sucht der Text nahezulegen, auf jeden Fall ein Buch in der Hand, das es «wert» war, «gedruckt und verbreitet zu werden»: Hier wird, so die Suggestion, wieder hochbedeutsam von Wunden und Narben erzählt! Die ethopoetisch signifikante Differenz der Leiderfahrungen der Figuren gerät in diesem ästhetischen Reklamationsakt ins Ungefähre: Nicht auf die Art des Schmerzes und seine (Vor-)Geschichte kommt es an, sondern auf sein Affekt- und Bedeutsamkeitspotenzial für das Erzählen. Mit der Restitution von Sinnerfahrung geht auf der Ebene der poetologischen Aussagestruktur des Textes somit eine zweite Geste der Restitution einher: diejenige einer für verloren erklärten literarischen Bedeutsamkeit und Besonderheit.⁶⁵ Als so außergewöhnlich, so

63 Baßler, «Genie erzählen», S. 49.

64 «Manchmal beneide[t]» Reither, wie es schon im zweiten Kapitel heißt, auch Aster, «unsere [!] Eritreerin. Sie kommt selbst in diesem Tal hier aus dem Staunen kaum heraus.» (W 23)

65 Vgl. zu diesem Prinzip auch Clemens, «Nach dem Künstler».

singulär, so besonders Reither die Begegnung mit den Geflüchteten erlebt, als so besonders darf sich, – so will es die Valorisierungsdynamik dieses *doing singularity*⁶⁶ –, derjenige erfahren, *der* sie erlebt – und als so außergewöhnlich geriert sich auch der Text, der dieses Besondere zu lesen gibt.⁶⁷

4 «Es geht überhaupt nicht um ihn»: *Gehen, ging, gegangen* im Vergleich

Gemessen an Kirchhoffs Poetologie der «großen Worte» tritt Jenny Erpenbecks ein Jahr zuvor erschienener, kommerziell noch erfolgreicherer – und auch in der Forschung bereits deutlich stärker beachteter – Roman ausgesprochen bescheiden auf. Dem Echo der Rezensent:innen zufolge handelt es sich bei *Gehen, ging, gegangen* um einen «beeindruckend nüchterne[n]»,⁶⁸ «pathoslosen»,⁶⁹ «behutsam[en]»⁷⁰ «Tatsachenroman»⁷¹, der «[o]hne Effekthascherei»⁷² auskommt und «souverän die Falle des Sozialkitschs» «vermeidet».⁷³ Parataktische Konstruktionen, ein schmaler Thesaurus und ein vordergründiger Verzicht auf poetische Überstrukturierung kennzeichnen Erpenbecks Prosa. Die geradezu emphatische Nüchternheit auf sprachlicher Ebene lässt, ebenso wie das Wissen darum, wie «gründlich recherchiert»⁷⁴ der Roman ist, leicht darüber hinwegsehen, dass es sich aber natürlich auch bei diesem Text um eine literarische Konstruktion handelt, die auf ihre symbolische Tiefendimension hin zu befragen ist.

66 Vgl. Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 47–74.

67 Die narzisstische Struktur solcher Selbstvalorisierung des Beobachters qua Beobachtung registriert Peter Kümmel, «Versäumtes Leben. Bodo Kirchhoff erzählt von einem kargen Büchermenschen, dem spät die Liebe widerfährt – und die Erotik des Alters». In: *Die Zeit*, Nr. 42, 6.10.2016, S. 47: «Es ist eine Neigung, das Subjekt der eigenen Sehnsucht zur Kostbarkeit zu erhöhen, die den Protagonisten des Romans leitet – und seinen Erzähler leider auch: Das alles ist kostbar, weil es *mir* auffällt.»

68 Stefana Sabin: «Horrorgeschichten vom Krieg. Roman. Professor trifft auf Flüchtlinge». In: *NZZ am Sonntag*, Nr. 35, 30.8.2015, Beilage «Bücher am Sonntag», S. 11.

69 Wilhelm Hengstler: «Wen niemand haben will. Wann wird Literatur zum Sachtext, wann kippt Engagement in Sentimentalität? Über Tod, Folter und die Verlorenheit von Flüchtlingen in einer fremden Welt erzählt Jenny Erpenbeck in ihrem Roman <Gehen, ging, gegangen>. Nominiert für den Deutschen Buchpreis». In: *Die Presse*, Nr. 20655, 10.10.2015, S. III. Dass der Roman «nur selten ins Pathetische lappt», befindet auch Paterno, «Tausendköpfiger Drache», S. 100.

70 Schmitter, «Der Stand der Dinge», S. 127.

71 Apel, «Wir werden sichtbar»; Paterno, «Tausendköpfiger Drache», S. 100; «Der Bestseller-TÜV». In: *Sonntag aktuell*, Nr. 46, 15.10.2015, S. 18.

72 Hengstler, «Wen niemand haben will».

73 Scheck, «Orte der Zuflucht».

74 Birrer, «Gestrandet in der Warteschlaufe». Paratextuell ist die dem Roman zugrunde liegende Recherche angezeigt in der ausführlichen Danksagung der Autorin: Jenny Erpenbeck, *Gehen, ging, gegangen. Roman*. München 2015, S. 350; im Folgenden zitiert mit der Sigle G.

Das Basisnarrativ von *Gehen, ging, gegangen* ist demjenigen von *Widerfahrnis* strukturell ausgesprochen ähnlich. Wie Julius Reither befindet sich Erpenbecks weißer, heterosexueller, bildungsbürgerlicher Protagonist, der frisch emeritierte Berliner Althilologe Richard, am Ausgangspunkt der linear erzählten Romanhandlung in einer Situation massiver sozialer, familialer und kultureller Resonanzdefizienz. Wie Reither hat Richard seine Tätigkeit als Produzent wertvoller kultureller Zeichen hinter sich: «Seine Bücher wurden gedruckt, [...] Studenten haben seine Bücher gelesen [...]. Wo sind die Studenten jetzt?» (G 9) Wie Reither ist Richard partner- und nach einer Abtreibung kinderlos: Seine Frau ist «vor fünf Jahren» gestorben (G 231) und von Richard einst dazu «überredet» worden, ein gemeinsames «Kind wegmachen zu lassen»: «Mir war das damals zu früh» (G 347). Und wie Reither ist Richard als Vertreter bürgerlich-westlicher Hochkultur exponiert. «Richard hat Foucault gelesen und Baudrillard und auch Hegel und Nietzsche» (G 81), außerdem kennt er die «Bibel» (G 108), die «Ilias» (G 97, 187) und die «Odyssee» (G 13, 29, 187), «Herodot» (G 175), die «griechischen Tempel von Agrigento» (G 66), «Archimedes» (G 26), «Lukrez» (G 10), die «Literatur der Augusteischen Zeit» (G 100), «Ovid» (G 10, 13, 31), «Seneca» (G 293, 297, 311), «Tacitus' ›Germania‹» (G 309), die «Merseburger Zaubersprüche» (G 15), «Gottfried von Straßburg» (84), «Dante» (G 66, 162, 210, 284), «Giotto» (G 242) und «Michelangelo» (G 242), den «Wismarer Dom» (G 158), «Bach» (G 42, 151 f., 201, 286) – «[z]um Frühstück» die «Goldberg-Variationen im Radio» (G 42), am Jahresende «das Weihnachtsoratorium im Dom» (G 43) –, *Hamlet* (G 272), die «deutsche[] Klassik» (G 141), Goethes «Faust» (G 37) und «Goethes Iphigenie» (G 82), «Mozart» (G 125, 151 f., 289), «Grimms Märchen» (G 221) und «Grimms Wörterbuch» (G 60), «Kierkegaard» (G 255), «Richard Wagner» (G 255), «Rigoletto» (G 321), «Lenné» (G 44, 77), die «Gartenlaube» (186), «Carmen» (G 90), «Leise rieselt der Schnee» (G 244), das «Bode-Museum» (G 135), «Virginia Woolf» (G 255), «Jazz und [...] Blues» (G 151 f.), «Johannes R. Becher» (G 96) und Bertolt «Brecht» (G 155, 207). Und «jetzt», zu Handlungsbeginn, so heißt es markant bereits im fünften Satz des Romans, hat der frisch Emeritierte erst recht «Zeit, um Bücher zu lesen. Proust. Dostojewski.» (9) Ein veritabler *Western Canon* ist solchermaßen über den gesamten Text verstreut.⁷⁵ Ebenso wie Kirchhoffs Reither sieht allerdings auch Richard die solchermaßen aufgerufene kulturelle Ordnung im Verfall begriffen: «Von seinen Studenten konnten manche zu Beginn des ersten Studienjahres nicht einmal die ersten vier Zeilen der ›Odyssee‹ auf Griechisch hersagen. Das wäre zu seiner Studentenzeit undenkbar gewesen.» (G 33) «Kurz nach dem Mauerfall» (G 43), als Richards Frau noch lebte, habe es am Kreuzberger Ora-

75 Zu den «many references to German, European, or Western cultural history at large» vgl. auch Steckenbiller, «Futurity», S. 70; Sophie Salvo, «The Ambivalent Didacticism of Jenny Erpenbeck's *Gehen, Ging, Gegangen*». In: *The Germanic Review* 94 (2019), S. 345–362, hier S. 350; Roth, «Functionalization», S. 105 f., die konstatiert, dass der Roman damit auch sich selbst und seine Leser:innen «as a part of a *bildungsbürgerlicher* discourse» positioniert.

nienplatz außerdem noch «einen guten Buchladen» gegeben, «ein Programmkino und ein schönes Café. Jetzt sieht der Platz wie eine Baustelle aus.» (G 44)

Wie ein Jahr später in *Widerfahrnis* sind es schon hier Begegnungen mit – just an jenem Oranienplatz medienwirksam auf ihre prekäre Lage hinweisenden und so die Aufmerksamkeit und Hilfsbereitschaft Richards erzielenden – afrikanischen Geflüchteten, die nach und nach zur Behebung der Defizienzerfahrung des Protagonisten führen. Und wie bei Kirchhoff kommt den Geflüchteten dabei die prekäre Rolle von Sinnkatalysatoren zu, die den Übergang von der defizitären semantischen Ausgangsordnung zur erfüllten semantischen Zielordnung in Gang bringen. Der Roman endet mit Richards Geburtstagsfeier in seinem Haus, das sich von einer «private residence to a communal dwelling», von einer «prototypical, comfortable residence of a *Bildungsbürger* complete with a library, a piano, and plenty of supplies [to] a kind of affluent refugee camp with beds, mattresses, and people in every room» gewandelt hat.⁷⁶ Erzählt wird auch bei Erpenbeck die belebende, erfüllende Substitution von Einsamkeit durch Gemeinschaft, von Tod⁷⁷ durch Leben:

Seit dem Tod seiner Frau hat Richard seinen Geburtstag nie mehr gefeiert. Aber nun hat er im afrikanischen Supermarkt Wedding Kalbs- und Lammbratwürste gekauft und macht selbst den Kartoffelsalat [...]. Auch Ithemba steht mit Tristan und Yaya in der Küche, die anderen haben am Vortag schon Couscous, Fladenbrot und einen großen Sack Reis eingekauft. [...] Bevor die Gäste eintreffen, gibt es noch viel zu tun: Moussa mäht Rasen, Mohamed und Khalil rechen Blätter zusammen, Karon fegt die Terrasse, Rufu stellt zusammen mit Abdusalam die schwere Bank auf den Steg, Richard holt, während der fertige Kartoffelsalat kühlgestellt ist, mit Apoll die Gartenmöbel aus der Garage, die Spinnennetze und vertrockneten Blätter des letzten Sommers müssen von den Tischen und Bänken abgefeigt [...] werden. Fackeln, die Richard in der hintersten Ecke des Schuppens gefunden hat, steckt er in die Erde, er hat sie noch mit seiner Frau zusammen eingekauft, ist aber nach ihrem Tod nie mehr dazu gekommen, sie zu verwenden. [...] Sind genug Servietten da? Ketchup und Kerzen? Brot, Chips, Salzstangen und Obst? Karon fegt noch den Steg. Richard füllt Spiritus in die Laternen und stellt sie auf die Tische, da kommen die ersten Gäste schon durch den Garten. (G 339–341)

Die Geflüchteten, die Richard – darauf hat Stefan Hermes bereits nachdrücklich hingewiesen – einerseits (wie Reither) massiv alterisierend («kohlrabenschwarz»,

76 Monika Shafi, ««Nobody loves a refugee»: The Lessons of Jenny Erpenbeck's Novel *Gehen, Ging, Gegangen*». In: *Gegenwartsliteratur* 16 (2017), S. 185–208, hier S. 199.

77 Als hochbedeutsame Daseinsmetapher ohne erkennbare Plot-Funktion ist «unten im See» (G 11) bei Richards Haus die Leiche eines Ertrunkenen platziert; vgl. Salvo, «Ambivalent Didacticism», S. 356.

G 155) wahrnimmt und die er andererseits zum Teil «nicht minder penetrant» nostrifiziert, indem er mit kolonialem Gestus «ihre Namen [...] zumindest für sich selbst durch andere Namen ersetzt»,⁷⁸ und zwar durch Namen aus der Tiefe seines *Western Canon* wie «Tristan» und «Apoll» (G 84), verhelfen Richard nicht nur zu einem verlorenen Gemeinschaftsgefühl, sondern zugleich zur Restitution der verlorenen *kulturellen* Sinnerfahrung. Einem Geflüchteten, Osarobo, bringt er mit kulturmissionarischem Gestus Klavierspielen bei. Dieser nimmt dabei strukturell die Position von Richards verstorbener Frau ein, die «früher, in seinem alten Leben, [...] Bratsche übte, während er ein Zimmer weiter am Schreibtisch saß» (G 152) – auch hier werden die Leser:innen zu Zeug:innen der Restitution einer erfüllten Ordnung, in der «jemand, der lebendig ist [...] die Zeit, die im Haus vergeht, in so etwas wie einen Alltag verwandelt» (G 200).⁷⁹ Und als der von Richard «Apoll» getaufte Tuareg ihm davon erzählt, wie er monatelang durch die Wüste gezogen sei, geschieht – auch hierauf ist bereits hingewiesen worden – «etwas Erstaunliches: Richard gelangt durch diese Geschichte zu einem tieferen Verständnis von Homer, als er es durch sein jahrelanges Studieren und Forschen jemals erreichen konnte»:⁸⁰ «Natürlich hat er immer gewusst, dass zum Beispiel die ›Odyssee‹ und die ›Ilias‹ [...] mündlich weitergegebene Erzählungen waren. Aber noch nie ist ihm der Zusammenhang zwischen Raum, Zeit und Dichtung so klar gewesen wie in diesem Moment. Vor dem Hintergrund einer Wüste sah man es nur besonders deutlich». (G 187f.) Das «nur» ist hier verräterisch: Nicht auf die konkrete Erzählung kommt es für Richard an dieser Stelle an, vielmehr fungiert die «Wüste» als «Hintergrund» einer emphatischen Neuerfahrung des eigenen Kanons.

Eine Schlüsselszene in der Reihe dieser Akte der Sinnrestitution findet auch bei Erpenbeck im Horizont christlicher Zeichenordnung und im Rekurs auf die Heilige Familie statt, an Heiligabend nämlich. So wie Taylor und seine Familie Kirchhoffs Reither von seiner Erfahrung «kosmologisch[er]» Verzweiflung erlösen, so erlöst auch hier einer der Geflüchteten, Raschid, Erpenbecks Protagonisten aus seiner Einsamkeit:

Als er am 23.12. im Supermarkt die leeren Tiefkühlregale sieht, wird ihm plötzlich klar, dass er, als einziger von all seinen Freunden, vollkommen allein sein wird an Heiligabend.

78 Stefan Hermes, «Grenzen der Repräsentation. Zur Inszenierung afrikanisch-europäischer Begegnungen in Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen*». In: *Acta Germanica* 44 (2016), S. 179–191, hier S. 183 (zu Richards eminent rassistischen und «paternalistische[n]» Perzeptions- und Handlungsmuster[n]» vgl. ebd., S. 182f.). Vgl. hierzu auch Steckenbiller, «Futurity», S. 73f.; Roth, «Functionalization», S. 109; Salvo, «Ambivalent Didacticism», S. 350.

79 Auch hierauf weist Hermes: «Grenzen der Repräsentation», S. 183, hin; ebenso Clemens: «Nach dem Künstler», S. 265.

80 Clemens: «Nach dem Künstler», S. 265.

Kaum hat er angerufen, kaum hat Raschid *no problem* gesagt, und Richard *fine*, da steht er auch schon im Flur [...], hoffentlich hat der Weihnachtsbaumhandel noch auf, hoffentlich gibt es irgendwo noch eine Bio-Gans, die so teuer ist, dass keiner sie weggekauft hat. Der Weihnachtsbaum muss nicht groß sein, aber es muss einen geben, einen echten Tannenbaum in einem Wohnzimmer, das hat so ein Nigerianer sicher noch nie im Leben gesehen. [...]

Und obgleich der vierte Advent schon vorbei ist, steckt er, damit er morgen dem Fremdling erklären kann, was *Advent* überhaupt heißt, in den gläsernen Kranz, der seit fünf Jahren auf dem Wohnzimmertisch steht, vier rote Kerzen. Am Vormittag des 24. dann schmückt er den Baum und baut schließlich [...] auch noch die große erzgebirgische Pyramide auf [...]. Die kleinen hölzernen Engel kommen in die oberste Etage, auf die mittlere Scheibe dann Maria, Josef, die Rindviecher, Esel, Lämmer, Hirten, Könige aus dem Morgenland und natürlich die Krippe mit dem winzigen Jesus darin. [...]

Und dann steht der atheistische Richard, der eine evangelische Mutter gehabt hat, mit seinem muslimischen Gast vor dem illuminierten heidnischen Weihnachtsbaum, auf den, das war bei Richard und seiner Frau immer die Regel, nur Kerzen aus echtem Wachs aufgesteckt sind. Der Thomanerchor singt, die Gänsekeulen sind warmgestellt, die Klöße werden bald aufsteigen und der Rotkohl brodelt, mitsamt Essig und Nelken. (G 230–234)

Von dieser Schlüsselszene aus lässt sich zugleich exemplarisch zeigen, was bei Erpenbeck entscheidend anders ist als bei Kirchhoff:

1. Ungleich deutlicher als in *Widerfahrnis* ist die Perspektive des Protagonisten als defizitär markiert. Sein exotisierender Blick, seine pejorativen Wahrnehmungsschemata und seine Tendenz zum *whitemansplaining* («damit er morgen dem Fremdling erklären kann, was *Advent* überhaupt heißt»), sind leicht als problematisch erkennbar.⁸¹ Entsprechend demonstrativ stellt der Text auch die christlichen Zeichen unter Vorbehalt: Die Heilige Familie ist hier kein epiphanisch «aufplatzen[des]» (W 210), affirmativ zu lesendes Mythologem wie dann bei Kirchhoff, sondern metonymisch eingeordnet in ein stereotypes Kleinbürgerinventar: «Bio-Gans», «erzgebirgische Pyramide», «Rotkohl». Und so bieder und beschränkt das bürgerliche Weihnachtsidyll ganz offensichtlich erscheinen soll (auch wenn Richard hier zugleich eine bemitleidenswerte Figur abgibt), so wird im gesamten Text Richards *Western Canon*, «das, was man Bildung nennt» (G 15), nicht als kulturelles Nonplusultra gefeiert, sondern in seiner Begrenztheit betont: Richard mag Hegel und Homer gelesen haben, so lässt uns die Erzählinstanz wissen, «[a]ber

81 Vgl. Hermes, «Grenzen der Repräsentation», S. 186; Roth, «Functionalization», S. 110.

was man essen soll, wenn man kein Geld hat, um sich Essen zu kaufen» (G 81), wie die «Hauptstadt von Ghana» heißt (G 33), welches «die fünf Säulen des Islam» sind (G 107), ob «in Nigeria eigentlich Rotkohl» wächst (G 234) oder was sich hinter der Chiffre «Dublin II» verbirgt (G 84), weiß er nicht.⁸²

2. Die Geflüchteten bleiben nicht gänzlich auf eine «ancillary position»⁸³ als schiere Plot-Instrumente beschränkt. Ihre Fluchtgeschichten erhalten immer wieder narrativen Raum.⁸⁴ So wie die Geflüchteten bei einer Demonstration auf dem Oranienplatz Sichtbarkeit einfordern («*Wir werden sichtbar*», G 23) und so wie sich am Anfang des Textes bei einer Diskussionsveranstaltung in einer Kreuzberger Schule die Utensilien ihrer Flucht vor die bildungsbürgerliche Kulisse schieben («die [...] Bühne der Aula ist mit Matratzen ausgelegt, [...] der Theatervorhang hängt zwischen weißen korinthischen Säulen, er ist aufgezogen und gibt den Blick frei auf Schlafstätten, Decken, Bettzeug, Taschen und Schuhe»; G 36), so gibt Erpenbecks Text «den Blick frei» auf das Erleben der Geflüchteten. Beim Weihnachtsfest etwa bleibt es nicht dabei, dass Richard «dem Fremdling erklären kann, was *Advent* [...] heißt» oder «was das Besondere ist an einer erzgebirgischen Laubsägearbeit» (G 235), es wird auch zum Erzählraum für Raschid, der Richard von seinem Alltag in Tripolis und seiner Flucht berichtet. Die Leiderfahrung der Geflüchteten dient somit nicht – oder jedenfalls nicht nur – als flüchtiger Stimulus für weiße Sentimentalitäten («er kann sich selber nicht leiden, wenn er gerührt ist», denkt Richard einmal; G 204), sondern hat wie die Lebenskrise des weißen Protagonisten ein «Recht auf Ausdruck».⁸⁵ Und so fällt in Erpenbecks Roman ein programmatischer Satz, der im ego-zentrischen *discours* von Kirchhoffs «Novelle» unvorstellbar wäre: «Es geht überhaupt nicht um ihn» (G 126).⁸⁶ Gleichwohl ist es *sein* Bewusstsein, das hier filtert, ist es *seine* Wahrnehmung, *sein* Verständnishorizont, der die Erzählungen der Geflüchteten formatiert und zurichtet, ehe sie die Leser:innen erreichen. Das «Wir», das hier «sichtbar» wird, die Subjektivität der Geflüchteten, ist nur episodisch und nur in externer Fokalisierung, also erzähltechnisch nur als *alter* zu haben.⁸⁷ Allerdings wird dieses Filterproblem im Text auch poetologisch reflektiert:

82 Vgl. Roth, «Functionalization», S. 108; Steckenbiller, «Futurity», S. 71.

83 Hughey, «Racializing Redemption, Reproducing Racism», S. 756.

84 Vgl. Salvo, «Ambivalent Didacticism», S. 355. Anders als in Kirchhoffs Text geht es dabei, wie Salvo betont, zunehmend weniger um eine Einrückung der konkreten geflüchteten Figuren in universale Bildschablonen, sondern um eine Fokussierung ihrer je konkreten Situation. Nach den Narrativen der Flucht in Erpenbecks Roman fragt auch der Beitrag von Sara Kreuter in diesem Band.

85 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M. 1982, S. 355.

86 Schwerin-High, «Ruhestand, Fluchterfahrung und demografischer Wandel», S. 301, sieht hier eine «den Texten gezielt eingeschriebene Gedankendramaturgie» am Werk, die die Figur «Vorbehalte [...] gegen ihre eigene Voreingenommenheit» artikulieren lässt.

87 Vgl. Hermes, «Grenzen der Repräsentation», S. 181.

«Da irgendwo liegt das Problem, denkt Richard, dass die erlebten Geschichten ein Ballast sind, den man nicht abwerfen kann, während von denen, die sich die Geschichten aussuchen dürfen, eine Auswahl getroffen wird.» (G 85f.)⁸⁸

3. Das *alter* bewirkt hier keine bloße Wiederherstellung, sondern eine Transformation des *ego*. Der Text inszeniert eine regelrechte Verschiebung von «Blickwinkel und Maßstab» (G 71). Erzählt wird – das hat Monika Shafi gezeigt – «Richard's transformation from an indifferent, provincial resident, rather ignorant of non-European cultures, into an engaged cosmopolitan citizen».⁸⁹ Richards «sukzessive Annäherung» an die Geflüchteten, so auch Johanna Vollmeyer, «führt dazu, dass er seine Vorurteile gegenüber den Flüchtlingen abbaut, deren Realität besser versteht und sich damit auch selbst ändert.»⁹⁰ Das geschieht in Form eines forciert didaktischen Verfahrens. «Erpenbeck's novel» ist, so Shafi, geradewegs «as a lesson» strukturiert⁹¹ und «adopts a slow, deliberate, and contemplative stance whose goal is to foster comprehension, empathy, and perhaps even encourage action on behalf of the refugee».⁹² Zu Richards «[s]elbsterteilte[m] <Erziehungsauftrag>» gegenüber den Geflüchteten, der, wie Hermes betont, «an die im kolonialen Zeitalter immerfort beschworene <Bürde des weißen Mannes> [...] gemahnt»,⁹³ bildet der Text gerade durch seine forciert didaktische Anlage *performativ* ein Gegengewicht, indem er seinem Protagonisten (und den über seine Schulter schauenden Leser:innen) die Schüler:innenrolle zuweist.⁹⁴

88 Zum etho-poetischen Balanceakt eines Sprechens für/über geflüchtete PoC-Figuren aus einer weißen Erzähl- (und Autorschafts-)Position vgl. Hermes, «Grenzen der Repräsentation», S. 181, sowie Schwerin-High, «Ruhestand, Fluchterfahrung und demografischer Wandel», S. 301.

89 Shafi, ««Nobody loves a refugee»», S. 187.

90 Johanna Vollmeyer, ««Der Mensch wird erst am Du zum Ich.» Die Konstruktion von Identität und Alterität in Jenny Erpenbeck's *Gehen, ging, gegangen*». In: *Revista de Filología Alemana* 25 (2017), S. 181–200, hier S. 189.

91 Shafi, ««Nobody loves a refugee»», S. 189.

92 Ebd., 186.

93 Hermes, «Grenzen der Repräsentation», S. 183.

94 Zur didaktischen Anlage des Textes und zum «Lernprozess» seines Protagonisten vgl. Hermes, «Grenzen der Repräsentation», S. 184; Stone, «Trauma, Postmemory, and Empathy», S. [7]; Steckenbiller, «Futurity», S. 74; Alexandra Ludewig, «Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen* (2015). Eine zeitlose Odyssee und eine zeitspezifische unerhörte Begebenheit». In: Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.), *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 269–285, hier S. 282; Daniel Cuonz, «Neue Nachbarn. Nächstenfurcht und Fernstenliebe in Juli Zehs «Unterleuten» und Jenny Erpenbecks «Gehen, ging, gegangen»». In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 138/4 (2019), S. 609–629, der dem Roman eine «Poetik der fortwährenden Suche nach besseren Fragen» attestiert (S. 617); sowie Salvo, «Ambivalent Didacticism», S. 345, die den Roman ebenfalls als «political conversion narrative» liest, zugleich aber darauf hinweist, dass der Text seine eigene didaktische Anlage reflexiv in Frage stellt: «*Gehen, ging, gegangen* is as much an example of didactic literature as it is a novel *about* literary didacticism – about the ways that literature can and cannot instruct us» (S. 361).

4. Entsprechend verzichtet der Text auf eine forcierte poetologische Doppelcodierung, die einen besonderen ästhetischen Wert behauptet. Hochkulturelle Distinktionsansprüche werden vielmehr persifliert: Wenn ein Bekannter Richards, der begonnen hat, «Gedichte zu schreiben» (A 90), behauptet: «Aber einen Verlag zu suchen, ach, das hat doch bei der Menge an Büchern, die jetzt auf dem Markt sind, gar keinen Sinn. Bei der letzten Feier hat er erzählt, dass er nur noch Hölderlin liest. Alles andre kannst du vergessen» (A 91), dann markiert mindestens das «ach», dass solcher Kulturpessimismus nicht für bare poetologische Münze zu nehmen ist. Für das poetologische Selbstverständnis des Textes signifikant erscheinen eher solche Stellen, in denen Lektüre emphatisch als Akt des Neu-Verstehens profiliert wird, bei dem sich die vermeintlich stabilen Grenzen zwischen dem «Eigenen» und dem «Fremden» verschieben: «Richard liest», heißt es einmal, «und während er liest» (hier: Herodot)

verrückt sich für ihn plötzlich auch der griechische Götterhimmel, der doch eigentlich sein Spezialgebiet ist, und er versteht plötzlich neu, was es bedeutet, dass sich für die Griechen das Ende der Welt da befand, wo heute Marokko ist, am Atlasgebirge, dort stemmte Atlas Himmel und Erde auseinander, damit Uranus nicht wieder in Gaia hineinstürzt und ihr Gewalt antut. Die Gegenden, die heute Libyen, Tunesien, Algerien heißen, waren in der Antike das Gebiet vor dem Ende der Welt, also die Welt.

[...]

Richard liest.

Auch Medusa [...] sei, heißt es, einmal ein schönes libysches Berbermädchen und eine erfolgreiche Kriegerin gewesen.

[...]

Vieles von dem, was Richard an diesem Novembertag, einige Wochen nach seiner Emeritierung, liest, hat er beinahe sein ganzes Leben über gewusst, aber erst heute, durch den kleinen Anteil an Wissen, der ihm nun zufließt, mischt sich wieder alles anders und neu. (G 176f.)

Die Erfahrung von Alterität wird hier nicht konturiert als Movens eines «Wiederaufplatzens» verlorener ästhetischer Werte, sondern vielmehr einer Transformation, Neuordnung und Ent-Automatisierung des vermeintlich Bekannten. Nicht simple Wiedergewinnung, sondern Ver-Fremdung des «Eigenen» ist hier als Prinzip ausgeflaggt: «Sehen und nicht nur Wiedererkennen».⁹⁵ Man geht wohl nicht fehl, darin auch ein poetisches Programm des Romans zu erkennen – das er als populär-realistischer Text *sensu* Baßler allerdings gerade nicht durch «Komplizierung der

95 Viktor Šklovskij, «Kunst als Kunstgriff». In: Ders., *Theorie der Prosa*, hg. und aus dem Russischen übersetzt von Gisela Drohla. Frankfurt a.M. 1966, S. 7–27, hier S. 14.

Form»,⁹⁶ sondern nur auf der Ebene der Diegese, des Erzählten, der vermittelten «Anteil[e] an Wissen» einlösen kann. Wie *Widerfahrnis* unterbreitet auch Erpenbecks Roman seinen Leser:innen hier zwar das (Entlastungs-)Angebot, genau wie Richard das kulturell «Eigene» (im konkreten Fall: den antiken Kanon) wieder als wichtig, bedeutend, besonders erfahren zu dürfen, relativiert die Figurenposition, die solche Erfahrung im Text vertritt, aber auch immer wieder, markiert sie als defizitär.⁹⁷ Das Verhältnis des Romans zu seinem Protagonisten wie zu seinen eigenen Verfahren symbolischer Funktionalisierung ist in dieser Hinsicht zweifellos «thorny».⁹⁸

5 Konkurrenz narrative

So unterschiedlich die literarischen «Antworten» Erpenbecks und Kirchhoffs auf die «Flüchtlingskrise» im Detail ausfallen, so aufschlussreich sind ihre strukturellen Gemeinsamkeiten. Dass die beiden erfolgreichsten deutschsprachigen Beiträge zur sog. «Flüchtlingskrise» der Jahre 2015/16 sich weniger um Fluchterfahrungen als um eine Krise des «Eigenen» kümmern und dabei, wie gezeigt wurde, um die phantasmatische Leerstelle der heil(ig)en Familie kreisen (auch wenn bei Erpenbeck am Ende «Familie» nochmals durch «Gemeinschaft» ersetzt wird), demonstriert die anhaltende Attraktivität dieses Mythos⁹⁹ als ein Thema, das sich für narrative Variationen eignet.¹⁰⁰ Vielleicht darf man in der zentralen Rolle, die diese mythische Struktur in beiden Texten einnimmt, aber auch einen Hinweis auf eine «phantasmatische Tiefenstruktur»¹⁰¹ literarischer Öffentlichkeit erkennen.

Die flagrante Semantisierung geflüchteter Figuren als Katalysatoren von Lebendigkeit, von sozialer Resonanz- und kultureller Sinnerfahrung lässt sich dabei freilich auch als positive Gegenerzählung zu jener aggressiv-rassistischen «Antwort» der Neuen Rechten auf die sog. «Flüchtlingskrise» lesen, die prominent etwa Botho Strauß im *Spiegel* vom 2. Oktober 2015 kolportiert hat. Der *angry white man* aus der Uckermark hatte sich seinerseits zum einsamen Hochkulturvertreter auf verlorenem Posten stilisiert, als «letzte[n] Deutsche[n], dessen Empfinden und Gedanken verwurzelt ist in der geistigen Heroengeschichte von Hamann bis Jünger,

96 Ebd.

97 Wie Salvo, «Ambivalent Didacticism», S. 347, betont, erschüttert der Roman, indem er ausstellt, wie beschränkt Richards Horizont trotz seiner Belesenheit ist, nicht zuletzt die «confidence» seiner Leser:innen «in its own medium».

98 Ebd., S. 355.

99 Vgl. Anja-Simone Michalski, *Die heile Familie. Geschichten vom Mythos in Recht und Literatur*. Berlin/Boston 2015.

100 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M. 1979, S. 40.

101 Albrecht Koschorke, *Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*. Frankfurt a. M. 2000, S. 65.

von Jakob Böhme bis Nietzsche, von Klopstock bis Celan» und der «kulturelle[n] Schmerz» empfindet über den «Zerfall», ja die drohende «Auslöschung» dieses «Raum[s] der Überlieferung». Er wolle, so Strauß, «lieber in einem aussterbenden Volk leben als in einem, das aus vorwiegend ökonomisch-demografischen Spekulationen mit fremden Völkern aufgemischt, verjüngt wird, einem vitalen».¹⁰²

Strauß' neurechte Verschwörungstheorie operiert mit derselben semantischen Grundopposition wie die Texte Erpenbecks und Kirchhoffs: «Tod» («aussterben») vs. «Leben» («vital») – mit dem entscheidenden Unterschied freilich, dass Strauß die Grenzüberschreitung zwischen beiden Ordnungen, von der die untersuchten Texte emphatisch erzählen, mit aggressiv nationalistischer Rhetorik zurückweist (Strauß schreibt von seiner «Sorge» vor dem Ende von «Nation und [...] National-literatur» «[d]ank der Einwanderung der Entwurzelten», der «Flutung des Landes mit Fremden»)¹⁰³ Wo Strauß in raunender Weise Diffusion, Zerfall, Auslöschung des «Eigenen» durch das «Fremde» beschwört, halten die Texte Kirchhoffs und Erpenbecks solch identitärer Untergangsstimmung die «Antwort» entgegen, dass das «Eigene» in der Begegnung mit dem «Fremden» allererst wieder zu «leben» beginnt. An der grundlegenden Problematik der Dichotomisierung von Identität und Alterität und den damit einhergehenden Asymmetrien und Stereotypen indes rütteln sie höchstens zaghaft – und verraten darin mehr darüber, auf welche «Fragen» ihr Publikum «Antworten» suchte, als über die Erfahrung von Flucht.

Literatur

Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M. 1982.

Apel, Friedmar. «Wir werden sichtbar. Jenny Erpenbeck hat einen brandaktuellen Tatsachenroman zur Lage der afrikanischen Flüchtlinge in Berlin geschrieben. Dabei ist <Gehen, ging, gegangen> kein Aufruf zur Weltverbesserung». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 198, 27.8.2015, S. 10.

Bartels, Gerrit. «Liebe, Wein und Flüchtlingsleid. Bodo Kirchhoff gewinnt Deutschen Buchpreis». In: *Der Tagesspiegel*, Nr. 22912, 18.10.2016, S. 23.

Baßler, Moritz. «Genie erzählen: Zu Daniel Kehlmanns Populärem Realismus». In: *Gegenwartsliteratur* 16 (2017), S. 37–55.

Baßler, Moritz. «Populärer Realismus». In: Roger Lüdeke (Hg.). *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*. Bielefeld 2011, S. 91–103.

Birrer, Sibylle. «Gestrandet in der Warteschlaufe. Jenny Erpenbeck schreibt mit <Gehen, ging, gegangen> den gutgemeinten Roman zur Flüchtlingskrise». In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 235, 10.10.2015, S. 25.

Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 1979.

Clemens, Manuel. «Nach dem Künstler. Flüchtlinge und Migranten als neue Sinnstifter». In: Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.). *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Fluchträume und Flüchtlingsfiguren in der*

102 Botho Strauß, «Der letzte Deutsche. Debatte. Uns wird die Souveränität geraubt, dagegen zu sein. Eine Glosse». In: *Der Spiegel*, Nr. 41, 2.10.2015, S. 122–124, hier S. 123.

103 Strauß, «Der letzte Deutsche», S. 124.

- deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Göttingen 2017, S. 259–267.
- Cole, Teju. «The White Savior Industrial Complex». In: Ders. *Known and Strange Things. Essays*. London 2016, S. 340–349.
- Cuonz, Daniel. «Neue Nachbarn. Nächstenfurcht und Fernstenliebe in Juli Zehs «Unterleuten» und Jenny Erpenbecks «Gehen, ging, gegangen»». In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 138/4 (2019), S. 609–629.
- «Der Bestseller-TÜV». In: *Sonntag aktuell*, Nr. 46, 15.10.2015, S. 18.
- Erpenbeck, Jenny. *Gehen, ging, gegangen. Roman*. München 2015.
- Griem, Julika. «Standards für Gegenwartsliteraturforschung». In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 65/1 (2015), S. 97–114.
- Hammelehle, Sebastian. «Unsere Kleine. Widerfahrnis, eine Novelle Bodo Kirchhoffs über die Flucht in all ihren Formen». In: *Literatur Spiegel*, Oktober 2016, S. 20–21.
- Hengstler, Wilhelm. «Wen niemand haben will. Wann wird Literatur zum Sachtext, wann kippt Engagement in Sentimentalität? Über Tod, Folter und die Verlorenheit von Flüchtlingen in einer fremden Welt erzählt Jenny Erpenbeck in ihrem Roman «Gehen, ging, gegangen». Nominiert für den Deutschen Buchpreis». In: *Die Presse*, Nr. 20655, 10.10.2015, S. III.
- Hermes, Stefan. «Grenzen der Repräsentation. Zur Inszenierung afrikanisch-europäischer Begegnungen in Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen*». In: *Acta Germanica* 44 (2016), S. 179–191.
- Hughey, Matthew W. «Racializing Redemption, Reproducing Racism: The Odyssey of Magical Negroes and White Saviors». In: *Sociology Compass* 6/9 (2012), S. 751–767.
- Jung, Werner. «Verpasste Gelegenheit. Ende gut, alles gut? Nicht in Bodo Kirchhoffs Novelle «Widerfahrnis»». In: *Neues Deutschland*, Nr. 243, 17.10.2016, S. 16.
- Kämmerlings, Richard. «Reise ins Herz der Gegenwart. Bodo Kirchhoffs dramatisch aktuelle Road-Novelle «Widerfahrnis» überrascht mit einer unerhörten Begebenheit». In: *Die Literarische Welt. Eine Beilage der Welt*, Nr. 35, 27.8. 2016, S. 1.
- Kirchhoff, Bodo. *Widerfahrnis. Eine Novelle*. Frankfurt a.M. 2016.
- Kister, Stefan. «Bodo Kirchhoff gewinnt den Deutschen Buchpreis. Zum Start der Buchmesse wird «Widerfahrnis» als «bester Roman 2016» ausgezeichnet – Reisegeschichte eines älteren Paares». In: *Stuttgarter Nachrichten*, Nr. 242, 18.10.2016, S. 13.
- Knippahls, Dirk. «Fremde sind wir uns selbst. Literatur. Vor der Buchmesse: Warum Jenny Erpenbecks aktueller Roman «Gehen, ging, gegangen» über einen emeritierten Professor und eine Gruppe Flüchtlinge tatsächlich das Buch der Stunde ist». In: *taz. am wochenende*, Nr. 10838, 10./11.10.2015, S. 16.
- Koschorke, Albrecht. *Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*. Frankfurt a.M. 2000.
- Kümmel, Peter. «Versäumtes Leben. Bodo Kirchhoff erzählt von einem kargen Büchermenschen, dem spät die Liebe widerfährt – und die Erotik des Alters». In: *Die Zeit*, Nr. 42, 6.10.2016, S. 47.
- Lovenberg, Felicitas von. «Starke Frauen sind das Gesetz. Sechs erstaunliche Bücher machen diesen Herbst zu einem Lesefest. Und das sind nicht einmal die erwartbar gewichtigen Romane großer Autoren, die ebenfalls zu dieser tollen Saison beitragen». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 187, 14.8.2015, S. 9.
- Ludewig, Alexandra. «Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen* (2015). Eine zeitlose Odyssee und eine zeit-spezifische unerhörte Begebenheit». In: Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.). *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 269–285.
- Ludewig, Alexandra. «A Homage to Civil Society? Literary Responses to Germany's Refugee Crisis by Jenny Erpenbeck and Bodo Kirchhoff». In: *Australia and New Zealand Journal of European Studies* 9/2 (2017), S. 23–33.

- Lühmann, Hannah. «Wer ist hier vom Mond? Der Ossi-Rentner und der Flüchtling: Jenny Erpenbecks Moritat vom neuen Deutschland». In: *Die Welt*, Nr. 201, 29.8.2015, S. 5.
- Magenau, Jörg. «Ein Stückchen Acker in Ghana. Jenny Erpenbecks Roman ›Gehen, ging, gegangen‹ hat es auf die Longlist zum Deutschen Buchpreis gebracht – mit einer literarischen Rettung des abgeräumten Flüchtlingscamps am Oranienplatz in Berlin-Kreuzberg». In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 199, 31.8.2015, S. 12.
- Michalski, Anja-Simone. *Die heile Familie. Geschichten vom Mythos in Recht und Literatur*. Berlin/Boston 2015.
- Paterno, Wolfgang. «Tausendköpfiger Drache. Die Berliner Schriftstellerin Jenny Erpenbeck erzählt in ihrem neuen Roman von einer Gruppe afrikanischer Flüchtlinge. ›Gehen, ging, gegangen‹ ist das Buch der Stunde». In: *profil*, Nr. 44, 23.10.2015, S. 100–102.
- Platthaus, Andreas. «Vier Tage eines neuen Lebens. Bodo Kirchhoffs meisterhafte Novelle ›Widerfahrnis‹». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 214, 13.9.2016, S. 10.
- Reckwitz, Andreas. *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin 2017.
- Reinacher, Pia. «Einbruch des Wilden ins Kultivierte. Die Liebe, das Scheitern und der trotzige Aufbruch im Alter: Bodo Kirchhoff hat mit ›Widerfahrnis‹ eine wundervolle Novelle geschrieben». In: *Die Weltwoche*, Nr. 40, 6.10.2016, S. 68–69.
- Rosa, Hartmut. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin 2016.
- Roth, Daniela. «The Functionalization of the Figure of the Refugee and the Role of the Bildungsbürgertum in Jenny Erpenbeck's *Gehen, Ging, Gegangen* (2015) and Bodo Kirchhoff's *Widerfahrnis* (2016)». In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 11/1 (2020), S. 101–123.
- Rüdenauer, Ulrich. «Zukunft? Führen wir nicht. In der Novelle ›Widerfahrnis‹ schließt Bodo Kirchhoff ein Hutgeschäft und einen Buchverlag und setzt seine Erkundungen der Lebenskonfusion reiferer Männer fort». In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 201, 31.8.2016, S. 12.
- Sabin, Stefana. «Horror Geschichten vom Krieg. Roman. Professor trifft auf Flüchtlinge». In: *NZZ am Sonntag*, Nr. 35, 30.8.2015, Beilage «Bücher am Sonntag», S. 11.
- Salvo, Sophie. «The Ambivalent Didacticism of Jenny Erpenbeck's *Gehen, Ging, Gegangen*». In: *The Germanic Review* 94 (2019), S. 345–362.
- Scheck, Denis. «Orte der Zuflucht». In: *Der Tagesspiegel*, Nr. 22540, 4.10.2015, S. 25.
- Schmitter, Elke. «Der Stand der Dinge. Literatur. Jenny Erpenbecks Roman über das Flüchtlingseiland in Deutschland». In: *Der Spiegel*, Nr. 37, 5.9.2015, S. 126–127.
- Schneider, Wolfgang. «Im Meer der Akten. Jenny Erpenbeck zeigt in ihrem Roman ›Gehen, ging, gegangen‹ ein Herz für Flüchtlinge». In: *Der Tagesspiegel*, Nr. 22565, 29.10.2015, S. 20.
- Schulze Wessel, Julia. «Krise! Welche Krise? Von der ›Flüchtlingskrise‹ zur Krise der europäischen Flüchtlings- und Migrationspolitik». In: *INDES. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 2017, H. 2, S. 61–68.
- Schwerin-High, Friedrike von. «Ruhestand, Fluchterfahrung und demografischer Wandel: Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen* und Bodo Kirchhoffs Novelle *Widerfahrnis*». In: *Gegenwartsliteratur* 19 (2020), S. 293–320.
- Shafi, Monika. «‹Nobody loves a refugee›: The Lessons of Jenny Erpenbeck's Novel *Gehen, Ging, Gegangen*». In: *Gegenwartsliteratur* 16 (2017), S. 185–208.
- Šklovskij, Viktor. «Kunst als Kunstgriff». In: Ders. *Theorie der Prosa*, hg. und aus dem Russischen übersetzt von Gisela Drohla. Frankfurt a.M. 1966, S. 7–27.
- Steckenbiller, Christiane. «Futurity, Aging, and Personal Crises: Writing about Refugees in Jenny Erpenbeck's *Gehen, ging, gegangen* (2015) and Bodo Kirchhoff's *Widerfahrnis* (2016)». In: *The German Quarterly* 92/1 (2019), S. 68–86.

- Sternburg, Judith von. «Jedermann und die Afrikaner. Die Perspektivlosen: Jenny Erpenbecks ungemütlicher Roman über Flüchtlinge und Einheimische». In: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 217, 18.9.2015, S. 30–31.
- Strauß, Botho. «Der letzte Deutsche. Debatte. Uns wird die Souveränität geraubt, dagegen zu sein. Eine Glosse». In: *Der Spiegel*, Nr. 41, 2.10.2015, S. 122–124.
- Theele, Ivo. «Vom Norden in den Süden, vom Süden in den Norden. Vertikale Fluchtlinien und die Bedeutung des Topographischen in Bodo Kirchhoffs *Widerfahrnis*». In: Matthias Bauer / Martin Nies / Ivo Theele (Hgg.), *Grenz-Übergänge. Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld 2019, S. 85–98.
- Theele, Ivo. «Vom Sturz in die Menschlichkeit. Bodo Kirchhoffs Novelle *Widerfahrnis*». In: *Der Deutschunterricht* 70/1 (2018), S. 58–66.
- bination war schon immer unschlagbar. Bodo Kirchhoff bekommt für seine süffige Novelle <Widerfahrnis> den deutschen Buchpreis. Ein Kommentar». *zeit.de*: <https://is.gd/LzonMe>; Abruf am 22.2.2023.
- Deutscher Buchpreis. *deutscher-buchpreis.de*: <https://is.gd/n7km4j>; Abruf am 22.2.2023.
- «Longlist: Unsere Kandidaten für den Deutschen Buchpreis». *deutschlandfunkkultur.de*: <https://is.gd/KGMFy9>; Abruf am 22.2.2023.
- Stone, Brangwen. «Trauma, Postmemory, and Empathy: The Migrant Crisis and the German Past in Jenny Erpenbeck's *Gehen, ging, gegangen*». In: *Humanities* 88/6 (2017), (= doi:10.3390/h6040088; Abruf am 22.2.2023).
- Vollmeyer, Johanna. «<Der Mensch wird erst am Du zum Ich.> Die Konstruktion von Identität und Alterität in Jenny Erpenbeck's *Gehen, ging, gegangen*». In: *Revista de Filología Alemana* 25 (2017), S. 181–200 (= doi:10.5209/RFAL.56374; Abruf am 22.2.2023).
- «Was mir durch den Kopf geht – Widerfahrnis». *coffeethoughtsme.wordpress.com*: <https://is.gd/XQosLc>; Abruf am 15.8. 2018.

Internetquellen

- Böttiger, Helmut. «Der ideale Preisträger. Liebe, Italien und das Scheitern: Die Kom-

Sönke Parpart

Der falsche Fremde

Auto- und metafiktionale Reflexionen von Identität und Ethnizität in Abbas Khiders *Der falsche Inder*

1 *Der falsche Inder* in der <Authentizitätsfalle>?

Abbas Khiders Debütroman *Der falsche Inder*¹ aus dem Jahr 2008 erzählt die Geschichte eines irakischen Flüchtlings, der nach einer Odyssee rund um das Mittelmeer schließlich in Deutschland Asyl erhält. Die Romanhandlung weist damit deutliche Parallelen zur Biografie des empirischen Autors auf, der 1996 als politischer Flüchtling den Irak verließ und nach mehreren Zwischenstationen im Maghreb und in Südeuropa seit 2000 in Deutschland lebt. Die literaturkritischen Reaktionen auf den Roman haben diese Parallelen wahrgenommen und oft ins Zentrum der Diskussion gestellt. Jens Mühling spricht in einer Rezension für den *Tagesspiegel* von einem «Roman, der weitgehend die Lebensgeschichte seines Autors erzählt» und berichtet von Schwierigkeiten, im Gespräch mit Khider «die im Buch wiedergegebene Odyssee des Schreckens in Einklang zu bringen mit diesem lebenssprühenden Charismatiker».²

1 Abbas Khider, *Der falsche Inder. Roman*. Hamburg 2008. Zitate aus dem Roman werden im Folgenden unter Angabe der Sigle <DFI> und der Seitenzahl im Text nachgewiesen.

2 Jens Mühling, «Der Illegale». In: *Tagesspiegel* (19.9.2008). tagesspiegel.de: <https://is.gd/dj6ibt>; Abruf am 30.1.2021.

Jörg Plath sieht in dem von ihm für den Deutschlandfunk rezensierten Text «Roman, Märchen, [...] und Autobiografie zugleich».³ Hubert Spiegel schließlich beobachtet in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Chamisso-Preises an Abbas Khider, wie «hart und unmittelbar» in dem ausgezeichneten Roman «mit-unter Fiktion und Realität, Romanhandlung und Autobiografie aneinanderstoßen».⁴

Diese Reaktionen bringen eine Irritation über den ambigen Wahrheitsanspruch der Erzählung zum Ausdruck, ein scheinbares Nebeneinanderbestehen von fiktionalem und autobiografischem Pakt.⁵ Für die Kategorisierung dieser Konstellation steht Literaturmarkt und -wissenschaft das etablierte Label «Autofiktion» zur Verfügung, das, auch wenn es um 2008 als Begriff Popularität gewann, selbst kein neues Phänomen beschreibt.⁶ Dominant wird *Der falsche Inder* allerdings nicht unter diesem Rubrum vermarktet und besprochen, sondern als Vertreter der «Migrationsliteratur».⁷ Die Irritation der Rezensenten ist vor diesem Hintergrund als Frustration einer stillschweigend vorausgesetzten Erwartungshaltung lesbar, den Roman trotz seiner Fiktionalität als ein quasi-dokumentarisches Zeugnis authentischer Fluchterfahrungen interpretieren zu wollen. Moritz Schramm weist darauf hin, dass eine solche «Authentizitätserwartung, die gerade an Autoren mit sogenanntem Migrationshintergrund immer wieder herangetragen wird», eine ideologische Funktion hat. Autor:innen mit Migrationshintergrund, so Schramm,

sollen der Mehrheitsgesellschaft durch die authentische Darstellung einen neue [sic] Einblick in fremde Welten geben und so eine Bereicherung für die deutschsprachige Gegenwartsliteratur darstellen. Khiders formaler Ästhetizismus, die von ihm immer wieder angeführte Distanz zu den Dingen und dem Geschehen, unterläuft einen solchen «Authentizitätskult», der letztlich die Trennung des Eigenen von dem angeblich authentisch oder exotisch Fremden aufbaut und bestätigt.⁸

3 Jörg Plath, «Zwischen Bagdad und Exil». In: *Deutschlandfunk Kultur* (2.2.2009). deutschlandfunkkultur.de: <https://is.gd/4N5C8F>; Abruf am 30.1.2021.

4 Hubert Spiegel, ««Wenn ich auf Arabisch schreibe, handelt alles von Leid. Das Deutsche hält mich auf Distanz.» Abbas Khider wird für seinen Debütroman ausgezeichnet». In: *Chamisso. Viele Kulturen – eine Sprache* 4 (2010), S. 10–13, hier S. 11.

5 Diese Unterscheidung leitet die Lektüre Carola Hilmes', die zu dem Schluss kommt, *Der falsche Inder* stelle eine hybride Form von Roman und Autobiografie vor: «Wir haben es mit einem fiktionalisierten autobiografischen Pakt zu tun, der ungesichert bleibt.» Carola Hilmes: «Jedes Kapitel und zugleich ein Ende.» Abbas Khiders fiktionalisierte Lebensbeschreibung.» In: Monika Wolting (Hg.), *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 135–146, hier S. 137.

6 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, «Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?» In: Dies. (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, S. 7–21, hier S. 7f., die das Konzept *avant la lettre* schon in Goethes *Dichtung und Wahrheit* wiederfindet.

7 Als *Der falsche Inder* erstmals veröffentlicht wurde, war das Label «Flüchtlingsliteratur», mit dem die Romane Khiders heute rückblickend in Verbindung gebracht werden, noch nicht etabliert. Vgl. dazu den Beitrag von Sara Kreuter in diesem Band.

8 Moritz Schramm, «Ironischer Realismus. Selbstdifferenz und Wirklichkeitsnähe bei Abbas Khi-

Mit dem Begriff des Authentizitätskults bezieht Schramm sich auf einen Beitrag Nora Haakhs, in dem diese die Neigung zum Biografismus in der Rezeption von Werken (post-)migrantischer Künstler:innen gerade als Teil der kulturbetrieblichen Kommodifizierung von Ethnizität beklagt.⁹ Annika Jensen und Jutta Müller-Tamm bezeichnen diese «Tendenz, Texte der sogenannten <Migrationsliteratur> vor allem als Dokumente kultureller Fremdheit zu betrachten», in explizitem Bezug auf Khiders Roman als «Authentizitätsfalle».¹⁰

Es soll im Folgenden nicht darum gehen, Kritik an dieser etwaigen Erwartungshaltung des Literaturbetriebs zu üben, sondern um eine Untersuchung dessen, wie Khiders Roman genau diese Rezeptionsstrukturen selbst verhandelt und ästhetisch produktiv macht. *Der falsche Inder* ist, wie im Folgenden zu zeigen ist, daraufhin angelegt, eine Authentizität einfordernde Erwartungshaltung hervorzurufen. Zugleich unterläuft er sie, wie Schramm andeutet, gerade indem er sie antizipiert und problematisiert. Über Schramm hinausgehend ist im Folgenden zu zeigen, dass Khiders Text die Einordnung in den ideologischen Komplex Eigenes/Fremdes nicht nur ästhetisch unterläuft, sondern die Bedingtheit solcher Zuschreibungen selbst zum Thema macht. Eine genaue Lektüre des Romans zeigt, dass er Fehllektüren kokettierend anbietet, während er ihre Voraussetzungen transparent und zugleich poetisch produktiv macht, dass er, wenn man so will, der «Authentizitätsfalle» selbst eine Falle stellt. Dabei erweisen sich die poetologischen Strategien des Romans als eng verknüpft mit der Zeichenhaftigkeit vermeintlicher Fremdheit auf der einen und einer von romantischen Vorbildern beeinflussten Reflexion des literarischen Schreibens als Weg der Identitätsstiftung auf der anderen Seite.

2 Identität als Problem des Erzählens

2.1 Identität der Erzähler

Das Spiel mit Identitäten und Identitätszuschreibungen beginnt schon in der paratextuellen Aufbereitung des Romans. Während die Gattungszuweisung «Roman» konventionell den fiktionalen Status und damit die referenzielle Eigenständigkeit des Texts signalisiert, werden zugleich die Parallelen zwischen Romanhandlung

der». In: Søren R. Fauth / Ralf Parr (Hgg.), *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn 2016, S. 71–84, hier S. 77.

9 Vgl. Nora Haakh, «Banden bilden, Räume schaffen, Diskurse durchkreuzen: Politisch Theater machen wie am Ballhaus Naunynstrasse». In: *Freitext. Kultur- und Gesellschaftsmagazin* 22 (2013), S. 36–42.

10 Annika Jensen / Jutta Müller-Tamm, «Echte Wiener und falsche Inder. Strategien und Effekte autofiktionalen Schreibens in der Gegenwartsliteratur.» In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, S. 315–328, hier S. 327.

und Khiders Lebenslauf – ohne explizit als solche genannt zu werden – schon in der Gegenüberstellung von Klappentext und Autorenbiografie deutlich:

Dieses Romandebüt handelt von der Flucht eines jungen Irakers, der unter Saddam Hussein im Gefängnis saß und vor Krieg und Unterdrückung flieht, sich in mehreren Ländern als Hauslehrer, Gelegenheitsarbeiter, Kellner durchschlägt; der vom Unglück verfolgt scheint und doch immer wieder auf wundersame Weise gerettet wird.

Abbas Khider wurde 1973 in Bagdad geboren. 1996 floh er nach einer Verurteilung aus «politischen Gründen» und einer zweijährigen Gefängnisstrafe aus dem Irak. Von 1996 bis 1999 hielt er sich als illegaler Flüchtling in verschiedenen Ländern auf, seit 2000 lebt er in Deutschland. (DFI, Klappentext)

Darauf weisen auch Jensen und Müller-Tamm hin, die in diesem Zusammenhang von einem «doppelte[n] Leseangebot» durch den Paratext sprechen, das «im Text selbst gezielt und konsequent zur Unentscheidbarkeit ausgebaut» werde.¹¹ So eröffnet etwa, dass der Ich Erzähler und Protagonist der Rahmenerzählung namenlos bleibt, einer naiven Lesart die Möglichkeit seiner Identifikation mit dem Autor. Den Großteil des Romans stellt allerdings der Inhalt eines Manuskripts dar, das der Rahmenerzähler zufällig während einer Zugfahrt findet. Bei dessen Lektüre sind Leser:innen wiederum eingeladen, sich mit dem Erzähler der Rahmenerzählung *als Leser* zu identifizieren. Sobald dieser den Umschlag, der das Manuskript enthält, öffnet, tritt der Leserschaft ein zweites Titelblatt gegenüber, mit abweichendem Autor, Titel («Erinnerungen») und Motto (DFI, 11). Dabei gibt der Rahmenerzähler seinem Leseprozess konkrete zeitliche Gestalt: Um «14.45 Uhr» öffnet er den Umschlag (DFI, 10), um «18.14 Uhr» enden die Zugfahrt und die Lektüre (DFI, 153). Die Binnenerzählung ist damit als Bewusstseinsinhalt in fingierter Echtzeit in die Rahmenerzählung eingebettet. Darauf weist auch Hanna Maria Hofmann hin:

Für den Leser von Khiders Roman wird dieser intradiegetische Finder und Leser des Manuskripts zum Medium: Es ist dessen Lektüre auf Rahmen-ebene, über die man als Leser des Romans Rasuls Geschichte mitliest. Dieser namenlose Leser auf Rahmenebene wird für den extradiegetischen Leser zu einer Identifikationsfigur[.]¹²

11 Jensen/Müller-Tamm, «Echte Wiener und falsche Inder», S. 322.

12 Hanna Maria Hofmann, «Erzählungen der Flucht aus raumtheoretischer Sicht. Abbas Khiders *Der falsche Inder* und Anna Seghers' *Transit*.» In: Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.), *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 97–121, hier S. 108f.

Die Binnenerzählung ist ebenfalls als Ich Erzählung gestaltet und berichtet von den Fluchterfahrungen eines gewissen Rasul Hamid.¹³ Der Name des eingebetteten Erzählers ist nicht nur bekannt, sondern steht als zweiter Autor am Anfang des zwischengeschalteten Titelblatts programmatisch über der gesamten Binnenerzählung.

Am Schluss der Rahmenerzählung gibt der Erzähler, bei seiner Freundin in München angekommen, zu erkennen, dass es sich bei dem Manuskript um «[s] eine eigene Geschichte» handele, «geschrieben von einem Fremden namens Rasul Hamid» (DFI, 14). Der Rahmenerzähler verzichtet dabei auf Plausibilisierungsversuche, wie «die vielen Einzelheiten aus meinem Leben, die außer mir niemand kennen kann» (DFI, 154), in die Erzählung eines Fremden geraten sein können, und stellt vielmehr, die wahrscheinliche Reaktion anderer Leser:innen vorwegnehmend, selbst die Glaubwürdigkeit seiner eigenen Erzählung in Frage: «Alles wohl mehr als unrealistisch, ja sogar lächerlich» (DFI, 153). Bemerkenswerterweise befürchtet der Rahmenerzähler durch diese Entdeckung allerdings einen Identitätsverlust:

Und jetzt taucht da wieder einer der vielen Dämonen in meinem Leben auf und will mir alles nehmen: mein Leben, meine Idee, ja sogar meine Seele? [...] Schon lange hegte ich den Wunsch, meine Fahrt auf dem Geisterschiff, meine Odyssee, niederzuschreiben. Nie habe ich es geschafft. [...] Vor knapp einem Jahr aber hatte ich die zündende Idee, doch mir fehlte die Zeit sie auch umzusetzen. Also muss ich doch froh sein, dass mir das ein anderer abgenommen hat! Hauptsache ist schließlich, dass ich nun meine Geschichte fertig aufgeschrieben in Händen halte, oder etwa nicht? Ich will nur noch schlafen ... (DFI, 154)

Dass die Leerstelle des unvollendeten autobiografischen Projekts durch die Intervention eines Fremden gefüllt wird, bedroht die auktoriale Herrschaft des Rahmen-erzählers über seine eigene Lebensgeschichte. Nur wenige Seiten später kehrt er diesen befürchteten Identitätsdiebstahl allerdings um, indem er sich die Position des Binnenerzählers aneignet. Die Handlung ist wiederum auf «14.45 Uhr» datiert (DFI, 157), also auf den gleichen Zeitpunkt, an dem er den Umschlag ursprünglich öffnete. «Ich öffne meinen Rucksack, nehme das Manuskript heraus, stecke es in den leeren Umschlag und mache den Umschlag zu» (ebd.). Die Implikation dieses letzten Satzes ist nicht eindeutig: Wird der Erzähler den Umschlag (wie von einer anderen Figur impliziert,¹⁴ aber vom Erzähler nie bestätigt) an einen Verlag senden

13 Rasul Hamid ist im Arabischen ein sprechender Name, der in etwa mit «gelobter Prophet» zu übersetzen wäre.

14 «Sophie küsst mich und flüstert mir ins Ohr: <Wach auf, Habibi, wunderbares Wetter da draußen. Denk dran, du wolltest doch heute dein Buch an den Verlag schicken! Steh auf!>» (DFI, 155)

oder zurücklassen? Klar ist jedoch, dass er sich durch diesen Akt in die Position Rasul Hamids versetzt und das Manuskript an die nächste Rezeptionsinstanz weiterreicht. Er macht sich zum Autor des gefundenen Manuskripts und überwindet damit die Entfremdung vom <anderen Ich> Rasul Hamid performativ. Die Ambiguität darüber, ob er dies anonym oder öffentlich tut, korrespondiert mit der in der Schwebe gehaltenen Möglichkeit der Identifikation oder Nicht-Identifikation des impliziten Autors mit dem empirischen Autor Abbas Khider.

Die Instanzen impliziter Autor, Rahmenerzähler und Binnenerzähler lassen sich hier nicht konventionell-strukturalistisch als unterschiedlichen diegetischen Ebenen zugehörig analysieren, da ihre Identitäten nicht sauber zu trennen sind. Keine Instanz verlässt die ihr konventionell eigene diegetische Ebene – tatsächlich gibt es außer dem gefundenen Manuskript, wie der Rahmenerzähler selbst betont, keine Hinweise darauf, dass Rasul Hamid in der Wirklichkeit der Rahmenhandlung existiert. Dennoch besteht in der behaupteten und zugleich negierten Identität der verschiedenen Instanzen ein metaleptischer Bruch. Das Verhältnis von Binnen- und Rahmenerzähler ist als logisch nicht aufzulösendes Paradoxon gestaltet, dessen unangefochtene Geltung in der Wirklichkeit der Romanhandlung nur durch deren Fiktionalität möglich ist.

Damit spielt Khider hier zugleich mit dem Status *seines* Textes: Die Möglichkeit der Identifikation des impliziten Autors mit dem empirischen Autor Abbas Khider stellt den Status der Erzählung als fiktionale Rede infrage, während die paradoxe Verschaltung von Rahmen- und Binnenerzähler ihn unterstreicht. Der paratextuell durch Ähnlichkeit von Autorenbiografie und Inhaltstext suggerierten Klassifikation des Romans als Autofiktion begegnet der Text mit einer Potenzierung und Ausstellung der eigenen Fiktionalität und nimmt damit metafiktionale Züge an.

2.2 Variantes Erzählen

Perspektivisch gebrochene Instanzen des autobiografischen Subjekts spielen im Roman noch in anderer Hinsicht eine zentrale Rolle. In seiner Anklage des Diebstahls seiner Lebensgeschichte bezieht sich der Rahmenerzähler nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf «die Idee, de[n] Aufbau, die Struktur der Erzählung.» Diese müsse sich gerade durch Facettenreichtum und Fragmentierung auszeichnen:

Immer wieder habe ich versucht, eine Form zu finden, bei der man jederzeit und überall mit dem Lesen anfangen kann. Jedes Kapitel ein Anfang und zugleich ein Ende. Jedes eine eigene Einheit und doch unverzichtbarer Teil eines Ganzen. Alles in einem Werk vereint: Roman, Kurzgeschichte, Biografie und Märchen ...
(DFI, 154)

In der Perspektive der Leser:innen des Romans ist diese Projektbestimmung als nachträgliche Charakterisierung der Binnenerzählung zu erkennen. Rasul Hamid erzählt

darin mehrfach von seiner Flucht aus Bagdad über den Maghreb, die Türkei, Griechenland und Italien nach Deutschland. Die acht Kapitel dieser Binnenerzählung stellen keine chronologische Ordnung dar, sondern bilden jeweils auszugshafte, dabei in sich relativ geschlossene Erzählungen der Fluchtgeschichte, die stilistisch und in den verhandelten Motiven variieren. Die Handlung setzt dabei jedes Mal im Irak ein und endet in Deutschland. Insofern kann tatsächlich jedes Kapitel als «ein Anfang und zugleich ein Ende» betrachtet werden. Der Binnenerzähler impliziert sogar, die Reihenfolge der Kapitel sei beliebig: «Von den Gesichtern über die Wunder bis zur Geburt» wolle er seine Lebensgeschichte erzählen «oder umgekehrt» (DFI, 150).

Von Kapitel zu Kapitel variiert die Auswahl der erzählten Fluchtstationen sowie der thematische Gesichtspunkt, unter dem der Binnenerzähler diese betrachtet. Sie stellen damit verschiedene mögliche *discours*- Fassungen ein und derselben Fluchtgeschichte dar, die mit verschiedenen Identitätsentwürfen des autobiografischen Erzählers einhergehen. Der Binnenerzähler spielt auf diese Variabilität seiner narrativen Identität an, wenn er seine Überzeugung preisgibt, «[w]ie eine Katze» «sieben Leben» zu haben bzw. «sogar doppelt so viele» (DFI, 100). Jensen und Müller-Tamm deuten diesen Aufbau der Binnenerzählung aus parallelen, voneinander unabhängigen Versionen als eine Illustration der Pluralität möglicher Selbsterzählungen und das Verhältnis zwischen Rahmen- und Binnenerzähler als eines der Entfremdung, das eine implizite Antwort auf (und Absage an) die an autobiografische bzw. autofiktionale Literatur herangetragene Authentizitätsforderung darstellt:

Indem Khider die verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung nebeneinander stellt, lenkt er den Fokus auf den *discours* und legt durch das «Ausprobieren» mehrerer Darstellungen [...] offen, unter welchen Entscheidungen autobiografisches Schreiben stattfindet.¹⁵

Die Parallelstellung der alternativen Lebenserzählungen leistet allerdings auch etwas anderes. Die oben zitierten Äußerungen sowohl des Rahmen- als auch des Binnenerzählers suggerieren, dass die einzelnen Varianten zwar gleichwertig, aber nicht beliebig sind. Es geht also nicht nur um das Aufzeigen der Konstruktivität des autobiografischen Subjekts. Vielmehr wird hier ein Subjekt entworfen, das nicht dem klassisch-idealistischen Verständnis des Individuums, sondern dem roman-tischen Subjekt der Athenäumsfragmente entspricht, das «jetzt in diesem, jetzt in jenem Individuum sein Eins und Alles suchen und finden» kann.¹⁶ Indem der Roman das Subjekt der verschiedenen Lebenserzählungen selbst als ein variables

15 Jensen/Müller-Tamm, «Echte Wiener und falsche Inder», S. 324.

16 Friedrich Schlegel, «Fragmente». In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2.1: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Hg. von Hans Eichner. München u. a. 1967, S. 165–255, hier S. 185.

präsentiert, dessen einzelne Facetten, wie die Kapitel der Erzählung, zwar «unverzichtbarer Teil eines Ganzen», aber doch auch je «eine eigene Einheit» darstellen (DFI, 154), stimmt er mit der Logik romantischer Poetik überein, die «jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert»,¹⁷ und überträgt sie auf das Projekt autobiografischer Erzählung. Im Zentrum dieses Projekts steht nun aber nicht etwa «der subjektive Keim eines werdenden Objekts»,¹⁸ sondern umgekehrt: die Konstitution des erzählenden Subjekts selbst.

2.3 Autorkonstitution

Der Roman verwendet noch eine weitere Strategie, um die Aufmerksamkeit seiner Leser:innen auf den *discours* statt auf die *histoire* der Erzählung zu lenken. Wiederholt werden das Schreiben selbst und dessen Voraussetzungen thematisiert. Vor allem die Materialität des Schreibens steht immer wieder im Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Möglichkeit und Gefahr des materiellen Verlusts literarischer Aufzeichnungen ist ein ganzes Kapitel («Schreiben und Verlieren») gewidmet, dem Beschaffen von Papier ein anderes («Priestertöchter»), ein drittes («Sprechende Wände») befasst sich mit Wänden als Beschreibstoff. Jensen und Müller-Tamm resümieren hierzu:

In *Der falsche Inder* wird ständig und umfassend über die medialen Eigenschaften der Schrift, die identitätskonstituierende Funktion des Schreibens und die Implikationen des Schreibens in einer Diktatur nachgedacht. [...] Über die implizite Inszenierung von Schrift und Schreiben hinaus werden poetologische Reflexionen angestellt, die zur programmatischen Selbstbezüglichkeit des Textes beitragen.¹⁹

Von den Beschreibstoffen abgesehen gilt dabei allerdings beachtlich wenig Aufmerksamkeit der eigentlichen literarischen Produktion. Viel öfter treten beide Erzähler als Leser denn als Autoren in Erscheinung. Die ausführlichste Auseinandersetzung mit der produktiven Seite findet sich in dem Kapitel, das Schrift und Verlust miteinander assoziiert:

Aber über die Frage, wieso ich schreibe, habe ich lange Zeit nicht nachgedacht. Erst vor Kurzem: Das Schreiben hatte immer etwas mit meinem Innenleben zu tun, das mich unaufhörlich dazu zwang. Dabei haben sich drei Phasen ergeben, die mir jedoch gar nicht bewusst waren. Am Anfang

17 Ebd., S. 183.

18 Ebd., S. 168.

19 Jensen/Müller-Tamm, «Echte Wiener und falsche Inder», S. 325.

schrieb ich und dachte, durch dieses Schreiben könne ich meine Gefühle in Worte fassen. Wie eine Art Blitzableiter, der mich vor seelischen Niederlagen schützen sollte. [...] In der zweiten Phase glaubte ich, mit dem Schreiben die Welt verändern zu können. Genau wie ein Revolutionär, aber eben nicht mit der Waffe, sondern mit dem Bleistift. Daran glaubte ich wirklich sehr lange. Letztlich gelangte ich zu der Überzeugung, dass ich mich durch mein Schreiben selbst besser verstehen kann. (DFI, 24f.)

Die ersten beiden der hier dargestellten Phasen korrespondieren mit den anderen beiden explizit poetologischen Kapiteln, ohne dass der Text diesen Zusammenhang explizit herstellt. Die Motivation des Schreibens als Triebabfuhr wird im Kapitel «Priestertöchter» deutlich, in dem der Drang, Papier zu stehlen und zu beschreiben, offenkundig mit sexuellem Begehren enggeführt wird, wie der als Urszene dieser Kompulsion eingeführte Traum deutlich macht:

Hinter einer Säule versteckt beobachte ich verstohlen die Tochter des Priesters und die Musen, wie sie mit entblößtem Busen vor der Opferstätte zu den Göttern beten. Ich betrachtete ihre Brüste, rund, klein und fest. [...] Ich schleiche mich zur Opferstätte, stibitze ein Blatt vom heiligen Papier des Tempels, setze mich vor dem Feuer auf den Boden und beginne darauf zu schreiben. (DFI, 35f.)

Das Kapitel über «Sprechende Wände» wiederum bringt politische Aspekte des Schreibens zur Sprache, wobei dies überwiegend negativ konnotiert wird:

Während meiner Mittelschulzeit verzierte ich die Wände der Schule mit provozierenden Unanständigkeiten in Kreide: «Der Schuldirektor ist ein Arschloch». «Der Literaturlehrer vögelt die Putzfrau der Schule». «Der Imam ist schwul». Oder: «Der Präsident fickt alle.» [...] Das war mein Spiel. Aber als ich es eine Zeit lang weiter gespielt hatte, begann ein trauriges Kapitel. Die Regierung ließ eine ganze Menge junger Burschen aus unserem Viertel festnehmen, die sie als gefährlich oder verdächtig einstufte. [...] Am Anfang dachte ich, die kämen schon wieder; aber dann ging das Gerücht, sie hätten unter der Folter zugegeben, die Urheber dieser Sprüche gewesen zu sein. Seitdem habe ich keinen einzigen Satz mehr an die Wand irgendeiner Schule geschrieben. (DFI, 59)

Bemerkenswert ist hier, dass die Position des Autors bzw. Urhebers eine gefährliche sein kann, und dass die Misattribution derselben Konsequenzen nach sich zieht. Das Motiv vertauschter oder verwechselter Autorschaft bzw. von Schriftstücken, die sich unabhängig von ihrem Urheber scheinbar selbstständig machen,

das ja auch in der Rahmenerzählung von tragender Bedeutung ist, taucht in diesem Kapitel wiederholt auf. Vorausdeutenden Charakter hat die Auseinandersetzung Rasul Hamids mit den Wänden des Gefängnisses in Bagdad. Während seiner Gefangenschaft vertreibt er sich die Zeit damit, anhand der dort hinterlassenen Graffiti «die Weltanschauung einzelner Gefangener zu erkunden, ebenso ihre ethnische oder religiöse Zugehörigkeit» (DFI, 60). Seine Position im Verhältnis zu den Urhebern ist dabei invers zu derjenigen der Leser:innen des Romans, die mit dem Paratext der Biografie Khiders bereits saturiert sind. Anders verhält es sich mit dem ersten und exponierten Spruch, den Hamid an seiner Zellenwand findet:

Auf dieser dunklen Seite der Erde habe ich den ersten Vers gelesen. Er stand in meiner ersten Zelle an der Wand: «Das Gefängnis ist für mich eine Ehre, die Fessel ein Fußband und der Galgen die Schaukel der Helden.» Sein Verfasser musste jede Hoffnung schon verloren haben. [...] Damals hatte ich keineswegs die Absicht, als Held am Galgen zu enden. Nach einem Jahr schrieb ich denselben Vers in einer anderen Zelle und dachte mir nichts dabei. (DFI, 59)

Der Urheber des Originals bleibt in diesem Fall ein nicht einzuholendes Phantom, wie auch Rasul Hamid aus der Perspektive des Rahmenerzählers. Die Situation nimmt zudem das Verhalten des Rahmenerzählers am Schluss des Romans vorweg, wenn dieser, ohne explizite Begründung, beschließt, sich das gefundene Manuskript anzueignen. Diese als Ursprung des eigenen Schreibens inszenierte Miniatur demonstriert auch die im Roman ausgestellte inhärente Zitathaftigkeit des Sprechens und Schreibens. Moritz Schramm spricht in diesem Zusammenhang von «Khiders formale[m] Ästhetizismus». ²⁰ Graffito und Manuskript gewinnen, ohne dass der ursprüngliche Urheber präsent oder auch nur auszumachen wäre, ein Eigenleben und machen Dritte zu ihren neuen Autoren.

Der dritten von Hamid selbstdiagnostizierten Phase, der «Überzeugung, dass ich mich durch mein Schreiben selbst besser verstehen kann», aber entspricht kein weiteres Kapitel, vielmehr die gesamte Erzählung als autobiografisches Projekt der Selbsterkenntnis. Mit der Vollendung dieses letzten Schreibvorhabens verschwindet Rasul Hamid scheinbar aus der Welt. ²¹ Seine Stelle nimmt der durch seine Lektüre des Manuskripts selbst zum Autor werdende Rahmenerzähler ein. In die-

20 Schramm, «Ironischer Realismus», S. 77.

21 Vgl. Katherine Anderson, «Von der Wanderung zum Wandel: Die Migration des Abbas Khider in die deutsche Sprache als Traumabewältigung durch Erzählen.» In: Elke Sturm-Trigonakis / Olga Laskaridou / Evi Petropoulou / Katerina Karakassi (Hgg.), *Turns und kein Ende? Aktuelle Tendenzen in Germanistik und Komparatistik*. Frankfurt a. M. 2017, S. 95–104, S. 99: «Der Binnenerzähler sollte [...] «allein in einem fremden Land, auf einem trostlosen Bahnsteig» (Khider 2013a, 138) sterben. Tatsächlich hört die Stimme des Binnenerzählers im Text auf, nachdem er von dem Tod seiner Schwester erzählt hat und von dem Sehnen danach, seine Geschichte endlich aufzuschreiben.»

ser Variante einer Herausgeberfiktion tritt der nicht zu unterschätzende Einfluss romantischer Poetologie auf die Poetik des Romans noch einmal deutlich zutage. In dem der Roman einerseits von beständiger Reflexion des Schreibens und des Schriftstellerdaseins durchzogen ist, andererseits seine Handlung auf das Autorwerden des Rahmenerzählers hinauslaufen lässt, stellt er ganz im Sinne Friedrich Schlegels geläufiger Bestimmung der Transzendentalpoesie «das Produzierende mit dem Produkt» dar.²² Mehr noch: *Der falsche Inder* treibt die romantische Ironie auf die Spitze, indem er erzählendes Subjekt und Lebenserzählung sich gegenseitig hervorbringen, Produzierendes und Produkt ineinanderfallen lässt.

3 Ästhetische Perspektiven der Fremdheit

3.1 Narrative Identität und Flucht

Die Varianz der präsentierten Erzählungen und Identitätsentwürfe ist dabei allerdings nicht rein poetologisch, sondern auch durch den Gegenstand motiviert. Rasul Hamid verweist darauf, dass angesichts seines liminalen und oft außerlegalen Status als Flüchtling eine fluide Identität Notwendigkeit ist, beispielsweise wenn Restriktionen das Reisen mit gefälschten Papieren nötig machen:

Jedes Mal musste ich meinen neuen Namen mitsamt den zugehörigen Informationen auswendig lernen. Ich frage mich bis heute, wer von ihnen ich eigentlich war, und vor allem, wer sie alle waren. (DFI, 104)

Ganz im Gegensatz zu dieser Fluidität erfordert die Anerkennung als Flüchtling im Asylland ein kohärentes und zu beglaubigendes Narrativ über die eigene Flucht und Verfolgung, das bestimmten Erwartungen genügen muss:

Die Richter und mein Übersetzer hatten sich meine ganze Geschichte angehört. Sie meinten, sie könnten mir die Asylberechtigung nur dann erteilen, wenn ich einen Nachweis für meine Inhaftierung aus politischen Gründen im Irak erbringen könnte. Schon wieder ein Nachweis. Wie stellten die sich das nur vor? Welcher irakische Folterer wäre so liebenswürdig, mir schriftlich zu bestätigen, er habe mich fast zu Tode geprügelt oder wer weiß was sonst noch alles mit mir angestellt. (DFI, 121 f.)

Der geforderte Nachweis kann, obwohl es zunächst unmöglich erscheint, tatsächlich erbracht werden. Das Kapitel, aus dem diese Episode stammt, trägt den Titel

22 Schlegel, «Fragmente», S. 204.

«Die Wunder». Denn dieses Ereignis steht in einer Reihe von ähnlichen «seltsamen Einmaligkeiten», die Hamid als Wunder betrachtet, ohne sie als Zeichen göttlicher Intervention zu verstehen:

Ich bin kein abergläubischer Mensch und glaube nicht an Überirdisches und Unterirdisches. Ich habe im Laufe meines Lebens sozusagen meine eigene Glaubensrichtung entwickelt, und zwar eine, die ausschließlich zu mir passt. Absolut individuell. (DFI, 100)

Dieses persönliche Glaubenssystem erfüllt eine der Religion häufig zugeschriebene Funktion: Es spendet «Trost in den Unwettern dieser Welt» (DFI, 122).²³ Den Kontingenzerfahrungen des Flüchtlingsdaseins begegnet Hamid nicht, indem er sich auf eine präexistente Sinnordnung beruft, sondern indem er kontingente Ereignisse selbst zu sinnstiftenden Momenten stilisiert:

Diese Wunder haben viel gemeinsam mit Zufällen. Aber ich kann sie auch nicht als Zufälle bezeichnen, weil ein Zufall nicht mehrmals passiert. [...] Man kann von einem oder höchstens zwei großen Zufällen im Leben sprechen, aber nicht von solchen Mengen an Zufällen. (DFI, 100)

Erst dadurch, dass über sie gesprochen wird, dass sie in einer Narrativierung des eigenen Lebens gehäuft erscheinen, werden also aus Zufällen Wunder. Im Kontext des Manuskripts als Versuch der Verschriftlichung des eigenen Lebens verdeutlicht diese Episode die sinnstiftende Dimension des Erzählens selbst.

Warda El-Kaddouri weist darauf hin, dass die im Roman mit dem Schreiben verbundenen «Formen von Verlust [...] für das Schicksal eines Flüchtlings symptomatisch sind.»²⁴ Auch die Situation des Asylbewerbers, der vor Gericht seine Verfolgung nachweisen muss, hat Parallelen zum eingangs eingeführten Bild der Authentizitätsfalle. Die erwartete Authentizität beglaubigt sich nicht selbst, sondern muss durch äußere – letztlich kontingente – Gegebenheiten verbürgt werden. Im Falle der Rezeption durch den Kulturbetrieb ist dieses Äußere die Ethnizität des Autors – auch deren Kontingenz und Variabilität thematisiert der Roman.

23 Ausführlicher zur Religiosität in den Romanen Abbas Khiders und deren Beitrag zur Sinn- und Identitätsstiftung vgl. Warda El-Kaddouri, ««Gott, rette mich aus der Leere!» Verlust, Religiosität und Radikalisierung in den Fluchtnarrativen von Abbas Khider und Sherko Fatah.» In: Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.), *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 39–51.

24 El-Kaddouri, ««Gott, rette mich aus der Leere!», S. 41.

3.2 Semiose der Ethnizität

Die Frage der Ethnizität, verstanden als wahrgenommene Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe, steht im Zentrum des ersten Kapitels der Binnenerzählung, welches wie der Roman «Der falsche Inder» betitelt ist und so den Verdacht erregt, programmatische Bedeutung zu tragen. Verhandelt werden darin verschiedene Ausdeutungen von und Reaktionen auf die ungewöhnlich dunkle Hautfarbe des Protagonisten. Im Sinne einer versuchten Ätiologie werden im Laufe des Kapitels verschiedene mögliche Ursachen für ihr Zustandekommen diskutiert und verworfen:

Somit habe ich mehrere mögliche Erklärungen für meine dunkle Hautfarbe: Das Feuer der Herrscher und die Bagdader Sonne, die Hitze der Küche und die Glut des Steinofens. Sie sind entscheidend dafür, dass ich mit brauner Haut, tiefschwarzen Haaren und dunklen Augen durchs Leben gehe.

Wenn aber wirklich diese vier Faktoren die Ursache für mein Äußeres darstellen, müssten dann nicht auch die meisten anderen Bewohner des Zweistromlandes ähnlich aussehen? (DFI, 14)

Hamids äußere Erscheinung, die ihn schon in seiner Heimat als vermeintlich Fremden kennzeichnet, kann nicht durch die Umwelt erklärt werden; auch Versuche, seine Hautfarbe durch seine Abstammung zu erklären, bleiben im Bereich des Fiktionalen oder Spekulativen. Sie ist ein verkörpertes Merkmal der aus ihr resultierenden Alterität: «[I]ch sehe so anders aus, dass man an meiner irakischen Herkunft zweifelte» (DFI, 15). Der größere Teil des Kapitels schildert verschiedene Reaktionen auf die Hautfarbe und Interpretationen des verweislosen Zeichens. Diese reichen von bloßer Irritation über Verdacht und Spott bis zu gesteigerter Attraktivität.

Die Fehlidentifikation Hamids als Inder ließe sich als motivierte Fehllektüre bezeichnen. Die unterschiedlichen Reaktionen, die auf Hamids empfundene ethnische Alterität folgen (im Irak hält man Rasul für einen Fremden, aber auch für schön; libysche Exiliraker lehnen ihn ab; anderswo ist er, mit einem indischen Touristen verwechselt, willkommen), zeigen die Abhängigkeit dieser Lektüren von kulturellen und sozialen Kontexten. Weder die geografische noch die genealogische Herkunft können die Hautfarbe zufriedenstellend erklären, noch lässt sie umgekehrt richtige Rückschlüsse über die Herkunft zu; sie ist ein verwaistes Zeichen ohne Signifikat.²⁵ Welche Reaktion daran anschließt, hängt von anderen

25 Carola Hilmes deutet, ohne expliziten Bezug auf die Kategorie der Ethnizität, die Rolle des ersten Kapitels für die Identität Hamids ähnlich. Vgl. Hilmes, «Jedes Kapitel ein Anfang und zugleich ein Ende», S. 137.

Vorannahmen und Codes des Gegenübers ab. Fremdheit ist hier immer ein Effekt der Zeichendeutung und nur akzidentell verbunden mit tatsächlicher Herkunft und ethnischer Zugehörigkeit. Die produktive Seite des Zeichens ist *ex post* nur noch durch Spekulationen variabler Plausibilität zugänglich, ähnlich wie der Erzähler nicht eine Version seiner Lebensgeschichte als die wahre auszeichnen kann. Im Motiv der Hautfarbe und der Reaktionen, die sie hervorruft, ist also auch eine Vorwegnahme der Struktur des ganzen Romans angelegt.

Hamid entscheidet sich auch hier für eine literarische Setzung von nebeneinanderstehenden Alternativen, die keine Faktizität für sich beanspruchen. Faktische Aussagen (über das eigene Leben) können dabei nur approximiert werden. Seine vermeintliche Fremdheit hat letztlich den Versuch einer vereindeutigenden Lektüre zur Voraussetzung, deren Gültigkeit der Roman mit seiner Insistenz auf der Variabilität und Fluidität des autobiografischen Subjekts zu bestreiten scheint. Fremdheit erscheint hier nicht als phänomenologische Grunderfahrung, sondern als Produkt ausschließender Interpretationen des facettenreichen Subjekts.

4 Fazit: Der Authentizität eine Falle stellen

Text und Paratext von Abbas Khiders Debüt *Der falsche Inder* bieten eine biografische bzw. autofiktionale Lesart des Romans an. Eine Authentizität suchende Rezeption antizipierend, verhandelt *Der falsche Inder* genau diese Erwartungshaltung und reflektiert sie als Problemstellung. Die paratextuell vorbereitete Möglichkeit, den Roman in Bezug auf den realen Abbas Khider zu lesen, wird durch die Charakterisierung des fiktiven Rasul Hamid als ungreifbares Phantom spielerisch *ad absurdum* geführt. Das Verhältnis von Autor, Rahmenerzähler und Binnenerzähler ist in Folge prekär und nicht eindeutig aufzulösen. Darüber hinaus bietet die Binnenerzählung selbst variable Identitätsentwürfe des sprechenden Subjekts. Das Zustandekommen der Erzählung des eigenen Lebens und das Dasein des Erzählers als Schriftsteller sind wiederkehrende Gegenstände der Romanhandlung. Darin steht der Roman in der Tradition frühromantischer Literaturtheorie und geht darüber noch hinaus, wenn er den Autor nicht als primären Schöpfer, sondern auch als Rezipienten seiner eigenen Lebensgeschichte darstellt. Rasul Hamid ist dem namenlosen Erzähler der Rahmenerzählung ein falscher Fremder, eine alterierte Figuration des Eigenen. Zum Autor wird er am Ende durch (Wieder-)Aneignung des Eigenen, das ihm als Fremdes begegnete. Die Re-Identifikation beider Figuren im letzten Satz des Romans hebt die begriffliche Spannung zwischen Eigenem und Fremden performativ auf. Der Roman kehrt das identitäts- und sinnstiftende Moment autobiografischen Erzählens an die Oberfläche, behandelt es aber nicht als individuellen schöpferischen Akt, sondern zeigt es in seiner sozialen und kommunikativen Situiertheit.

Viel mehr, als sich selbst einfach als autobiografisches oder autofiktionales Schreiben zu präsentieren, entwickelt und demonstriert der Roman damit eine metafiktionale Poetik autofiktionalen Schreibens, der nicht an Dokumentation oder Authentizität gelegen ist, sondern am Ausstellen ihrer eigenen Fiktionalität und der vielfältig konkretisierbaren Variabilität individueller Lebensgeschichten. Stattdessen scheint dem Roman ein ästhetizistisches Programm zugrunde zu liegen, das selbst die persönliche Identität des (impliziten) Autors als flexibles Artefakt darstellt. In diesem Zusammenhang stellt der Roman auch ethnische Identität bzw. Fremdheit als artifizuell dar. Ethnische Identität als Faktum ist im Roman genauso fragwürdig wie eine eindeutige Identität des Subjekts des autobiografischen Sprechens.

Literatur

- Anderson, Katherine. «Von der Wanderung zum Wandel: Die Migration des Abbas Khider in die deutsche Sprache als Traumbewältigung durch Erzählen.» In: Elke Sturm-Trigonakis / Olga Laskaridou / Evi Petropoulou / Katerina Karakassi (Hgg.). *Turns und kein Ende? Aktuelle Tendenzen in Germanistik und Komparatistik*. Frankfurt a. M. 2017, S. 95–104.
- El-Kaddouri, Warda: ««Gott, rette mich aus der Leere!» Verlust, Religiosität und Radikalisierung in den Fluchtnarrativen von Abbas Khider und Sherko Fatah.» In: Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.). *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 39–51.
- Haakh, Nora. «Banden bilden, Räume schaffen, Diskurse durchkreuzen: Politisch Theater machen wie am Ballhaus Naunynstrasse.» In: *Freitext. Kultur- und Gesellschaftsmagazin* 22 (2013), S. 36–42.
- Hilmes, Carola: ««Jedes Kapitel ein Anfang und zugleich ein Ende.» Abbas Khiders fiktionalisierte Lebensbeschreibung.» In: Monika Wolting (Hg.). *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 135–146.
- Hofmann, Hanna Maria: «Erzählungen der Flucht aus raumtheoretischer Sicht. Abbas Khiders *Der falsche Inder* und Anna Seghers' *Transit*.» Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.). *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 97–121.
- Jensen, Annika / Müller-Tamm, Jutta. «Echte Wiener und falsche Inder. Strategien und Effekte autofiktionalen Schreibens in der Gegenwartsliteratur.» In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, S. 315–328.
- Khider, Abbas. *Der falsche Inder. Roman*. Hamburg 2008.
- Schlegel, Friedrich: Fragmente [Athenäums-Fragmente]. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2.1: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Hg. von Hans Eichner. München u. a. 1967, S. 165–255.
- Schramm, Moritz. «Ironischer Realismus. Selbstdifferenz und Wirklichkeitsnähe bei Abbas Khider.» In: Søren R. Fauth / Ralf Parr (Hgg.). *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn 2016, S. 71–84.
- Spiegel, Hubert: «Wenn ich auf Arabisch schreibe, handelt alles von Leid. Das

Deutsche hält mich auf Distanz.» Abbas Khider wird für seinen Debütroman ausgezeichnet. In: *Chamisso. Viele Kulturen – eine Sprache* 4 (2010), S. 10–13.

Wagner-Egelhaaf, Martina: «Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?» In: Dies. (Hg.). *Auro(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, S. 7–21.

Internetquellen

Mühling, Jens: «Der Illegale». In: *Tagesspiegel* (19.9.2008). tagesspiegel.de: <https://is.gd/dj6ibt>; Abruf am 30. 1.2021.

Plath, Jörg: «Zwischen Bagdad und Exil». In: *Deutschlandfunk Kultur* (2.2.2009). deutschlandfunkkultur.de: <https://is.gd/4N5C8F>; Abruf am 30.1.2021.

«Ich habe kein Bild mehr von mir»

(De-)Konstruktion von Identität und Fremdheit in
Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* (2015) und Olga
Grjasnowas *Gott ist nicht schüchtern* (2018)

1 Erpenbeck, Grjasnowa und der sogenannte «Flüchtlingsroman»

4. September 2015: Bundeskanzlerin Angela Merkel gestattet Geflüchteten, die aus Ungarn nach Österreich und Deutschland drängen, den Grenzübertritt in die Bundesrepublik. Die Flüchtlingsdebatte bestimmt im Folgenden zunehmend die politische Diskussion¹ und etabliert sich als Topthema der deutschen Nachrichten.² Auch in der Literatur häuft sich die fiktive Auseinandersetzung mit modernen Migrationsphänomenen. Es entsteht das (Buchmarkt-)Genre des sogenannten «Flüchtlingsromans», darunter Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* (2015) und Olga Grjasnowas *Gott ist nicht schüchtern* (2018). Im Folgenden wird gezeigt, dass

1 Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.), *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 9.

2 Matthias Bauer / Martin Nies / Ivo Theele, «Einleitung der Herausgeber». In: Dies. (Hgg.), *Grenzübergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld 2019, S. 7–16, hier S. 7.

beide Romane – obwohl in ihrer Erzählperspektive völlig gegensätzlich, da *Gehen, ging, gegangen* aus der Perspektive eines Deutschen im Aufnahmeland und *Gott ist nicht schüchtern* aus der Perspektive zweier Flüchtender geschrieben ist – ähnliche Mechanismen und Motive verwenden. Diese führen letztlich zu einer klaren Dekonstruktion (oder besser: einer Neukonstruktion mit dem <Flüchtling> als neuer Entität) der Identität der Geflüchteten aufgrund einer der Fluchterfahrung immanen Entfremdung zu sich selbst. Es wird herausgearbeitet, dass Erpenbeck und Grjasnowa trotz der unterschiedlichen Herangehensweisen an die Fluchterfahrungen letztlich ein Bild von Geflüchteten zeichnen, das als Archetyp des <Flüchtlings> im modernen <Flüchtlingsroman> gelten kann.

Das Narrativ der Flucht und die Figur des Geflüchteten (überwiegend unkritisch als <Flüchtling> bezeichnet) ziehen sich als «literarische[r] Topos»³ durch die Rezeptionsgeschichte der Literatur. Dornemann bezeichnet Flucht und Flüchtling als «thematische[] Konstanten in der deutschen Literatur».⁴ In der neueren deutschsprachigen Literatur referiert das Thema Flucht und Vertreibung vor allem unter dem Stichwort <Vertreibungsliteratur>⁵ auf die Vertreibung Deutscher aus den deutschen Ostgebieten und aus Osteuropa nach 1945. Behravesch unterscheidet dabei zwischen der Literatur der ersten und zweiten Generation. In Texten der ersten Generation stehen Erfahrungen der Migration und die Thematisierung des Alltags von Gastarbeiter:innen im Vordergrund. Texte der zweiten Generation hingegen tauchen ab Mitte der 1990er-Jahre in der deutschsprachigen interkulturellen Literatur auf⁶ und verarbeiten meist Familiengeschichten. Hierbei werden die Themen Flucht, Vertreibung, Zwangsmigration und deren seelische Folgen – auch für die Folgegenerationen – künstlerisch ver- und aufgearbeitet. Emotional besetzte Begriffe wie <die Heimat>, <die Fremde>, <die Wanderschaft> und <die Bleibe> dominieren diese Literatur.⁷ Auch die Schuldfrage ist ein zentrales Element. Die fiktionalen Flüchtlinge fragen sich, «ob ihre Entheimatung als Strafe für eine Schuld anzusehen sei, die ein ganzes Volk auf sich lud.»⁸

Parallel entsteht jedoch eine immer größer werdende Bandbreite «deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, die sich mit Fluchten auseinandersetzt»⁹ und die von neuen Motiven dominiert wird. Auch wenn Vertreibungstendenzen weiterhin eine große Rolle spielen, grenzt sich diese <Migrationsliteratur> von der klassi-

3 Hardtke et al., *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*, S. 11.

4 Axel Dornemann, *Heimwehland. Flucht-Vertreibung-Erinnerung. Ein literarisches Lesebuch*. Hildesheim / Zürich / New York 2018, S. 9.

5 Vgl. u. a. ebd., S. 9.

6 Vgl. Monika Behravesch, *Migration und Erinnerung in der deutschsprachigen interkulturellen Literatur*. Bielefeld 2017, S. 11.

7 Vgl. Frank-Lothar Kroll, *Flucht und Vertreibung in der Literatur nach 1945*. Berlin 1997, S. 7.

8 Dornemann, *Heimwehland*, S. 666.

9 Hardtke et al., *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*, S. 10.

schen ›Vertreibungsliteratur‹ ab. Die Migrationsthematik wird nun in eine «sehr viel größere [...] Debatte über Europa und Globalisierungsprozesse»¹⁰ eingebettet. Der Migrant erscheint dabei als positiv konnotierter, «transversale Transkulturalität emphatisch affirmierende[r] Grenzgänger jener Neuen Weltliteratur».¹¹ Das Thema Migration ist «in einer ungeahnt offensiven Weise besetz[t]»,¹² der Fokus der Literatur liegt auf den Chancen und Potenzialen von Wanderbewegungen und kulturellen Transgressionen. Interkulturalität ist ein zentrales Stichwort, Migration wird als «Katalysator der Demokratiegeschichte und Auslöser von Transformationsprozessen» verstanden.¹³ Pluralität wird zum Existenzmuster und ermöglicht «eine Vielfalt von Perspektiven und Deutungsrastern» im Sinne einer positiven Weltoffenheit.¹⁴

Ab Mitte der 2000er-Jahre lässt sich wieder eine zunehmende Problematisierung von Migrationsphänomenen in der Literatur beobachten¹⁵ – die sich nach 2015 weiter zuspitzt. Es wird zunehmend auf «neuere[] Fluchtbewegungen»¹⁶ Bezug genommen. Fliehende etablierten sich, so Weidermann, als die «Protagonisten unserer Epoche».¹⁷ Aus der Migrationsliteratur geht dabei allmählich eine neue Form der Gegenwartsliteratur hervor.¹⁸ Hardtke et al. konstatieren eine neue Art der «Transnationalität der zeitgenössischen deutschen Literatur»,¹⁹ und zwar im Hinblick auf den biografischen Hintergrund der Autor:innen ebenso wie auf die Figuren und Handlungen selbst. Dabei wird inhaltlich ein neuer Fokus gelegt, der sich einerseits vom literarischen Kanon der ›Vertreibungsliteratur‹ und andererseits von den Motiven der ›Migrationsliteratur‹ unterscheidet. Weidermann behauptet gar, dass ein «neuer literarischer Kanon» entstehe.²⁰ Übereinstimmend

10 Michael Ewert, «Migration und Literatur. Mehr- und transkulturelle Literatur in Deutschland – ein Laboratorium transnationaler Realitäten». In: Simone Schiedermaier (Hg.), *Literaturvermittlung: Texte, Konzepte, Praxen in Deutsch als Fremdsprache und den Fachdidaktiken Deutsch, Englisch, Französisch*. München 2017, S. 41–57, hier S. 52.

11 Hardtke et al., *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*, S. 19.

12 Hansjörg Bay, «Migration, postheroisch. Zu Sherko Fatahs *Das dunkle Schiff*». In: Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.), *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017: S. 23–39, hier S. 39.

13 Ewert, «Migration und Literatur», S. 42.

14 R. Radulescu und C. Balts-Löhr (Hgg.), *Pluralität als Existenzmuster. Interdisziplinäre Perspektiven auf die deutschsprachige Migrationsliteratur*. Bielefeld 2016, S. 7.

15 Vgl. Bay, «Migration, postheroisch. Zu Sherko Fatahs *Das dunkle Schiff*», S. 32.

16 Ebd.

17 Volker Weidermann, «Ein Haus in deiner Brust». In: *Der Spiegel*. Nr. 22 (2017), S. 110.

18 Vgl. Michael Hofmann, «Islam» in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Zafer Şenocak, Navid Kermani, Sherko Fatah.» In: Corina Caduff / Ulrike Vedder (Hgg.), *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Paderborn 2016, S. 49–59, hier S. 49.

19 Hardtke et al., *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*, S. 11.

20 Weidermann, «Ein Haus in deiner Brust», S. 110.

argumentiert Gallien, dass sich im Rahmen der postkolonialen Literatur eine neue Form der «refugee poetics and aesthetics» formiere.²¹ Nach Bay könne man diese neue Gattung als Flucht- oder gar Flüchtlingsliteratur bezeichnen.²² Mag es sich dabei vordergründig auch um eine Buchmarktkategorie handeln, die auf dem Hype der künstlerischen Verarbeitung – oder Ausbeutung – globaler Flüchtlingsfragen mitschwimmt, lässt sich diese Art der Literatur dennoch durch die Charakterisierung der Geflüchteten, durch ein neues Muster wiederkehrender Motive (das Meer als trügerischer Wendepunkt, die Passivität des Geflüchteten, die Dialektik zwischen Eigenem und Fremdem, etc.) und vor allem durch die systematische Dekonstruktion der Identität der Geflüchteten von dem vorherigen Stoff der Migrationsliteratur abgrenzen.

Hardtke et al. schreiben diese Entwicklungen in der Literatur einer historischen «Zuspitzung [...] in einer langen, fast kontinuierlichen Geschichte von Flüchtlingsbewegungen im deutschsprachigen Raum, in Europa und in der Welt» zu,²³ die mit einer Zuspitzung des Topos in der Literatur korreliert. Auslöser sind gesellschaftliche Diskurse, die unter anderem durch den Arabischen Frühling und die von Merkel erwirkte sogenannte «Öffnung» der Grenzen nach Deutschland angestoßen wurden. Nach Tahoun tritt «seither [...] die Flucht nach Europa verstärkt in den Mittelpunkt deutsch- sowie arabischsprachiger Literatur».²⁴ Die Figur des zeitgenössischen Flüchtlings in der Literatur wird dabei oft als «Gegenfigur»²⁵ zum bereits beschriebenen positiv konnotierten Grenzgänger der Neuen Weltliteratur porträtiert. Schlagworte wie «Hybridität» und «dritter Ort» und «Interkulturalität» bestimmen die Debatte. Deutschsprachige Beispiele dieses neuen Kanons der «Flüchtlingsliteratur» sind u.a. Terézia Moras *Alle Tage* (2004), Sherko Fatahs *Das dunkle Schiff* (2008), Abbas Khiders *Der falsche Inder* (2008) und *Ohrfeige* (2016), Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* (2014), Bodo Kirchhoffs *Widerfahrnis* (2016) oder Maxi Obexers *Europas längster Sommer* (2017). *Gehen, ging, gegangen* und *Gott ist nicht schüchtern* werden im Folgenden exemplarisch untersucht, da durch ihre unterschiedliche Erzählperspektive zwei grundsätzlich verschiedene Herangehensweisen an globale Flüchtlingsfragen zu erwarten wären. Stattdessen lassen sich jedoch – wie unter 3. gezeigt – erstaunlich (und bemerkenswert) ähnliche Tendenzen hinsichtlich der De- und Rekonstruktion einer «Flüchtlingsidentität» erkennen.

21 Claire Gallien, «Refugee Literature»: What postcolonial theory has to say». In: *Journal of Postcolonial Writing*. Vol. 54/6 (2018), S. 721–726, hier S. 722.

22 Vgl. Bay, «Migration, postheroisch. Zu Sherko Fatahs *Das dunkle Schiff*», S. 23.

23 Hardtke et al., *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*, S. 9.

24 Riham Tahoun, «Multiperspektivität der Flucht in Maxi Obexers *Wenn gefährliche Hunde lachen* (2011), Daniel Zipfels *Eine Handvoll Rosinen* (2015) und Emad Blakes *Mama Merkel* (2016)». In: Matthias Bauer et al., *Grenz-Übergänge*, S. 19.

25 Hardtke et al., *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*, S. 19.

2 *Gehen, ging, gegangen* und *Gott ist nicht schüchtern*: Vermeintlich unterschiedliche Zugänge zur globalen «Flüchtlingsfrage»

2.1 Der Blick des «Deutschen» auf «die Flüchtlinge» in *Gehen, ging, gegangen*

Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen* wurde im Spätsommer 2015 veröffentlicht, gerade als die von den Medien als «Flüchtlingskrise» bezeichnete Debatte ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte. Das Werk thematisiert, «anders als frühere deutschsprachige Werke, die zumeist nur einzelne Fluchtfälle darstellen»,²⁶ mehrere Aspekte des globalen «Flüchtlingsproblems». Aufhänger ist der historische Hungerstreik zahlreicher Flüchtlinge auf dem Alexanderplatz in Berlin im Mai 2014²⁷ und damit einhergehende Proteste auf dem Oranienplatz gegen die Residenzpflicht und die gängige Abschiebep Praxis. Für ihren Roman führte Erpenbeck Interviews mit zwölf Männern aus verschiedenen afrikanischen Ländern, nach eigenen Angaben sind «die Geschichten selbst [...] so gut wie gar nicht verändert».²⁸ Durch diese pseudo-wissenschaftliche Herangehensweise eines «annähernd ethnographischen Modus»²⁹ verschleiert das Werk geschickt eigene Konstruktionsmechanismen und präsentiert sich als beinahe «wissenschaftlich-objektiv» legitimiert.

Protagonist der Erzählung ist Richard, ein frisch emeritierter Professor für Klassische Philologie in Berlin, aus dessen «saturierte[r], bildungsbürgerliche[r] Wohlstandsperspektive»³⁰ die Flüchtlinge jeweils – im Dialog mit ihm – zu Wort kommen. Richard stellt dabei als klassischer «Bildungsbürger» einen typischen Repräsentanten des Bürgerlichkeitsdiskurses dar.³¹ Das nimmt dem Leser Möglichkeiten der Distanzierung, denn als potenzieller Teil eben dieses Diskurses hat der Leser «viele, was Richard im Verlauf des Romans denkt, [...] selbst möglicherweise ebenfalls schon mal gedacht».³² Seine Emeritierung stellt einen gewaltigen Ein-

26 Mumina Hafez Abd El-Barr, «Flüchtlinge auf der Überfahrt – Europa im Übergang? Plädoyers für interkulturelle Passagen am europäischen Zukunftsort in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* (2013) und Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* (2015)». In: Matthias Bauer et al., *Grenz-Übergänge*, S. 63.

27 Vgl. Mohamed Amjahid und Timo Kather, «Flüchtlinge am Alex beenden Hungerstreik». In: *Der Tagesspiegel*, 11.5.2014.

28 Wolfgang Herles, «Jenny Erpenbeck – *Gehen, ging, gegangen*». In: *Ins Blaue*. 2015, youtube.com: <https://is.gd/EHpe34>, Minute 08:49; Abruf am 24.1.20.

29 Hardtke et al., *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*, S. 16.

30 Barbara Bräutigam, *Fluchtgeschichten. Literarische Begegnungen mit Flucht und Migration*. Göttingen 2019, S. 25.

31 Vgl. Alexandra Ludewig, «Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, Ging, Gegangen*. Eine zeitlose Odyssee und zeitspezifische unerhörte Begebenheit». In: Thomas Hardtke et al., *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*, S. 269–286, hier S. 270.

32 Bräutigam, *Fluchtgeschichten*, S. 25.

schnitt in Richards Leben dar. «Was fängt er jetzt an mit dem Kopf? (G, S. 9)»³³ Er erfährt vom Streik der Geflüchteten auf dem Alexanderplatz und knüpft in Ermangelung einer Alternative gönnerhafte Freundschaften zu ihnen. Richard möchte ergründen, «was am Anfang war, was in der Mitte – und was jetzt ist» (G, S. 52). Als feststeht, dass die Flüchtlinge abgeschoben werden müssen, kommt es zur Eskalation. Richard realisiert, dass es für das «Jetzt» keine Lösung gibt – und keine Zukunft. Entsprechend bekommt auch die Konjugationsübung im Titel eine neue Bedeutung, fehlt doch neben dem Präsens, dem Präteritum und dem Perfekt – das Futur.

An zahlreichen Stellen scheint es, als wäre der Roman «meant to educate the German public about the current <refugee crisis> in Europe».³⁴ Salvo spricht gar von *Gehen, ging, gegangen* als «didactic literature»,³⁵ als «Bildungsroman»³⁶ und im Sinne Jean-Paul Sartres auch als *littérature engagée* bzw. «German tradition of engagierte Literatur».³⁷ Diese Klassifizierung beruht wohl auf den gesellschaftskritischen Reflexionen, die an zahlreichen Stellen im Roman durch Richards Augen stattfinden. Stan deutet *Gehen, ging, gegangen* ähnlich wie Salvo als gesellschaftskritisches Werk. Der Roman bringe die Leser:innen dazu, «to dwell on the discomfort of a global crisis that requires a political solution».³⁸ Steckenbiller sieht in dem Roman das Scheitern der deutschen Willkommenskultur.³⁹ Hafez Abd El-Barr widerspricht, dass der Roman sehr wohl «Hoffnung auf die Transformation Europas im Umgang mit Flüchtlingen» aufzeige –⁴⁰ diese Hoffnung werde im Buch jedoch nur auf der individuell-privaten und nicht der kollektiv-politischen Ebene gesehen. Bräutigams Interpretation der Grundaussage des Romans rekurriert auf den Spruch, den die streikenden Flüchtlinge auf dem Alexanderplatz aufstellen: «*We become visible*» (G, S. 23). Nach Bräutigam zeigt *Gehen, ging, gegangen*, dass das Leid der Flüchtlinge zu einem großen Teil ungesehen ist.⁴¹

33 Jenny Erpenbeck, *Gehen, ging, gegangen*. München 2015, S. 9. Im Folgenden zitiert mit Sigle G.

34 Sophie Salvo, «The Ambivalent Didacticism of Jenny Erpenbeck's *Gehen, Ging, Gegangen*». In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. Vol. 94/4 (2019), S. 345–362, hier S. 345.

35 Ebd., S. 361.

36 Ebd., S. 348.

37 Ebd., S. 347.

38 Corina Stan, «A life without a shoreline: Tropes of refugee literature in Jenny Erpenbeck's *Go, Went, Gone*». In: *Journal of Postcolonial Writing*. Vol. 54 (2018), S. 795–808, hier S. 795.

39 Vgl. Christiane Steckenbiller, «Futurity, Aging, and Personal Crises: Writing about Refugees in Jenny Erpenbeck's *Gehen, ging, gegangen* (2015) and Bodo Kirchhoff's *Widerfahrnis* (2016)». In: *The German Quarterly*. Vol. 92/1 (2019), S. 68–86, hier S. 80.

40 Hafez Abd El-Barr, «Flüchtlinge auf der Überfahrt – Europa im Übergang?», S. 82.

41 Vgl. Bräutigam, *Fluchtgeschichten*, S. 33.

2.2 Olga Grjasnowa: Die willkürliche Behandlung der <Flüchtlinge> in *Gott ist nicht schüchtern*

Gott ist nicht schüchtern ist eines der jüngeren Beispiele für den zeitgenössischen <Flüchtlingsroman>. Den historischen Hintergrund des Werkes bilden die Demonstrationen gegen das Assad-Regime in Syrien im Zuge des sogenannten <Arabischen Frühlings>, auf den, wie der Roman andeutet, «zwingend ein langer Winter folgen muss» (GS, S. 51).⁴²

Protagonisten sind zwei syrische Repräsentanten der oberen Mittelschicht, der Arzt Hammoudi und Amal, eine Studentin für dramatische Kunst. Beide begegnen sich nur zweimal, zunächst in Syrien und nach ihrer Flucht in Deutschland. Ihre Geschichten verlaufen parallel zueinander,⁴³ zeigen verschiedene Facetten des Krieges und der Flucht auf. Sie erleben dabei vieles von dem, was die westliche Öffentlichkeit «potenziell mit geflüchteten Menschen aus Syrien assoziiert[t]». ⁴⁴ Der Roman gliedert sich in drei Teile, wobei der erste in Syrien und der dritte in Deutschland spielt. Die Überfahrt über das Meer bildet den zentralen Teil der Erzählung.

Von Beginn an wird die Willkür als zentrales Element der Flüchtlingsfrage in der Debatte um Grenzen und Aufenthaltsgenehmigungen hervorgehoben. Eben dieser ist Hammoudi ausgesetzt, als ihm nach einem ursprünglich nur kurzen Aufenthalt in seinem Heimatland Syrien die Ausreise verweigert wird. «[W]ütend auf die Willkür des Regimes, auf dieses Land, das ihn gefangen hält» (GS, S. 74) und zur Ohnmacht gezwungen wird er allmählich politisch aktiv und flieht schließlich nach Deutschland. Zur gleichen Zeit beginnt die Schauspielerinnen Amal sich an den Demonstrationen gegen die Regierung zu beteiligen. Sie wird mehrfach verhaftet und flieht über Umwege auf einem Frachter nach Italien. Das Schiff hat ein Leck und «sinkt schnell und unspektakulär» (GS, S. 247) – ein klassisches Beispiel für die Nebensächlichkeit, mit der Grjasnowa Dramatisches berichtet. Amal und ihr Freund erreichen Deutschland, doch das Leben hält nicht, was es verspricht. «Sie hätten glücklich sein sollen, aber sie waren es nicht.» (GS, S. 295) Die Fluchtgeschichten der Protagonisten enden sehr unterschiedlich. Während Amal Karriere macht (und dafür ihre Geschichte vermarkten muss), stirbt Hammoudi unerkannt bei einem Anschlag auf Asylanten.

Gott ist nicht schüchtern zeichnet sich durch eine «oftmals unterkühlte[] Sprache» aus.⁴⁵ Durch die Art der Erzählung und in den «angedeuteten Bildern von

42 Olga Grjasnowa, *Gott ist nicht schüchtern*. Berlin 2018. Im Folgenden zitiert mit Sigle GS.

43 Vgl. Annette Bühler-Dietrich, «Verloren und verbunden – Figuren in Olga Grjasnowas Romanen». In: Annette Bühler-Dietrich / Friederike Ehwald / Altina Mujkic (Hgg.), *Literatur auf der Suche: Studien zur Gegenwartsliteratur*. Berlin 2018, S. 31–50, hier S. 46.

44 Bräutigam, *Fluchtgeschichten*, S. 35.

45 Bräutigam, *Fluchtgeschichten*, S. 43.

kumulativem Leid»⁴⁶ ist das Werk eine ziemliche Zumutung für die Leser:innen. Die Beiläufigkeit, in der vom Untergang des Schiffes oder vom Tod eines Protagonisten berichtet wird, hebt dabei einerseits die Willkür der Ereignisse und andererseits die Gleichgültigkeit der Öffentlichkeit gegenüber diesen hervor.

3 Die (De-)Konstruktion von Identität in *Gehen, ging, gegangen* und *Gott ist nicht schüchtern*

Ewert schreibt der Migrations- und Flüchtlingsliteratur ein «luzide[s] Spiel mit Identitäten» zu.⁴⁷ Zwar zeichnet sich der Begriff der Identität – nicht nur im Kontext von Flucht und Migration – durch eine «konzeptuelle[] Unschärfe» aus.⁴⁸ Dennoch weisen Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* und Grjasnowas *Gott ist nicht schüchtern* trotz signifikanter Unterschiede u. a. in der Erzählstruktur nicht nur das von Ewert beschriebene Spiel mit Identität auf – es lassen sich derart bedeutsame Ähnlichkeiten hinsichtlich der Konstruktion von Identität und Fremdheit der Geflüchteten nachweisen, dass weniger von einem Spiel als vielmehr von einer bewussten, systematischen De- und Rekonstruktion der <Flüchtlings>-Identität gesprochen werden muss. In beiden Werken führen die immanenten Flucht-Spezifika zu einem Bruch mit der alten Identität; diese liegt im Moment des <Flüchtlingwerdens> verankert. Die Dekonstruktion der alten Identität wird im Folgenden genauer untersucht.

3.1 Das <Flüchtlingwerden> als neue Identitätsform: Dekonstruktion geografischer Grenzen und die Verlagerung des Grenzübergangs in die Figur des Flüchtlings

Spätestens seit 2015 wird die Frage nach der sogenannten <Grenzöffnung> Deutschlands sowie die Bedeutung von Grenzen und Grenzsicherung innerhalb Europas in den Medien stark debattiert. In *Gehen, ging, gegangen* und *Gott ist nicht schüchtern* nimmt das Motiv der <Grenze> eine ähnlich prominente Rolle ein, wobei «[v]ereinfachende[n] Vorstellungen vom Weggehen und Ankommen» entgegengewirkt wird.⁴⁹ Vielmehr findet eine Dekonstruktion des statischen Modells geografischer Grenzen statt. Der eigentliche Grenzübergang ist eine Erfahrung, keine Bewegung, und liegt im Moment des <Flüchtlingwerdens>, der als neue Existenzform porträtiert wird, begründet.

Die Dekonstruktion des herkömmlichen Verständnisses geografischer Grenzen geschieht hauptsächlich durch das wiederkehrende Element der Willkür, das an

46 Ebd.

47 Ewert, «Migration und Literatur», S. 47.

48 Behravesch, *Migration und Erinnerung in der deutschsprachigen interkulturellen Literatur*, S. 67.

49 Ewert, «Migration und Literatur», S. 45.

den Ländergrenzen und bei der Grenzüberquerung eine zentrale Rolle spielt. In *Gott ist nicht schüchtern* liegt der Fokus auf der Arbitrarität, mit der Personen der Grenzübergang (nicht) gestattet wird. In *Gehen, ging, gegangen* als einem Roman, der aus der Perspektive des prototypischen Deutschen – in der Gestalt eines bürgerlichen Humanisten vergangener Zeiten – verfasst ist, steht die Willkür der Ziehung der geografischen Grenzen im Mittelpunkt.

Entsprechend bettet Grjasnowa die Romanhandlung in eine nicht problematisierte Grenzüberquerung im Flugzeug zu Beginn und am Ende des Romans durch die Protagonisten ein: Zunächst ist es der Arzt Hammoudi, der aus «rein formale[n] Angelegenheit[en]» (GS, S. 13) nach Syrien fliegt, um dort seinen Pass zu verlängern. Am Ende reist Amal für ein Vorstellungsgespräch von Deutschland nach Amerika. Zwischen diesen beiden Ereignissen liegen vier Jahre, in denen sich die Romanhandlung entfaltet. Die Einfachheit der Flugreisen steht dabei im deutlichen Kontrast zur tödlichen Überquerung des Meeres im Boot. Beide Arten der Überquerung werden einander bewusst gegenübergestellt: «[D]ie Schmuggler verhalten sich genauso wie Flugbegleiter bei einem Linienflug. Womöglich ist das einfach die neue Realität.» (GS, S. 260) Zwischen diesen gelungenen Überquerungen steht die lebensbedrohliche Flucht von Amal und Hammoudi – zum Teil über genau dieselben Grenzen, die sie im Flugzeug so problemlos überwinden. Es gibt keine kohärenten Regeln, wer welche geografischen Grenzen wann überqueren darf. An der Logik des Grenzübergangs werden erste Zweifel gesät. In *Gehen, ging, gegangen*, wo das Motiv der Grenze und des Grenzübergangs besonders präsent ist, vertiefen sich diese Zweifel. Der Roman dekonstruiert die Bedeutung der geografischen Grenzen auf einer historischen, politischen und persönlichen Ebene, indem auch hier mit dem Element der Willkür gespielt wird. Die historische und politische Arbitrarität der geografischen Grenzen wird bei Erpenbeck unter anderem an der Grenzstadt Berlin deutlich. Durch den Mauerfall habe sich das verändert, was Deutschland hieß (vgl. G, S. 128). Als Richard über seine eigene Biografie reflektiert, fällt ihm die Brisanz dieses Ereignisses in der Frage um Grenzziehungen auf. Seine Zweifel an der Validität und Sinnhaftigkeit geografischer Grenzen vertiefen sich, als Apoll Richard erklärt, er komme aus der Wüste. Richard ist verwirrt, ob Apoll nun auf Algerien, Sudan, Niger oder Ägypten referiert. Ihm kommt der Gedanke,

dass die von den Europäern gezogenen Grenzen die Afrikaner eigentlich gar nichts angehen. Kürzlich hat er, als er die Hauptstädte gesucht hat, wieder die schnurgeraden Linien im Atlas gesehen, aber erst jetzt wird ihm klar, welche Willkür da sichtbar wird. (G, S. 66)

Neben der Erkenntnis Richards, dass die Ziehung der geografischen Grenzen einer relativ willkürlichen Einteilung unterliege, reflektiert er über die persönliche Bedeutung der Grenzen für die Flüchtlinge. Auch hier stellt er die Willkür der Praxis

heraus. Als er über die Rechtslage der Asylanten in Europa recherchiert, bemerkt er, dass die Flüchtlinge «zwar Italien verlassen [dürfen], um dort nicht zu verhungern, aber anderswo ankommen dürfen sie nicht» (G, S. 87). All diese Beobachtungen führen dazu, dass Richard das Konzept der geografischen Grenze letztlich verwirft. Er bemerkt, dass Grenzen auch «plötzlich sichtbar» (G, S. 259) werden können, dass Menschen, die nicht ankommen dürfen – die beispielsweise nach Dublin II kein Recht auf Asyl in Deutschland haben – sich eigentlich immer noch im Krieg befinden, dass also im Grunde gar keine Grenzüberquerung stattgefunden hat (vgl. G, S. 96). Er philosophiert: «Wieviel Grenzen gab es überhaupt in einem einzigen Universum? Anders gefragt, was war die wirkliche, eine, entscheidende Grenze?» (G, S. 260).

Diesem Zweifel an der Validität geografischer Grenzen wird in *Gehen, ging, gegangen* und *Gott ist nicht schüchtern* nun ein neues Modell der Grenze entgegengesetzt. Der wahre Grenzübergang, so die These, vollzieht sich im Flüchtling selbst, als Übergang von einer Existenzform in die andere. Der Flüchtling ist in seiner Identität ein «Grenzgänger».⁵⁰ Entsprechend definiert Richard in *Gehen, ging, gegangen* den Moment des Grenzübergangs als den einer Abgrenzung innerhalb einer Person: «Ein Fremder werden. Sich selbst und den anderen. So also sah ein Übergang aus.» (G, S. 81). An anderer Stelle spezifiziert er diesen Übergang als den Moment, in dem «das eine Leben eines Menschen an das andere Leben desselben Menschen grenzt.» (G, S. 52). Eine Grenze ist personen- statt ortsgebunden und wird dort sichtbar, wo die Existenzform einer Person in eine andere übergeht. Der Grenzübergang ist somit eine Erfahrung, die durch das physische Übertreten einer geografisch-nationalen Grenze ausgelöst wird, aber nicht – wie *per definitionem* erwartet – in dieser Bewegung besteht, sondern in der performativen Zuschreibung als Geflüchteter.

Diese Erfahrung besteht in dem «Flüchtlingwerden». Raschid, der Sprecher der Flüchtlinge, und seine Freunde in *Gehen, ging, gegangen* sowie Hammoudi und Amal in *Gott ist nicht schüchtern* kommen zwar aus verschiedenen Ländern, verschiedenen sozialen Schichten und haben unterschiedliche Biografien und Fluchtmotive. Doch sie alle machen die Erfahrung, dass sie als Flüchtling einer scheinbar ganz eigenen Kategorie «Mensch» angehören. Der (rassistische) Entindividualisierungsprozess, dem Geflüchtete ausgesetzt sind, wird hierbei ganz deutlich. Ihre komplexen Biografien treten in den Hintergrund, der Flüchtlingsstatus nimmt identitätsbestimmende Funktionen an. In *Gott ist nicht schüchtern* wird diese Zuordnung als neue Kategorie deutlich: «Die Welt hat eine neue Rasse erfunden, die der Flüchtlinge, Refugees, Muslime oder Newcomer. Die Herablassung ist mit jedem Atemzug spürbar.» (GS, S. 281). An anderer Stelle überlegt Amal, für ihre Tochter in die Staaten auszuwandern: «Sie würde Amerikanerin werden, kein

50 Behravesh, *Migration und Erinnerung in der deutschsprachigen interkulturellen Literatur*, S. 13.

Flüchtling» (GS, S. 303). Der Flüchtling wird in Opposition zur Mehrheitsgesellschaft konstruiert – als eigene Entität. Ähnliches lässt sich auch in *Gehen, ging, gegangen* beobachten. Richard beispielsweise beobachtet Karon beim Grundstückskauf in Afrika und bemerkt: «Hier also kennt Karon sich aus, ist für einen Augenblick nicht mehr ein Flüchtling, sondern ein Mann wie andere Männer.» (G, S. 280) Auch hier wird mit der Opposition Mann/Flüchtling gespielt. Der Flüchtling bildet eine eigene Kategorie, das «Flüchtlingwerden» und «als Flüchtling leben» stellt eine neue Existenzform dar. Dort wo das «alte Leben» der Menschen in das «Flüchtling-Sein» übergeht, findet in den Romanen der eigentliche Grenzübergang statt; ein Übergang vom «Eingebundensein in die Herkunftsfamilie zum Alleinsein in der Fremde, von Geborgenheit und Zugehörigkeit zu Unsicherheit und Verlorensein»,⁵¹ ein Übergang von einer Identitäts- und Existenzform in eine neue.

In *Gehen, ging, gegangen* und *Gott ist nicht schüchtern* bedeuten die Flucht und das «Flüchtlingwerden» also zwangsweise einen Übergang in eine neue Existenzform. Der Prozess des «Flüchtlingwerdens» selbst vollzieht sich dabei in zwei Schritten: Zunächst findet (1.) eine Destabilisierung der alten Identität statt, die überhaupt erst Auslöser zur Flucht ist (siehe 3.2). Die Spezifika dieser Flucht zwingen schließlich (2.) zur Neukonstruktion oder Re-Modellierung der eigenen Identität (siehe 3.3).

3.2 Destabilisierung der Identität: Der Tod des Vaters als disruptiver Einschnitt, Fluchtgrund und Beginn der Identitätskrise

Signifikanter- und ironischerweise liegt der Beginn der Identitätskrise der Geflüchteten sowohl in *Gehen, ging, gegangen* als auch in *Gott ist nicht schüchtern* vor der Flucht. Dieser ist jeweils ein disruptiver Bruch mit der Familie vorangestellt, die daraus resultierende Entwurzelung kann als entscheidender Faktor für die Entscheidung zur Flucht und den damit einhergehenden Identitätskonflikt gelesen werden.

Gehen, ging, gegangen skizziert Bruchstücke aus den Fluchtgeschichten von insgesamt 16 Flüchtlingen. Fünf Fluchtgeschichten werden im Roman dabei ausführlich geschildert. In allen fünf spielt der Tod des Vaters eine zentrale Rolle: Raschids Vater wurde vor der Stadt im Auto verbrannt (vgl. G, S. 112), Awads Vater wird erschossen (vgl. G, S. 76f.), Karon Anubo berichtet vom Tod seines Vaters (vgl. G, S. 137), Apoll ist komplett ohne Eltern aufgewachsen (vgl. G, S. 67), Osaboro antwortet auf die Frage «Und dein Vater?» (G, S. 124) mit Kopfschütteln. In *Gott ist nicht schüchtern* spielt Amals Vater eine ebenso zentrale Rolle. Als sie elf Jahre alt ist, trennen sich Amals Eltern, der Kontakt mit der Mutter bricht ab. Als Studentin bekommt Amal das Familienbuch des Vaters in die Hände. Sie erfährt, dass ihr Vater noch eine zweite, geheime Familie hat. Amal fühlt sich nun ihrer Kindheit

51 Hafez Abd El-Barr, «Flüchtlinge auf der Überfahrt – Europa im Übergang?», S. 69.

«beraubt» (GS, S. 136), realisiert, dass der Vater, von dem sie ausgegangen ist, in dieser Art nie existiert hat – ein metaphorischer Tod des Vaters. Es kommt zum Bruch zwischen Vater und Tochter.

Der Tod ihrer Väter stellt einen gravierenden Einschnitt im Leben der Protagonisten dar. In beiden Romanen nehmen die betroffenen Charaktere den Tod des Vaters als besonders disruptiv wahr. Raschid beschreibt in *Gehen, ging, gegangen*: «Von einem Tag auf den anderen hatte ich keinen Vater mehr [...]. Von einem Tag auf den anderen war unser ganzes bisheriges Leben vorbei.» (G, S. 114) Gleichermaßen bedeutet der Tod einen deutlichen Einschnitt im Leben Raschids – es lässt sich plötzlich in ein Vorher und ein Nachher unterteilen. Auch Awad schildert den Tod des Vaters als besonders aufwühlend. Mit ihm geht Awad ein Stück seiner Identität verloren, denn «[m]ein Vater sagte mir, wer ich bin» (G, S. 76). Amal in *Gott ist nicht schüchtern* beschreibt einen ähnlich disruptiven Effekt, als sie von der zweiten Familie ihres Vaters erfährt: «[I]n diesem Augenblick versteht sie, dass ihr Vater sie tatsächlich sein ganzes Leben lang belogen hat». (GS, S. 133) Ihre eigene Vergangenheit wird in diesem Moment neu geschrieben.

Der (metaphorische) Tod ihrer Väter führt zu einer Entwurzelung der Figuren und wird zum mittelbaren oder unmittelbaren Auslöser der Flucht. In *Gehen, ging, gegangen* ist Awads Traum für Deutschland eine Familie, «dem Sohn wird er den Namen seines Vaters geben. Und dann wird er seinen Sohn anreden mit: Daddy. Dann wird sein Vater wieder jeden Tag um ihn sein» (G, S. 167). Fluchtgrund ist der Verlust des Vaters und die Hoffnung auf einen Neuanfang, eine Form des Wiederfindens des Vaters in Deutschland. In *Gott ist nicht schüchtern* ist der Bruch zwischen Amal und ihrem Vater der direkte Auslöser für ihre Flucht. Zwar spitzt sich die politische Situation im Land schon zuvor zu und sie erlebt Folter und Verfolgung. Doch stützt sie sich in diesen Situationen stets auf ihren Vater und seine Verbindungen zur Regierung. Erst unmittelbar nach dem endgültigen Bruch mit ihrem Vater flieht Amal. Als sie schließlich die Grenze in den Libanon überquert, ist es nicht die Trauer um die Heimat oder die Angst, die sie weinen lässt. Stattdessen heißt es: «Von ihrem Vater hat sie nichts mehr gehört.» (GS, S. 165) Auch das Ende von *Gott ist nicht schüchtern* deutet auf die Verknüpfung zwischen dem Bruch mit der Familie und der Flucht hin. Hier wird beschrieben, wie unglücklich Amal über ihre Situation als Asylantin in Deutschland ist. Sie, die das Land ja scheinbar verlassen hat, weil sie politisch verfolgt wurde und sich nach Freiheit und Sicherheit sehnt, findet in Deutschland nicht das, was sie sucht. Erst ein Telefonat mit ihrer Mutter, mit der sie jahrelang keinen Kontakt mehr hatte, hilft ihr. «Etwas in Amal beginnt an diesem Tag zu heilen.» (GS, S. 287) Es scheint, als habe Amal durch ihre Flucht eigentlich nicht die Sicherheit oder Freiheit gesucht – sondern das, was sie durch den Bruch mit ihrem Vater verlor: die Verankerung und den Halt der eigenen Familie.

Sowohl in *Gehen, ging, gegangen* als auch in *Gott ist nicht schüchtern* wird deutlich, dass die Flucht und die damit einhergehende Identitätskrise mit einer

Entwurzelung durch den (metaphorischen) Tod des Vaters beginnen. Der Bruch (mit) der Herkunftsfamilie bedeutet eine Destabilisierung der Identität, deren Zerrüttung in der Flucht ihren Höhepunkt findet.

3.3 Neukonstruktion der Identität: Die Notwendigkeit eines Fluchtnarrativs und die damit einhergehende Identitätskrise der Flüchtlinge

Sowohl in *Gehen, ging, gegangen* als auch in *Gott ist nicht schüchtern* ist der Flüchtling, der in Deutschland ankommt, ein anderer als der, der seine Heimat verlassen hat. Dieser <Identitätswechsel> vollzieht sich zwangsweise. Die strengen Kriterien des Aufnahmelandes zwingen die Geflüchteten zur Konstruktion eines Fluchtnarrativs. Dieses Narrativ äußert sich sowohl bei Erpenbeck als auch bei Grjasnowa in einer Fiktionalisierung von Flucht und Flüchtling, die zum endgültigen Bruch mit dem alten Ich, zur Entfremdung von sich selbst und einer Identitätskrise der Geflüchteten führt.

Um eine Aufenthaltsgenehmigung zu erhalten, verlangt das Aufnahmeland eine radikale Offenlegung der persönlichen Verhältnisse der Geflüchteten. Die Behörden fordern, dass «das Opfer uns jetzt beständig seine traumatischen Erlebnisse erzähl[t]». ⁵² Diese Ereignisse müssen einem bestimmten Schema entsprechen, damit der Geflüchtete eine Chance auf Asyl erhält. Die Erlangung des Asylstatus wird somit letztlich zu einem «narrativen Akt». ⁵³ Beide Romane gehen auf diese Notwendigkeit der Konstruktion eines Fluchtnarrativs unter den Bedingungen des Aufnahmelandes ein. Richard gibt Awad in *Gehen, ging, gegangen* beispielsweise Ratschläge, wie dieser mit den Behörden sprechen soll. Während Awad betont, «wenn jemand irgendwo ankommen wolle, dürfe er nichts verbergen» (G, S. 73), versucht Richard ihn zu überzeugen, eine abgeänderte Form der Ereignisse zu erzählen, um seine Chance auf Asyl nicht zu verspielen (vgl. G, S. 210). Auch in *Gott ist nicht schüchtern* wird die Flucht mit der Konstruktion eines Narrativs in Verbindung gebracht: Amal und Youssef wird erklärt, «sie müssen ihrer Existenz eine neue Form geben» (GS, S. 251f.). Als Amal später in der Fernsehshow <Mein Flüchtling kocht> teilnimmt, macht sie genau die Erfahrung, dass es nicht um Authentizität geht, sondern vielmehr um die Vermarktung einer <Geschichte>.

Die Spezifika des Asylverfahrens und der Druck des Aufnahmelandes zwingen die Geflüchteten in den Romanen zur Konstruktion eines Fluchtnarrativs. In diesem narrativen Prozess wird die Geschichte des Flüchtlings zur Fiktion. Als Richard seine Eindrücke nach dem Gespräch mit Raschid notiert, erinnert die Beschreibung dieses Vorgangs an die Inszenierung eines Theaterstücks: «Der Lichtkegel seiner

52 Heidrun Friese, *Flüchtlinge: Opfer – Bedrohung – Helden. Zur politischen Imagination des Fremden*. Bielefeld 2017, S. 52,

53 Hardtke et al., *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*, S. 13.

Schreibtischlampe macht den Buchstaben eine Bühne, auch als Richard schon ins Bad gegangen ist, um sich die Zähne zu putzen.» (G, S. 116) Auch die Geflüchteten als Protagonisten dieser Inszenierung werden fiktionalisiert. Der Philologe Richard hebt den Aspekt der Fiktionalisierung der Flüchtlinge hervor, indem er diese in die europäische Literaturgeschichte webt. Er benennt die Flüchtlinge kurzerhand um. Raschid wird zum «Blitzeschleuderer» (G, S. 115), weil er Richard an die alten olympischen Götter erinnert; einen zweiten Flüchtling nennt Richard Apoll, weil er so aussieht, «wie er sich Apoll immer vorgestellt hat» (G, S. 66); Awad wird zu Tristan, weil beide ihre Mutter bei ihrer Geburt verloren und Rufu wird zum «Mond von Wismar» (G, S. 158), weil er Richard an die Madonna im Wismarer Dom erinnert. Diese Umbenennung zeugt nicht nur von Richards verzweifelter Versuch, sich durch *Westernizing* das Fremde durch Rückgriff auf Bekanntes zu erklären, es zeigt auch Richards Begreifen, dass die Konstruktion der Fluchtgeschichte die Flüchtlinge in der Welt der Fiktion verortet.⁵⁴

Noch deutlicher wird die Fiktionalisierung der Geflüchteten in der Beobachtung Richards, dass Flüchtlinge in Deutschland für die Dauer der Prüfung des Asylanspruchs als vorläufige Aufenthaltsbestätigung eine sogenannte Fiktionsbescheinigung ausgestellt bekommen. Richard selbst stolpert über diese Bezeichnung:

Als Richard im Zusammenhang mit der Asylproblematik das erste Mal das Wort *Fiktionsbescheinigung* im Internet gelesen hatte, hatte er zunächst geglaubt, es handle sich um einen Begriff aus der Welt der Literatur, Belletristik hieß ja auf Englisch *fiction*, aber dass den Autoren unter den Flüchtlingen eine solche Bescheinigung ausgestellt würde, damit sie auf dem internationalen Buchmarkt leichter Fuß fassen könnten, war ihm dann doch wenig wahrscheinlich erschienen. Wie er bald verstand, handelte es sich nur um eine Bestätigung dafür, dass ein Mensch, der noch nicht das Recht besaß, sich *Flüchtling* zu nennen, vorhanden war. (G, S. 103f.)

Auf diesen Prozess der Fiktionalisierung folgt nun in den Romanen zwangsweise eine Entfremdung der Protagonisten von der eigenen Geschichte, eine Identitätskrise und die allmähliche Herausbildung einer neuen Identität. Der Geflüchtete Awad in *Gehen, ging, gegangen* stellt fest, dass er sich und anderen ein Fremder geworden ist (vgl. G, S. 81). Diese Veränderung ist an eine Identitätskrise⁵⁵ gekoppelt: «Ich kann mich selbst nicht mehr sehen, das Kind, das ich war. Ich habe kein Bild mehr von mir.» (G, S. 80) In *Gott ist nicht schüchtern* verstehen beide

54 Zudem macht diese koloniale Geste klar, wo die Deutungshoheit liegt. Siehe hierzu auch den Beitrag von David Brehm in diesem Band.

55 Diese Identitätskrise kann als Projektion der Sinnkrise der weißen Protagonist:innen verstanden werden. Die Figur des Geflüchteten wird dann zum Ort der Auslagerung einer Identitätsproblematik. Vgl. auch hierzu den Beitrag von David Brehm in diesem Band.

Protagonisten, dass sie mit ihrer Flucht ihre Identität hinter sich zurücklassen. Amal erkennt, dass es nur in Syrien

die richtige Version ihrer selbst gibt [...]: Es ist der Ort, an dem sie ihren Beruf ausüben kann, an dem ihre Freunde und ihre Familie sind, ein Ort, dessen Sprache sie spricht, dessen Geheimnisse und Bräuche sie kennt und an dem sie selbst eine Familie gründen möchte. (GS, S. 131)

Hammoudi bemerkt nach der Flucht: «Sein altes Leben in Paris wieder aufzunehmen, erscheint ihm im Augenblick unmöglich.» (GS, S. 285)

Die Flüchtlinge stellen also eine Entfremdung von ihrem alten <Ich> fest. Die Forderung der Aufnahmeländer an die Flüchtlinge, die Geschichte ihrer Flucht zu erzählen, setzt letztlich einen Prozess in Gang, der das ursprüngliche Vorhaben unmöglich macht. Das Motiv der Konstruktion eines Fluchtnarrativs und die Fiktionalisierung der Geflüchteten führt zu einer Entfremdung gegenüber der eigenen Geschichte und zu einer Identitätskrise. Geradezu paradigmatisch wird diese mit der Flucht einhergehende Identitätskrise deutlich, als Amal nach ihrer Ankunft in Europa feststellt, dass sie keine Dokumente mehr besitzt, weil diese «vom Meer zerstört» (GS, S. 252) wurden.

4 Die Modellierung der <Flüchtlings>-Identität

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich in Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* und Grjasnowas *Gott ist nicht schüchtern* eine systematische Dekonstruktion der alten Identität der Geflüchteten und die erzwungene Konstruktion einer neuen Identität nachweisen lassen. Beide Romane verwerfen die Vorstellung, dass es bei individuellen Fluchterfahrungen um die erfolgreiche Überquerung einer geografischen Grenze geht. Vielmehr liegt der echte Grenzübergang im <Flüchtling-werden>. Die damit einhergehende Identitätskrise – gar die Aneignung einer neuen Identität – sind dabei nicht fakultativ.

Schon im Heimatland beginnt die Entwurzelung, die Identität der Geflüchteten wird porös. Diese Entwurzelung geschieht dabei nicht durch die politischen Veränderungen im Land und auch nicht durch individuelle Folter- und Kriegserfahrungen, sondern liegt im (metaphorischen) Tod des Vaters begründet. Existenzbedrohende Lebensumstände werden hier zu Familientragödien verformt – in Konsequenz werden beim Leser Verfolgung und Folter als <hinreichendes> Fluchtmotiv relativiert. Zurück bleibt eine irritierende Ambivalenz: Das Ansinnen, den Geflüchteten ein Profil zu geben und durch familiäre Verflechtungen charakterliche Tiefe zu generieren, verfehlt sein Ziel, parodiert globale Flüchtlingsfragen und reduziert Fluchtmotive auf zerbrochene Familienstrukturen.

Zum endgültigen Bruch mit der alten Identität kommt es in den beiden Primärwerken dann zwangsläufig auf der Flucht. Die Konstruktion eines Fluchtnarrativs, den Bedingungen des Aufnahmelandes geschuldet, führt zu einer Entfremdung der Geflüchteten von ihrer Vergangenheit, ihrem Selbstbild und ihrer Identität. Hier stellen *Gehen, ging, gegangen* und *Gott ist nicht schüchtern* dem Modell des identitätslosen Geflüchteten, der für die Mehrheitsgesellschaft kaum mehr als ein inhaltsleeres Label ist, das Modell eines Geflüchteten gegenüber, der zu einer Neukonstruktion seiner Identität gezwungen ist. Was bleibt, ist der Flüchtling als Fremdling – doch besteht die Entfremdung nun nicht mehr nur aus der Perspektive der ›Gut- und weniger Gutmenschen‹ des Aufnahmelandes, sondern wird in den Geflüchteten selbst verlagert: ›Flüchtling werden‹ bedeutet, anderen *und sich selbst* ein Fremder zu werden (vgl. G, S. 81). Fraglich ist, ob dieser Ansatz der Mehrheitsgesellschaft (hier: der deutschen), sich das subjektiv empfundene Fremde durch eine tatsächlich stattfindende Entfremdung als eine der Fluchterfahrung immanente Veränderung im Geflüchteten selbst zu erklären, den vermittelnden Zweck erfüllt, den Erpenbeck und Grjasnowa mit ihren Zugängen wohl verfolgt haben.

Wenn *Gehen, ging, gegangen* und *Gott ist nicht schüchtern* paradigmatisch für den zeitgenössischen ›Flüchtlingsroman‹ stehen – Buchmarktkategorie oder nicht –, dann offenbart sich darin ein Scheitern, der (zugeschriebenen) *Identitätslosigkeit*, der Geflüchtete oft ausgesetzt sind, ein tragfähiges Gegenmodell entgegenzusetzen. Beide Werke porträtieren das Flüchtlingwerden stattdessen als Übergang in eine *neue Identitäts- oder Existenzform* auf Basis individueller Familientragödien. Die ›Flüchtlingskrise‹ wird zur Identitätskrise.

Literatur

- Bauer, Matthias / Nies, Martin / Theele, Ivo (Hgg.). *Grenz-Übergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Vol. 16. Bielefeld 2019.
- Bay, Hansjörg. «Migration, postheroisch. Zu Sherko Fatahs *Das dunkle Schiff*». In: Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.). *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 23–38.
- Behravesch, Monika. *Migration und Erinnerung in der deutschsprachigen interkulturellen Literatur*. Bielefeld 2017.
- Bräutigam, Barbara. *Fluchtgeschichten: Literarische Begegnungen mit Flucht und Migration*. Göttingen 2019.
- Bühler-Dietrich, Annette. «Verloren und verbunden – Figuren in Olga Grjasnowas Romanen». In: Annette Bühler-Dietrich / Friederike Ehwald / Altina Mujkic (Hgg.). *Literatur auf der Suche: Studien zur Gegenwartsliteratur* 37. Berlin 2018, S. 31–50.
- Dornemann, Axel. *Heimwehland. Flucht-Vertreibung-Erinnerung. Ein literarisches Lesebuch*. Hildesheim / Zürich / New York 2018.
- Erpenbeck, Jenny. *Gehen, ging, gegangen*. München 2015.
- Ewert, Michael. «Migration und Literatur. Mehr- und transkulturelle Literatur in Deutschland – ein Laboratorium transnationaler Realitäten». In: Simone Schiedermaier (Hg.). *Literaturvermittlung: Texte, Konzepte, Praxen in Deutsch als Fremd-*

- sprache und den Fachdidaktiken Deutsch, Englisch, Französisch. München 2017, S. 41–57.
- Frieze, Heidrun. *Flüchtlinge: Opfer – Bedrohung – Helden: zur politischen Imagination des Fremden*. Bielefeld 2017.
- Gallien, Claire. «Refugee Literature: What postcolonial theory has to say». In: *Journal of Postcolonial Writing*, 54/6 (2018), S. 721–726.
- Grijasnowa, Olga. *Gott ist nicht schüchtern*. Berlin 2018.
- Hafez Abd El-Barr, Mumina. «Flüchtlinge auf der Überfahrt – Europa im Übergang? Plädoyers für interkulturelle Passagen am europäischen Zukunftsort in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* (2013) und Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* (2015)». In: Matthias Bauer / Martin Nies / Ivo Theele (Hgg.). *Grenz-Übergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld 2019, S. 63–84.
- Hardtke, Thomas / Kleine, Johannes / Payne, Charlton (Hgg.). *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017.
- Hofmann, Michael. «Islam» in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Zafer Şenocak, Navid Kermani, Sherko Fatah». In: Corina Caduff / Ulrike Vedder (Hgg.). *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Paderborn 2016, S. 49–59.
- Kroll, Frank-Lothar (Hg.). *Flucht und Vertreibung in der Literatur nach 1945*. Berlin 1997.
- Ludewig, Alexandra. «Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen*. Eine zeitlose Odyssee und zeitspezifische unerhörte Begebenheit». In: Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.). *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 269–285.
- Radulescu, Raluca / Baltes-Löhr, Christel (Hgg.). *Pluralität als Existenzmuster. Interdisziplinäre Perspektiven auf die deutschsprachige Migrationsliteratur*. Bielefeld 2016.
- Salvo, Sophie. «The Ambivalent Didacticism of Jenny Erpenbeck's *Gehen, ging, gegangen*». In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 94/4 (2019), S. 345–362.
- Stan, Corina. «A life without a shoreline: Tropes of refugee literature in Jenny Erpenbeck's *Go, Went, Gone*». In: *Journal of Postcolonial Writing* 54/6 (2018), S. 795–808.
- Steckenbiller, Christiane. «Futurity, Aging, and Personal Crises: Writing about Refugees in Jenny Erpenbeck's *Gehen, ging, gegangen* (2015) and Bodo Kirchhoff's *Widerfahrnis* (2016)». In: *The German Quarterly* 92/1 (2019), S. 68–86.
- Tahoun, Riham. «Multiperspektivität der Flucht in Maxi Oberxers *Wenn gefährliche Hunde lachen*» (2011), Daniel Zipfels *Eine Handvoll Rosinen* (2015) und Emad Blakes *Mama Merkel* (2016)». In: Matthias Bauer / Martin Nies / Ivo Theele (Hgg.). *Grenz-Übergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld 2019, S. 19–29.

Internetquellen

- Amjahid, Mohamed / Kather, Timo. «Flüchtlinge am Alex beenden Hungerstreik». In: *Der Tagesspiegel*. tagesspiegel.de: <https://is.gd/MhhIno>. 2014; Abruf am 12.2.2020.
- Herles, Wolfgang. «Jenny Erpenbeck – Gehen, ging, gegangen». In: *Ins Blaue*. youtube.com: <https://is.gd/EHpe34>. 2015; Abruf am 24.1.20.
- Weidermann, Volker. «Ein Haus in deiner Brust». In: *Der Spiegel*. spiegel.de: <https://is.gd/URXvZk>. 2017; Abruf am 3.12.19

Patrick Durdel

Verfinsterungen des Eigenen

Konstruktionen des Anderen in Wolfram Lotz'

Die lächerliche Finsternis

Einleitung¹

Beginnen wir mit Spitzfindigkeiten: Wolfram Lotz' *Die lächerliche Finsternis* gibt vor, kein Text für das Theater zu sein, wie im Paratext deutlich gesagt wird. In einer «Anmerkung zu der etwaigen Umsetzung des Skripts auf einer Theaterbühne» heißt es unter anderem,² dass in «Ankündigungen, Programmen und Ähnlichem [...] nicht die Bezeichnung <Stück von>, sondern <Nach einem Hörspieltext von> zu verwenden [sei]» (DLF, 160). Die Begründung dafür ist kurz und knapp: «und zwar, weil es so ist» (DLF, 160). Dem Wunsch des Autors wurde gerne stattgegeben, zum Beispiel bei der Uraufführung am Wiener Akademietheater,³ in der der Hörspielcharakter durch die Produktion von Klangeffekten auch gleich zu einem Teil des

1 Mit großem Dank an Irene Albers und Sönke Parpart für Anmerkungen und Korrekturen, mit größtem Dank Lena Pfeifer und Annika Schadewaldt, mit allergrößtem Dank an Eleanor Zhang.

2 Wolfram Lotz, «Die lächerliche Finsternis». In: Ders., *Der große Marsch; Einige Nachrichten aus dem All; Die lächerliche Finsternis*. Frankfurt a. M. 2016, S. 159–224, hier S. 160. (Im Folgenden mit der Sigle DLF, im Text.)

3 Die Inszenierung in der Regie von Dušan David Pařízek feierte am 6. September 2014 Premiere und war 2015 zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Anekdotisches zur Inszenierung findet sich in diesem Aufsatz immer wieder in den Fußnoten.

ästhetischen Programms gemacht wurde, und auch in der Presse wurde immer wieder auf diese besondere Position des Autors verwiesen, der sein Hörspiel zur Adaption für das Theater anbietet.⁴ In Wahrheit verhält es sich damit so leicht nicht. Der auktorialen Definition stehen einige pragmatische Argumente entgegen. Das angebliche Hörspiel wurde 2014 auf einer Theaterbühne uraufgeführt (und erst ein Jahr später als Hörspiel inszeniert und im SWR ausgestrahlt); es wurde erstmals abgedruckt in *Theater Theater*, der jährlich erscheinenden Anthologie neuer Theatertexte im Fischer-Verlag;⁵ es lag als «Das Stück» der Ausgabe 10/2014 von *Theater heute* bei; und es wurde 2016 bei Fischer in einem Lotz-Band mit dem Untertitel «Drei Stücke» publiziert; Wolfram Lotz wurde für sein «Hörspiel» mit dem NESTROY-Preis für das beste Stück 2015 ausgezeichnet und in der Kritikerumfrage von *Theater heute* zum Dramatiker des Jahres 2015 gewählt. Aus Gewohnheit und Sturheit heißt es deshalb in diesem Aufsatz oft «Stück», wenn von *Die lächerliche Finsternis* die Rede ist.

Bei dieser kleinen gattungstheoretischen Frage geht es aber eigentlich nicht um Besserwisseri, ⁶ sie verweist vielmehr auf eine Eigenheit des Textes, die so schon in dessen Vorbemerkung ausgestellt wird: Dem Text ist nicht zu trauen, zumindest nicht vollkommen. Glasklar wird das auf der Ebene des Titels: Der Untertitel lautet «Hörspiel. Nach Francis Ford Conrads *Herz der Apokalypse*» (DLF, 160). Dabei handelt es sich offensichtlich um einen verdichteten Verweis auf die beiden Prätexte, in deren Reihe sich Lotz' Text stellt: Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) und Francis Ford Coppolas *APOLYPTIC NOW* (USA 1979). Aber es handelt sich eben auch um einen unsauberen Verweis auf einen Text, den es so nicht gibt. Margarete Affenzeller fingiert in ihrer Rezension der Wiener Inszenierung einen Moment des Stutzens über diesen Untertitel: «Da muss man kurz überlegen», schreibt sie.⁷ Die Referenz ist ein erster Witz und ein erster Hinweis darauf, mit welchen Verfahren Lotz Verwirrung stiftet. Hier entsteht sie durch die Vermengung von Bekanntem zu etwas, das entschlüsselt werden muss – auch wenn das an dieser Stelle nicht be-

4 Z.B. in Joachim Lux' Besprechung des Textes für die Rubrik «Neue Stücke» im Jahrbuch von *Theater heute*. Joachim Lux, «Im Dunkeln». In: *Theater heute Jahrbuch 2013*, S. 175–176.

5 Seit Herbst 2019 wird die Reihe unter dem Titel *Dramatische Rundschau* weitergeführt. Im Theaterverlag von S. Fischer war das «Hörspiel» zwar ab 2013 verfügbar, im Sinne einer über den Buchhandel beziehbaren Veröffentlichung ist das aber nicht als Erstpublikation zu werten; entsprechend wird die oben genannte Veröffentlichung angegeben in Wolfram Lotz, *Der große Marsch; Einige Nachrichten an das All; Die lächerliche Finsternis*, S. 239.

6 Aber, nur nebenbei: In einem früheren Abdruck des ersten Teils von *Die lächerliche Finsternis* heißt es im Monolog des somalischen Piraten in den Regieanweisungen: «Die Tür wird hereingebracht [...] Der Küstenabschnitt wird hereingebracht [...] Die Straße wird hereingebracht» (Wolfram Lotz, *Monologe*. Leipzig 2014, S. 45) – hier wird die Aufführung eindeutig räumlich gedacht; später wird an diesen Stellen nichts «hereingebracht», sondern Tür etc. sind «zu hören» (DLF, 169–170).

7 Margarete Affenzeller, «In den Regenwäldern Afghanistans». In: *Theater der Zeit*, 10 (2014), S. 52–53, hier S. 52.

sonders schwerfällt. Es ist ein postmodernes Vergnügen am Verweis, spricht aber auch für dessen Notwendigkeit, die mit Umberto Eco's «Postille» zu *Il nome della rosa* kanonisch geworden ist. Dort heißt es:

Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle «ti amo disperatamente», perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione: Potrà dire: «Come direbbe Liala, ti amo disperatamente». A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. [...] Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia... Ma entrambi saranno riuscito ancora una volta a parlare d'amore.⁸

Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: «Ich liebe dich inniglich», weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: «Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.» In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebt, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebt. [...] Keiner der beiden Gesprächspartner braucht sich naiv [innocente] zu fühlen, beide akzeptieren die Herausforderung der Vergangenheit, des längst schon Gesagten, das man nicht einfach wegwischen kann, beide spielen bewußt und mit Vergnügen das Spiel der Ironie... Aber beiden ist es gelungen, noch einmal von Liebe zu reden.⁹

In Wolfram Lotz' Stück geht es nicht um Liebe, aber es wird schnell deutlich, dass es dort etwas anderes gibt, über das nur (noch) in Verweisen gesprochen werden kann. Es ist das, was im Verweis auf die Prätexte aus Conrads Novelle entfernt und

8 Umberto Eco, «Postille a <Il nome della rosa>, 1983». In: Ders., *Il nome della rosa*. Milano 2012, S. 505–533, hier S. 529.

9 Umberto Eco, *Nachschrift zum «Namen der Rose»*. Übers.v. Burkhart Kröber. München 1984, S. 78–79.

in den Titel des Stückes transplantiert wurde: die «Finsternis». Im Zentrum dieses Aufsatzes steht die Frage, mit welchen Verfahren diese «Finsternis» als ein Ort des «Anderen» konstruiert wird. Dieses «Andere» nimmt im Stück unterschiedliche Formen an, die in Unterkapiteln zum Ort und den Figuren der Handlung und zur Position des Autors ausführlich diskutiert werden. Im Zentrum dieses Aufsatzes steht dann die Frage, wie in einer solchen «Zeit der verlorenen Unschuld» überhaupt über das «Andere» gesprochen werden kann: Wer spricht bzw. darf sprechen, unter welchen Bedingungen und mit welchen Mitteln?

1 Kontrafaktische Geografien

Der Text von *Die lächerliche Finsternis* setzt sich aus zwei Teilen zusammen: einem zehnteiligen Monolog unter dem Titel «Prolog des somalischen Piraten» und der «Fahrt auf dem Fluss», die sich über 26 Szenen unterschiedlicher Länge erstreckt.¹⁰ Ich möchte mich zunächst auf diesen zweiten Teil konzentrieren, der sich stark an den beiden genannten (bzw. nicht richtig genannten) Vorlagen orientiert. Zwei Bundeswehrsoldaten, Hauptfeldwebel Oliver Pellner und Unteroffizier Stefan Dorsch, haben die Mission, den desertierten Oberstleutnant Karl Deutinger zu lokalisieren. Dazu fahren sie mit einem Boot flussaufwärts in die «Wildnis». Anders als bei Coppola, der eindrücklich die topografischen Herausforderungen einer sehr ähnlichen Mission zeigt (und, das wäre Coppola wichtig, uns *hören* lässt), gibt es in Lotz' Text ein viel grundlegenderes, topologisches Problem: eine kontrafaktische Geografie, die von den Figuren des Stückes nicht als kontrafaktisch wahrgenommen wird. Pellner berichtet in der ersten Szene davon, dass er zum Zwecke der Mission «mit einem Patrouillenboot den Hindukusch hochfahren [sollte] bis ins Zielgebiet» (DLF, 171). Die Irritation, die diese Aussage hervorruft, wird antizipiert und sogleich aufgegriffen, wenn Pellner fortsetzt: «Hier sagen die Leute: «Der Hindukusch ist doch kein Fluss, das ist ein Gebirge.»» (DLF, 171). Er entfaltet daran anschließend einen Gegensatz, der wesentlich zu sein scheint für Lotz' Auseinandersetzung mit dem, was er «Finsternis» nennt. Einerseits: «Die Leute sehen was im Fernsehen und glauben es einfach und meinen dann zu wissen, dass der Hindukusch ein Gebirge ist.» (DLF, 171). Andererseits: «Ich aber war

10 Lotz nennt das in einem Interview, das Hannah Speicher in einem Aufsatz zitiert, das aber leider aus dem Internet verschwunden zu sein scheint, sogar «den Hauptteil des Stücks». Hannah Speicher, «Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik: Wolfram Lotz' Hörspiel- und Theatertext *Die lächerliche Finsternis* im Kontext neokolonialer Wirklichkeit(en) nach 1989». In: Corinna Schlicht / Christian Steltz (Hgg.), *Narrative der Entgrenzung und Angst. Das globalisierte Subjekt im Spiegel der Medien*. Duisburg 2017, S. 193–210, hier: S. 197. Der tote Link verweist laut einer Fußnote auf ein Interview, das Barbara Behrendt mit Lotz für einen Festival-Blog (auf der Homepage von *Theater heute*) anlässlich des Wettbewerbs «Stücke» bei den Mülheimer Theatertagen 2015 geführt hat.

da, ich bin den Hindukusch hochgefahren. Es ist ein dunkler, langsam fließender Strom. Ich bin ihn hochgefahren [...] hinein in die Regenwälder Afghanistans.» (DLF, 171). Unauffällig aber entscheidend ist das kleine Wort «hier». Es bezeichnet den Ort, an dem man den Hindukusch nur aus dem Fernsehen kennt, und verortet so auch die Nachzeitigkeit dieses Berichts. Pellner spricht als jemand, der zurückgekehrt ist und Zeugnis (oder Rechenschaft) ablegt. Dieses Afghanistan, von dem Pellner berichtet, gibt es im «Hier» nicht: in der Welt derer, die vor dem Fernseher sitzen. Pellner stellt dem die Autorität seiner Zeugenschaft entgegen. Gleichzeitig ist das für Pellner reale Afghanistan auch eines, das es in der Welt derer, die im Theater oder vor dem Radio bzw. Computer sitzen, nicht gibt. Mit diesem «Afghanistan» in Anführungszeichen verhält es sich also genau so wie mit dem Text, auf dem *Die lächerliche Finsternis* basieren soll: Francis Ford Conrads *Herz der Apokalypse*. Weder diesen Text noch diesen Ort gibt es außerhalb des Stückes, aber beide lassen sich zerlegen in die Teile, aus denen sie zusammengesetzt wurden. Das Setting «Hindukusch» wird untermauert durch Informationen mit offensichtlichen Zusammenhängen. Der Hindukusch befindet sich in «Afghanistan» (DLF, 171); er befindet sich in einer Gegend, in der die «Taliban» (DLF, 174) aktiv sind; diese Region scheint in der Nähe der Stadt «Kundus» (DLF, 190) zu liegen; und die Bevölkerung scheint dem Islam anzugehören (vgl. DLF, 194). Von geografischer Stabilität kann allerdings überhaupt nicht die Rede sein. Das Gebirge ist ein Fluss, ein Regenwald erstreckt sich in Afghanistan. Fluss und Regenwald sind zwei entscheidende Merkmale der Reise, von der Marlowe in *Heart of Darkness* erzählt. Der Fluss in der Erzählung ist der Kongo und auch wenn er bei Lotz nicht explizit genannt wird, scheint er dadurch als Echo der Vorlage mitzuschwingen. An einer Stelle nimmt dieses Echo sogar klarere Gestalt an. Beim Halt in einem Camp der UN-Blauhelme erwähnt der Kommandant Lodetti, dass die «Eingeborenen» (DLF, 174) ihren Lebensunterhalt damit verdienen «in den Wäldern das Coltan [zu ernten]» (DLF, 175). Margarete Affenzeller weist in ihrer Rezension richtigerweise darauf hin, dass «Coltan [...] für die Herstellung von Mobiltelefonen essenziell [ist] und [...] vor allem im Kongo abgebaut [wird].»¹¹ Ein weiterer subtiler Verweis könnte auch sein, dass es sich um ein Camp von UN-Blauhelmsoldaten handelt; seit 1999 sind im Rahmen der UN-Mission MONUSCO Blauhelme in der Demokratischen Republik Kongo stationiert. Aber auch wenn das hier nur angedeutet wird, scheint eine Brechung nötig: Das Coltan wird nicht abgebaut, wie man es normalerweise mit einem Erz tun würde, sondern im Wald geerntet (DLF, 175).¹² (Und obendrein

11 Margarete Affenzeller, «In den Regenwäldern Afghanistans», S. 53.

12 Eine Kuriosität ist, dass sich hier ein Missverständnis durch die Rezensionen zieht, bis hinein in Hannah Speichers sonst sehr aufmerksamen Aufsatz. Bei Margarete Affenzeller ist von einem «Coltanwerk» (Affenzeller, «In den Regenwäldern Afghanistans», S. 53) die Rede, bei Franz Wille von einer «Coltan-Mine» (Franz Wille, «Lächerlich und nicht zum Lachen». In: *Theater heute*, 10

müssen die Arbeiter vor den Taliban geschützt werden, die sich sonst, so Lodetti, die Gewinne unter den Nagel reißen würden.)

Die Verweise scheinen immer auch ins Leere zu laufen. Es geht eben nicht um tatsächliche Orte, sondern um ein flüchtiges Wiedererkennen, das Aufblitzen von Bildern. Das zeigt sich beispielsweise in Szene 4, wenn der afghanische Regenwald, durch den der Hindukusch fließt und in dem Coltan geerntet wird, um weitere geografische Details ergänzt wird. Ganz in der Nähe befände sich, sagt der Händler Bojan Stojković, der den Bundeswehrsoldaten auf dem Fluss begegnet, das Dorf Novi Očaj, in dem er mit seiner Familie lebte, bis ein NATO-Bombenangriff auf ein Kraftstofflager durch eine unglückliche Fügung in der Zerstörung seines Hauses resultierte. Dieses Dorf liegt, Bojan Stojković zufolge, «[n]icht hier in den Wäldern, sondern einige Kilometer den Fluss hinab» (DLF, 185). Bekräftigt wird so, dass es in dieser Wildnis das Dorf und damit die Zivilisation nicht geben kann, es liegt «nicht hier in den Wäldern». Zugleich wird aber auch die Abgeschiedenheit «der völligen Wildnis» (DLF, 173)¹³ unterminiert: Man ist nicht tatsächlich abgeschottet vom Rest der Welt, sondern nur «einige Kilometer» vom nächsten Dorf entfernt, das – zumindest wird das durch die Formulierung suggeriert – auch am oder in der Nähe des Flusses liegt. In Verbindung mit dem Namen des Mannes lässt das <c> mit Hatschek im Namen des Dorfes vermuten, dass es sich um einen Ort handeln könnte, an dem eine der Standardvarietäten der serbokroatischen Sprache gesprochen wird. «Neue Verzweiflung» würde der Name des Dorfes dann auf Deutsch lauten. Betrachtet man das Ensemble der Orte, liegt nahe, dass es sich bei Novi Očaj um ein bosnisches oder kosovarisches Puzzlestück in der eigentümlichen Geografie handeln könnte. Schließlich sind genau das die Orte, an denen man «hier» die Bundeswehr sieht bzw. gesehen hat, wenn man den Fernseher einschaltet – (chronologisch): Bosnien, Kosovo, Afghanistan, Kongo. Die Brechung ist natürlich nicht weit; sie entfaltet sich in der Assonanz vom angedeuteten Ort des Konflikts und den Konfliktparteien. Die «Tankanlage von <Naftna industrija>» wird von den NATO-Bombern angegriffen, weil sie von den «Taliban damals auch für militärische Zwecke [genutzt wurde]» (DLF, 186). Diese geografische Bricolage macht deutlich, dass nicht das «Dort» realer Orte, sondern das «Hier» von Pellners Erzählung im Vordergrund steht. Der Ort der Handlung ist die fantastische Welt der deutschen (europäischen, westlichen) Kriegsberichterstattung; er setzt sich zusammen aus Versatzstücken und Schlagworten, die die potenziellen deutschen Leser:innen und Zuschauer:innen am ehesten aus den Mündern von Nachrichtensprecher:innen kennen: «Hindukusch», «Kundus», «Taliban», «NATO-Bomber», «Präzisions-

[2014], S. 26–27, hier S. 26) und bei Hannah Speicher von einer «Abbaustätte» (Speicher, «Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik», S. 200).

13 Im Kontext: Das Camp Lodettis, von dem zuvor die Rede war, sei «die letzte richtige Station vor Beginn der völligen Wildnis», DLF, 173.

bombe», «Spezialeinheit». Und wie gezeigt wurde, tut der Text sein Äußerstes, jede Annahme von Authentizität zu unterlaufen. Jeder Verweis auf etwas, das ein echter Ort sein könnte, wird sofort untergraben. Jede Referenz ist ein Holzweg: Allesamt führen sie tiefer hinein in den Wald und die «Finsternis». Es stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln dieser merkwürdige Ort der Handlung mit Leben gefüllt wird. Was für Personen kann es geben in einem solchen Referenzdschungel?

2 Dramatis personae

Im zweiten Teil von *Die lächerliche Finsternis* gibt es neben den beiden Bundeswehrsoldaten auf Mission sechs weitere Personen, die durch *speech prefixes* als Sprecher:innen markiert werden: Lodetti, der Kommandeur der Blauhelmsoldaten; Bojan Stojković, der als «Eingeborener in einem Kanu» (DLF, 184) bezeichnet wird; der Missionar Reverend Lyle Carter; Oberstleutnant Karl Deutinger; und Tofdau, der beste Freund des «somalischen Piraten», der den monologischen ersten Teil des Stückes spricht. Außerdem gibt es einen sprechenden Papageien, der zehn Zeilen vorträgt, einen Chor, der vier Zeilen spricht, und zwei Tagebucheinträge in (zumindest wird das behauptet) der Handschrift des Autors.¹⁴

Zuvor wurde anhand Pellners «hier» schon auf die besondere Rolle, die er für den zweiten Teil des Stückes einnimmt, hingewiesen. Hannah Speicher bezeichnet ihn treffend als «Erzähler» des zweiten Teils. Wo im dramatischen Text eigentlich Vorsicht geboten ist, mit dem kritischen Vokabular erzählender Literatur zu hantieren, scheint die Sache in *Die lächerliche Finsternis* mehr als klar.¹⁵ Besonders hingewiesen sei an dieser Stelle auf die typografische Ordnung des Textes, die aus dieser Hierarchisierung des Sprechens folgt: Pellners «Bericht» steht linksbündig; «erzählte» Rede ist eingerückt; und in der erzählten Rede erzählte Rede wird doppelt eingerückt (vgl. z. B. DLF, 218–219). Die unterschiedlichen Grade der Vermittlung sind so immer schon auf den ersten Blick erkennbar. Und während Pellner für seinen Bericht eine besondere Authentizität suggeriert, die Resultat seiner Teilhabe ist (s. o.), erinnert die typografische Ordnung eben auch immer daran, dass es sich beim Dialog des Stückes nie um unschuldige, neutrale Rede handelt, sondern stets um ein Sprechen in Hierarchien.

Lodetti, Carter und Deutinger bilden in dieser «Erzählung» einen verzerrten Dreiklang europäischer Zivilisation. Lodetti, der gleich in der zweiten Szene des zweiten Teils auftritt, würde man seinem ärgsten Feind nicht als Nachbarn wün-

14 Tatsächlich werden diese Passagen durch eine andere, serifenlose Schriftart vom restlichen Text abgehoben, vgl. DLF, 207–209.

15 Hannah Speicher liefert dafür überzeugende Beispiele, die sie unter dem Schlagwort «narrative Autorität» zusammenfasst; vgl. Speicher, «Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik», S. 195–196.

schen: Den «Eingeborenen» ist es nicht mehr gestattet, die Toiletten des Stützpunktes zu nutzen, denn: «Immer wieder waren kleine Spritzer auf der Klobrille und so. Zweimal waren sogar Spuren in der Schüssel, weil sie offenbar auch die Klobürste nicht benutzt hatten.» (DLF, 174). Und abgesehen davon, dass die «Eingeborenen» ihren Müll auf der Wiese liegen lassen (statt ihn im Fluss zu entsorgen, wohlgemerkt), regt er sich vor allem darüber auf, dass es im Camp weder Fernsehen noch Internet gibt (vgl. DLF, 175). Frustriert resümiert er: «Wir sitzen hier mitten im Kriegsgebiet, aber wir bekommen nichts davon mit» (DLF, 175). Lodettis «hier», die Erfahrung des Ortes, scheint ihm selbst ungenügend angesichts des anderen «hier», das er als Italiener bzw. Europäer auch kennt: das «hier» vor dem Bildschirm, das «hier», das immer den ereignisreichsten Blick erlaubt.¹⁶

Mit Reverend Carter verhält es sich ähnlich. Zunächst tritt er als ein Apostel der Freiheitsrechte auf, der gerade um die Rechte der «eingeborenen» Frauen besonders besorgt ist. Seine aufklärerische Rede hangelt sich an *talking points* entlang, die in Deutschland aus sogenannten Debatten um das Kopftuch altbekannt sind. Ganz im Sinne (vermeintlicher) christlicher Nächstenliebe proklamiert er: «Für mich bedeutet Religion, auf die Menschen zuzugehen, ihnen Dinge zu ermöglichen. Aber eine Religion soll doch niemanden zwingen.» (DLF, 195). Aber dann kippt die Rede von einem Satz zum nächsten ins Wollüstige: «Sehen Sie sich diese wunderbaren Geschöpfe an»; sagt er, um dann eine Lobpreisung der «herrlichen, schlanken Beine», der «wunderbare[n] braune[n], glatte[n], zarte[n] Haut», der «vollen Münder», der «runden Hintern», der «jungen vollen Brüste» anzustimmen. Aufgegriffen und fortgeführt wird diese Verschränkung von Exotismus und Sexismus in der «Predigt», die der Reverend wenig später hält: ein Gleichnis über Sex- bzw. Heiratstourismus, in dem angeprangert wird, dass das «Mädchen» Panya die Liebe des «Lippenbären», der ein erfolgreiches mittelständisches Unternehmen leitet, in Beziehungsdingen aber unerfüllt geblieben ist, nicht erwidert.

Deutinger schließlich hat einen europäischen Utilitarismus so sehr zugespitzt, dass er für die Militäroperation unbrauchbar geworden ist. Ausgehend davon, dass Krieg, «auch wenn er schrecklich sein mag» (DLF, 219), notwendig ist, um zu verhindern, «dass noch mehr Menschen sterben» (DLF, 219), kommt er zu dem Schluss, dass es sinnvoller wäre, seine beiden Kameraden statt «einige Dutzend feindliche Kämpfer» (DLF, 218) zu töten. Ganz folgerichtig schließt er auch darauf, dass es Unsinn wäre, sich selbst anschließend auch umzubringen, wie er es ursprünglich vorhatte – das wäre ja ein weiterer Tod, der eigentlich vermieden werden soll.

In ihren jeweiligen Denkweisen sind diese drei Figuren abgeschottet von der «Wildnis» (DLF, 173), die sie umgibt. Sie sind *stock characters* in einer Komödie

16 Es gibt einen Moment, in dem selbst ein (abgeschiedenes) europäisches «hier» gestört zu werden scheint, nämlich wenn Lodetti aus seiner Kindheit «in einem kleinen Bergdorf in den Dolomiten» (DLF, 177) erzählt, in dem er als Kind von fünf oder sechs Jahren sehr aktiv in der Partyszene gewesen sei, Drogenkonsum inklusive – auch das Dorf wirkt dadurch wie ein unwirklicher Ort.

europäischer (oder westlicher) Überheblichkeit. In der <Fremde> werden sie nicht mit einem <Anderen>, sondern vor allem mit sich selbst konfrontiert: mit der eigenen Regelversessenheit, den eigenen sexuellen Vorlieben, den eigenen Grundannahmen einer Ethik.

3 Auftritt: Der Autor

Dieses Eigene spielt auch an anderer Stelle eine entscheidende Rolle, nämlich in Aussagen, die Wolfram Lotz in diversen Kontexten über sein Stück und seine Position als Autor zu den darin verhandelten Problemen getätigt hat. Ein Brückenkopf zu diesen Epitexten ist in *Die lächerliche Finsternis* schon angelegt. Im ersten der zuvor bereits erwähnten Tagebucheinträge (Szene 15), der mit Ort («Bad Ripoldsau») und Datum («2.9.2012») versehen ist, wird eine Beobachtung der Mutter wiedergegeben, die sie formuliert, nachdem ihr beim Mittagessen vom neuen Schreibprojekt des Sohnes erzählt wurde: «Und es kommen keine Frauen vor?» (DLF, 207). In einem Moment der Selbstreflexion stellt der erzählte Autor fest, wie «behämmert (und deprimierend)» (DLF, 207) das doch sei:

alle Sprechenden sind Männer, und die Frauen müssen schweigen bzw. kommen gar nicht vor. Das sagt ja was darüber aus, wie begrenzt man halt doch ist in seinem Denken, letztlich, und was man eigentlich für ein Welt- und Gesellschaftsbild hat, obwohl man glaubt, ständig gegen ein derartiges anzuschreiben. Fast noch mehr aber hat mich erschreckt, dass es so ist, und ich bemerke es nicht mal. (DLF, 207–208)

Bei dieser Selbstbeobachtung bleibt es dann aber auch.¹⁷ Diese Grenze oder Begrenzung des potenziell fiktiven «Wolfram Lotz» trifft natürlich nicht nur auf das Geschlecht der handelnden Personen zu. Das scheint auch dem Autor Wolfram Lotz¹⁸ vollkommen bewusst zu sein; ein kurzes Videoporträt, das für die Mülheimer Theatertage 2015 entstanden ist, verleiht darüber Aufschluss. Wolfram Lotz sagt dort unter anderem:

17 In der Wiener Uraufführung wurde diese Stelle dann aber offensichtlich zum Anlass genommen, das Stück nur mit Frauen (Frida-Lovisa Hamann, Dorothee Hartinger, Stefanie Reinsperger und Catrin Striebeck) zu besetzen.

18 Eine Verbindung zwischen diesen Tagebucheinträgen eines potenziell fiktiven «Wolfram Lotz» und dem Autor Wolfram Lotz zu ziehen, ist nicht unproblematisch. Gestattet sei das hier, weil die Aussagen dieser beiden Wolframs deutliche Überlappungen aufweisen. Für einen knappen Überblick über die «Rückkehr des Autors», vgl. Alexandra Hertlein / Julius Thelen, «Autorschaft». In: Patrick Durdel et al. (Hgg.), *Literaturtheorie nach 2001*, Berlin 2020, S. 18–23. Der Authentifizierungsstrategie bei Lotz steht diametral entgegen, was Sönke Parpart in seinem Beitrag zu diesem Band beschreibt.

Es ist nicht möglich, in dem Stück eines weißen Deutschen zu behaupten, sie¹⁹ kämen zur Sprache. Am Ende bin ich da dann immer nur beim Eigenen – leider. Die Probleme, um die es geht, sind sozusagen immer meine eigenen Probleme. Also die tauchen auf und mit denen wird im Schreiben umgegangen. Also das heißt, ich spreche nicht über irgendwelche anderen, sondern die Probleme sind im Ursprung immer meine Probleme.²⁰

Diese eigene Begrenzung offenbart sich ihm als Problem, das nicht überwunden werden kann. Die Hoffnung muss, folgt man Lotz, sein, dass das Ausstellen dieser Begrenzung das Potenzial hat, über sie hinaus zu weisen. Man könnte darauf hinweisen, dass die Wiener Inszenierung ein Beleg für diese Möglichkeit ist, weil sie durch die Entscheidung, die Rollen ausnahmslos mit Schauspielerinnen zu besetzen, auch einen Raum schafft, die ausgestellte Männlichkeit dieser Rollen zu hinterfragen bzw. kritisch zu beleuchten. Dennoch fällt es schwer, in den Tagebuchpassagen und Interviews nicht auch einen Versuch der Immunisierung gegen Kritik zu sehen. Irgendwann zwischen dem 2. September 2012 und der Abgabe des fertigen Stücks beim Verlag (vermutlich 2013) muss Wolfram Lotz – zumindest, wenn man davon ausgeht, dass es sich bei dem ersten Tagebucheintrag nicht um reine Fiktion handelt – die Entscheidung getroffen haben, keine Änderungen am Personal seines Stückes vorzunehmen, um diesen Mangel, den er selbst als einen Mangel wahrzunehmen vorgibt, zu beheben.

Deutlich wird diese Begrenzung des Sprechens auch in einem Interview mit Felix Stephan für die Literaturzeitschrift *Entwürfe*, in der auch die «Verteidigungsrede des somalischen Piraten» abgedruckt ist.²¹ Dort sieht er sich mit einer recht plakativen Aussage konfrontiert: «Der Ansatz, als weißer Apothekersohn den Monolog dieses somalischen Piraten zu schreiben, hat ohnehin etwas Anmaßendes. Gerade vor dem Hintergrund des postkolonialen Diskurses, der das Sprechen für den anderen ja im Grunde verbietet.»²² Lotz weiß darauf klug zu antworten:

Ja, genau, das geht nicht über einen direkten Zugriff, das wäre eine Lüge, und es geht sowieso nur, indem man über das eigene Verhältnis zu dieser unbekannten Realität literarisch reflektiert und so auf diese zeigt. Ich habe aber ein starkes Bedürfnis, dieses postmoderne Dogma, nach dem man

19 Es ist etwas unklar, wer hier mit «sie» gemeint ist. Das Video blendet einige Sekunden zuvor die Frage ein: «Eine Stimme für die Unterprivilegierten?»; dann ist aber erst einmal im Singular die Rede von «der Pirat».

20 «Wolfram Lotz über <Die lächerliche Finsternis>». youtube.com: <https://is.gd/T9yQqK>; Abruf am 6.2.2021.

21 Felix Stephan, «Nicht zynisch sein». In: *Entwürfe. Zeitschrift für Literatur* 78 (2014), S. 71–76.

22 Ebd. Die Rede vom «Verbot» ist als Verkürzung nicht nur stellend, sondern (zumindest inzwischen) auch politisch suspekt.

nichts abbilden kann, aufzubrechen, weil darin so oft eine bloße Abwendung von den Dingen liegt. Ich will die Probleme eben doch fassen, das postmoderne Spiel reicht mir nicht aus. Andererseits kann man auch nicht wieder vor die Postmoderne zurückgehen und sagen: Man spricht wieder einfach. Das darf auf keinen Fall geschehen, aber das geschieht gerade viel zu oft und zu leichtfertig.²³

Die Antwort endet mit einem knappen Satz, der dann als Titel des Interviews Karriere macht; sein Ansatz: «Nicht zynisch sein.» Mit der eingangs zitierten Passage aus Umberto Ecos «Postille» kann man diese Situation genau fassen; die systematische Frage wäre aber viel eher, ob es so etwas wie ein postmodernes Spiel, das tatsächlich nur Spiel war, überhaupt je gegeben hat. Die Abwendung von den Dingen ist ja nicht nur Resultat, sondern auch Auslöser der Strategien, die Lotz hier (vermutlich) meint: Zitat, Selbstreferenz, Intermedialität usw. – wohlgerne allesamt Strategien, die etwas zu greifen versuchen.

Im zuvor schon angeführten, verschollenen und von Hannah Speicher konservierten Interview²⁴ sagt Lotz auch, es ginge im Stück

um Regionen, zu denen wir auf irgendeine Weise ein koloniales oder neokoloniales Verhältnis hatten oder haben, die uns aber letztlich doch fremd sind, die wir praktisch nur als Bilder kennen: Afghanistan, Irak, Afrika, Vietnam, den Kosovo. Bilder, die im Grunde von uns selbst hergestellt werden. Darum ging es dann auch beim Schreiben: Nicht schon irgendwelche Bilder zu behaupten, sondern eine Form zu haben, die den Leser, Zuschauer oder Zuhörer selbst die Bilder herstellen lässt, wieder und wieder, und ihn auch immer wieder auf dieses Herstellen der Bilder zurückwirft.²⁵

Hannah Speicher fasst zusammen, «dass das Fremde nie ohne das Eigene erzählt bzw. konstruiert werden kann.»²⁶ Mit Lotz' eigenen Aussagen über seinen Arbeitsprozess und mit dem (deutschen/europäischen) «hier» aus der Erzählung Pellners müsste man diese Aussage eigentlich umkehren: Dass das «Eigene» nie ohne das «Fremde» erzählt bzw. konstruiert werden kann. Auch das ist ein Gemeinplatz.²⁷

23 Ebd.

24 Siehe Fußnote 10.

25 Speicher, «Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik», S. 197. Dass Lotz in seiner Aufzählung von Ländern auch Afrika nennt und damit einen ganzen Kontinent auf die Größe einer «Region» reduziert, ist bezeichnend für genau jenes «neokoloniale Verhältnis», das er eigentlich anprangert.

26 Ebd.

27 Bei Fritz Kramer heißt es programmatisch: «Mein Versuch über die Ethnographie des 19. Jahrhunderts [...] soll zeigen, daß die Wirksamkeit der Ethnographie, das, was sie «interessant» macht, nicht in ihrem Gegenstand begründet war, sondern in dessen Beziehung auf die Ge-

Bei Speicher wie bei Lotz gibt es eine Vorannahme: dass es dieses <Andere> überhaupt gibt. Für unsere jeweiligen Gegenwart (2012, 2017, 2021) mögen wir über ein Wissen dominanter diskursiver Unterscheidungen von innen und außen, <eigen> und <fremd> verfügen; aber der literarische Text ist nie nur historisches Dokument. Wir haben an der merkwürdigen Konfiguration des Ortes der Handlung gesehen, dass von Realismus nicht die Rede sein kann. In *Die lächerliche Finsternis* tritt uns das <Fremde> in unterschiedlicher Form entgegen: in der übergeordneten Erzählung Pellners und in den sprachlichen Äußerungen der Sprecher²⁸ (Informationen, Meinungen, Geschichten, Gerüchte), um die es im Folgenden gehen soll (Informationen, Meinungen, Geschichten, Gerüchte). Im (neutralen) sprachlichen Material des Textes jenseits von Monolog und Dialog, insbesondere den *speech prefixes*, gibt es allenfalls Spuren irgendeiner <Fremdheit>; erreicht werden kann das nur deshalb, weil eben niemand spricht, der:die dieser außereuropäischen Fremde zuzuordnen wäre. Wie würde das *speech prefix* für eine Figur lauten, die von Pellner «Eingeborener» oder gar «Wilder» genannt werden würde?

4 Undramatisches Personal

Aber wer bevölkert nun diese seltsame Fremde? Blauhelm-Kommandeur Lodetti und der missionierende Reverend Carter sind Statthalter des Eigenen am kaleidoskopischen Hindukusch; aber auch Bojan Stojković, den Pellner als «Eingeborenen» bezeichnet, ist nicht allzu weit von diesem Eigenen entfernt, sein Heimatort klingt nach einem Dorf in einem Land, das Beitrittskandidat der EU oder zumindest ein potenzielles Kandidatenland ist. Man könnte Dörfer mit ähnlichem Namen aus einem Sommerurlaub kennen; oder einfach eine Nachbarsfamilie haben, deren Nachnamen dieselben Akzente schmücken.²⁹ Diese Mittelstellung des Händlers ist etwas seltsam. Einerseits begegnet Bojan Stojković den Bundeswehrsoldaten auf ganz ähnliche Weise wie Lodetti und Carter als Gesprächspartner, im Umgang mit

sellschaft, die ihn zu ihrem Negativbild verfremdet hat.» (Fritz Kramer, *Verkehrte Welten: Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1977, S. 7); Edward Said schreibt in der Einleitung zu *Orientalism*: Dieses Buch «also tries to show that European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self.» (Edward Said, *Orientalism*. London 2003 [1978], S. 3). Das Gefüge, in dem «das Eigene» und «das Fremde» als Begriffspaar in Deutschland in Mode kommt, zeichnet Irene Albers in ihrem Kapitel über die deutsche Rezeption des französischen Ethnologen und Schriftstellers Michel Leiris nach (Irene Albers, *Der diskrete Charme der Anthropologie: Michel Leiris' ethnologische Poetik*. Göttingen 2018, insb. S. 87–116).

28 NB: kein generisches Maskulinum.

29 Zu Beginn des Kapitels «Die Häkchen im Namen» in Saša Stanišićs *Heimat* heißt es entzückend: «Wir tragen Häkchen im Namen. Jemand, der mich gern hatte, nannte meine mal <Schmuck>» (Saša Stanišić, *Heimat*. München 2019, S. 61.)

diesem Sprechen jedoch offenbart sich auch ein entscheidender Unterschied, der an späterer Stelle ausführlicher diskutiert wird.

Für das ›Fremde‹ gibt es in Lotz' Text eine ganze Reihe von Bezeichnungen und Umschreibungen: In der zweiten Szene des zweiten Teils nennt Pellner sie zunächst »Eingeborene« (DLF, 173). Lodetti bezeichnet sie als »unzivilisiert« (DLF, 174) und nennt sie später »gottverdammte Wilde«, »unzivilisierte[s] Gesindel« (DLF, 179) und »Barbaren« (DLF, 180). Zum Ende der Szene formuliert Pellner eine altbekannte exotistische Idee: »Einmal mehr kam mir der Gedanke, dass diese Wilden möglicherweise glücklicher waren als wir Zivilisierten, dass wir, obwohl wir alles hatten, was wir brauchten, unglücklicher waren« (DLF, 177).³⁰ (Erstaunlich ist an dieser Stelle das Fehlen einer ironischen Brechung dieser fast kitschigen Passage, die man im Wissen um Lotz' Textverfahren erwarten würde.) Dass der Reverend von sich und den »halbnackten Eingeborenen« (DLF, 192), wie Pellner sie bezeichnet, als Teil eines »wir« spricht (»ein jeder ist bei uns willkommen!«, DLF, 193), dass er sie »wunderbare Menschen« (DLF, 193) nennt, einfach von »Leuten«, »Frauen«, »Mädchen« (DLF, 194) spricht, wird – wie zuvor schon erwähnt – rasch in ein anderes Licht gerückt, wenn der Reverend beginnt, die jungen Körper der Mädchen zu kommentieren. Pellner benutzt währenddessen austauschbar die Bezeichnungen »Eingeborene« (DLF, 192, 197) und »Wilde« (DLF, 193, 194, 200). Viel vorstellen kann man sich darunter also nicht; »halbnackt« ist das einzige Adjektiv, das verwendet wird. Wir lernen von Lyle Carter nur, dass »diese Leute hier [...] Moslems [waren]« (DLF, 194). Etwas angereichert werden diese gesichtslosen Charaktere durch Teile von Pellners Erzählung, besonders in Verbindung mit einigen Regieanweisungen. Zu Beginn der Szene 10 berichtet Pellner, dass sie »uns mit ihrer traditionellen Musik freundlich begrüßten« (DLF, 192), in der Fußnote wird diese Musik konkretisiert: »Ein völlig wahlloses Rumgetrommel auf allerhand Zeug wie Plastikemern, Kochtöpfen, Pappkartons und Metallrohren ist zu hören, dazu ein völlig unkoordiniertes Gesinge« (DLF, 192), und wenig später, nach einem kurzen Fade-out der Musik: »Musik beginnt erneut und noch ein bisschen wilder« (DLF, 193). Diese Verbindung von »Eingeborenen« und Musik zieht sich durch die ganze Szene. Zu Beginn einer Art Gottesdienst singen sie, was in der Regieanweisung wie folgt spezifiziert wird: »Ein kunstvoll vielstimmiger, wunderschöner Gesang (die Aufnahme sollte von einem Knabenchor eingesungen werden).«

30 Diese Idee ist wesentlicher Teil einer europäischen Fantasie der ›Fremde‹: ein Ort, an dem man als Europäer:in losgelöst von den Fesseln des Alltags und des schlechten Wetters, endlich ›zu sich selbst‹ finden kann. In der deutschen Gegenwartsliteratur steht wohl keine Romanfigur so paradigmatisch für diese Fantasie wie August Engelhardt in Christian Kracht, *Imperium*. Köln 2012. In Zadie Smiths Kurzgeschichte »Downtown« wird das als eine kapitalistisch durchdrungene (Stichworte: Selbstoptimierung, *self care*, Produktivität) und im Grunde neo-primitivistische Fantasie bloßgelegt (vgl. Zadie Smith, »Downtown«). In: Dies., *Grand Union*. London 2019, S. 59–56). Manchmal gibt es auch Abkürzungen zu dieser vermeintlich ›authentischen Erfahrung‹, vgl. dazu den Beitrag von David Brehm in diesem Band.

(DLF, 197). Gleichsam markiert Musik das Ende der Predigt. Pellner berichtet, wie die «Wilden» aufspringen und «zu singen und zu tanzen» (DLF, 200) beginnen; Regieanweisung: «Das Lied «Alane» von Wes wird eingespielt oder «The lion sleeps tonight» von The Tokens oder so irgendwas, jedenfalls ist es kurz darauf nur noch wie von fern zu hören» (DLF, 200). Ein musikalisches Dreierlei also: Das «primitiv» anmutende Getrommel, deutsche Knabenchoridylle und international erfolgreiche Popmusik.³¹

Die fünfte Szene des zweiten Teils besteht aus zwei Geschichten über das Verhalten der «Wilden», die Pellner übermittelt. Die erste stammt von einem «Kriegsberichterstatte», die andere ist ein «Gerücht», das im «Feldlager» kursiert (DLF, 189). In beiden Geschichten geht es um «grausige» (DLF, 189) Praktiken der «Eingeborenen», von denen mit Jammern und Schauern berichtet wird. «In einem Dorf in den Wäldern habe er gesehen, wie einige Wilde vor seinen Augen einen arglosen Vogel erwürgt hätten. Dann hätten sie dem toten Vogel die Federn aus der Haut gerissen, bis sein Körper ganz wund und nackt gewesen sei. Zum Entsetzen des Beobachters hätten die Wilden es aber nicht dabei belassen, sondern den gemarterten Leichnam danach in einem Feuer angebrannt, um ihn dann, so versicherte mir der Journalist noch immer geschockt, zu zerreißen und zu verschlingen.» (DLF, 189); und: «So hörte man immer wieder das Gerücht, die Eingeborenen hätten ein Flussschwein umgebracht, ihm die Gedärme rausgerissen, das arme Geschöpf zerhackt, um es dann, wie zum Hohn, in seine eigenen rausgerissenen Gedärme zu füllen. Dann habe man die Schläuche angebrannt und verschlungen.» (DLF, 190). Die Szene ist geschickt gebaut, sie greift einen bekannten Topos von Erzählungen des Fremden auf, der ungewöhnliche oder sogar abstoßende Essenspraktiken der «Anderen» in den Vordergrund rückt.³² Die beiden Feldbeobachtungen «wilder» Essenskultur werden in derselben sensationalistischen Manier erzählt: Hier geschieht etwas Unfassbares. Hannah Speicher nennt das die «Umkehr des ethno-

31 Zu Fragen von *cultural appropriation* im Kontext der Geschichte von «The Lion Sleeps Tonight», vgl. z. B. Rian Malan, «In the Jungle: Inside the Long, Hidden Genealogy of «The Lion Sleeps Tonight»» [*Rolling Stone*, 25.5.2000]. [rollingstone.com: https://is.gd/zdUudD](https://is.gd/zdUudD); Abruf am 7.2.2021; und den Dokumentarfilm *A LION'S TRAIL*. François Verster (SA 2002).

32 Das paranoide Extrem davon ist die Angst vor Kannibalismus. Daniel Defoes *Robinson Crusoe* ist einerseits für die Einschreibung dieser Angst in den Kanon europäischer Literatur mitverantwortlich; andererseits aber auch schon Dokument einer versuchten intellektuellen Auseinandersetzung mit dieser Paranoia; vgl. Dennis Todd, «*Robinson Crusoe* and Colonialism». In: John Richetti (Hg.), *The Cambridge Companion to «Robinson Crusoe»*. Cambridge 2018, S. 142–156, hier S. 146. Als Topos hält sich der Kannibalismus bis in die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, vgl. dazu den Beitrag von Donata Weinbach in diesem Band. Und im Kontext der Robinsonaden kann auch hier noch einmal auf Krachts *Imperium* verwiesen werden. Als Gegenpol die modernistische Umkehr der Kannibalismus-Paranoia: Oswald de Andrade, «Manifesto Antropófago». In: *Revista de Antropofagia* 1:1 (Mai 1928), S. 3 und 7. Englische Übersetzung und Kommentar in Leslie Bary, «Oswald de Andrade's «Cannibalist Manifesto»». In: *Latin American Literary Review* 19 (1991), S. 35–47.

grafischen Blicks»,³³ weil hier «der westliche Fleisch- und Wurstwarenkonsument exotisierend als eine martialische Praxis der «Wilden»» (DLF, 200) beschrieben wird.³⁴ Die Frage ist, mit welcher Zwangsläufigkeit ihr Fazit daraus tatsächlich folgt; sie schreibt: «Dadurch, dass Lotz seine Figuren die eigene, westliche Welt immer wieder so beschreiben und skandalisieren lässt, als wäre es das Fremde, treten die Mechanismen abwertender, machtasymmetrischer und exotisierender Diskurse offen zu Tage.»³⁵ Ein erstes Problem liegt in der Ambivalenz des possessiven «eigene». Ist hier die «eigene, westliche Welt» der Figuren oder die Lotz «eigene, westliche Welt» gemeint? Wenn Letzteres der Fall ist, ließe sich diese Schlussfolgerung verkürzen zu: Das Eigene ist das Fremde. (Das deckt sich mit den Beobachtungen zur Geografie des Stückes.) Bei Speicher steht das im Konjunktiv: «als wäre es das Fremde»³⁶ – und dieses «Fremde» wird anscheinend anhand «abwertender, machtasymmetrischer und exotisierender Diskurse»³⁷ verhandelt, die diese «Umkehr des Blickes» offenlegen. Als Leser:in oder Zuschauer:in bleibt man hier in einer Denkbewegung stecken; aus der Dichotomie von «Eigenem» und «Fremden» scheint es bei Lotz kein Entkommen zu geben. Damit liegt das Stück eigentlich hinter dem postkolonialen Diskurs, in den Lotz es selbst einordnet, zurück; 2012 erkundet er längst Räume außerhalb dieser Dichotomie.³⁸ Der Text wird dann zu einer Art postmoderner Kolonialschau, in der man nicht das «Fremde», sondern den eigenen Rassismus (etc.) begafft. Was hier aber lächerlich gemacht wird, diese Finsternis, die etwas Eigenes zu sein scheint, ist vielleicht gar nicht so sehr zum Lachen.³⁹

33 Vgl. Speicher, «Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik», S. 199–200. Speicher zitiert ebenfalls die Flussschwein-Stelle, mir bleibt aber unklar, inwiefern diese tatsächlich Beispiel für ein Verfahren ist, durch das die «neokoloniale(n) Wirklichkeit(en) reflektiert» werden können.

34 Das erinnert an Walter Wippersbergs Mockumentary *DAS FEST DES HUHNES* (AT 1992).

35 Speicher, «Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik», S. 200–201. In diesem Sinne könnte man vielleicht auch Lodettis Darstellung der eigenen Kindheit in der Party-szene des Bergdorfes verstehen.

36 Ebd., S. 200.

37 Ebd., S. 201.

38 Drei zentrale Bücher: Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco 1987; Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. London 1994; Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge/MA 1999. Ergänzend dazu mit stärkerem Blick auf die *translation studies*: Emily Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton 2006.

39 Franz Willes Rezension der Wiener Inszenierung trägt dieses «nicht zum Lachen» im Titel; am Ende des Textes steht die treffende Beobachtung, dass «in der Verletzung, Verzweiflung und Schutzlosigkeit der Opfer» eine «Grenze jeder Ironie» sichtbar würde; Wille: «Lächerlich und nicht zum Lachen», S. 27.

5 Anderes Sprechen

Hätte Lotz einen Reader «Postkoloniale Theorie» aufgeschlagen, wäre er schon im Inhaltsverzeichnis auf eine Frage gestoßen, die er auf ähnliche Weise als Vorwurf hätte verstehen müssen, wie die Frage seiner Mutter nach dem Fehlen weiblicher Rollen in seinem Stück: «Can the Subaltern Speak?»⁴⁰ Für den zweiten Teil seines Stückes müsste er diese Frage mit «ein bisschen» beantworten. Über weite Teile ist das «Fremde» lediglich Gegenstand von Beschreibung auf den unterschiedlichen Ebenen des Berichts. Die Ausnahmen lassen sich an einer aufgerundeten halben Hand abzählen. Eindeutig: Bojan Stojković und Tofdau; weniger eindeutig: der Chor. Und außerdem, fraglich: der Papagei. Wie zuvor schon erwähnt, nimmt Bojan Stojković eine Art Zwischenposition ein, er stammt aus einer europäisch codierten Fremde, seine Heimat liegt außerhalb des Dschungels, außerhalb der Finsternis (ist aber dennoch in deren Nähe gelegen); außerdem begegnet er Pellner und Dorsch nicht an Land, sondern auf dem Fluss, an Bord seines Bootes, ist also mit einer Mobilität ausgestattet, die sonst den beiden Soldaten vorbehalten bleibt. Tatsächlich ist er so der Wildnis weniger ausgeliefert als Lodetti und Carter. Stojković erzählt, dass er für den Tod seiner Frau und seines Sohnes verantwortlich gewesen sei, weil er darauf bestanden hatte, am Haus eine Markise anzubringen, die nach dem NATO-Bombenangriff auf ein Treibstofflager durch den Funkenflug Feuer gefangen hatte. Stefan Dorsch versucht darauf, ihn davon zu überzeugen, dass es nicht seine Schuld gewesen sei; Bojan Stojković allerdings beharrt auf seiner Einschätzung, sagt aber schließlich, dass ihm mit gutem Zuspruch zwar nicht zu helfen sei, dafür aber auf anderem Wege, nämlich «indem Sie etwas kaufen» (DLF, 188). Pellner entzieht daraufhin der Erzählung des «Eingeborenen» (DLF, 184) das Vertrauen: «Wir wissen ja nicht mal, ob das, was er uns erzählt, überhaupt so war!» (DLF, 188). Stojković erwidert das mit einer Rede darüber, dass (nur) er als Leidtragender das Recht hat, mit seinem Leid zu tun, was er will. Aber Pellner lässt sich nicht erweichen; in einem Kommentar auf der «obersten» Ebene des Berichts (d. h. ohne *speech prefix* und an das Publikum bzw. die unsichtbaren Zuhörer gerichtet): «mich beschlich das Gefühl, dass das alles auch nur ein Vorwand war, uns in ein Gespräch zu verwickeln, um uns am Ende doch noch was zu verkaufen.» (DLF, 189). Pellner scheint hier Stojković die Möglichkeit des Dialogs entziehen zu wollen. Seine Rede wird als wesentlich manipulativ gebrandmarkt, die so nicht mehr Teil eines ehrlichen Gesprächs oder Kontakts sein kann. Das Verfahren gleicht einer Ironisierung: Das, was so zweckorientiert geäußert wird, ist

40 Es handelt sich bei diesem Vorwurf natürlich um Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the Subaltern Speak?» In: Lawrence Grossberg / Cary Nelson (Hgg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana/IL 1988, S. 271–315.

auf eine ähnliche Weise grundsätzlich unernst bzw. nicht belastbar, entzieht sich auf ähnliche Weise der Zuteilung eines Wahrheitswerts, wie eine ironisch getätigte Aussage. Auffällig ist jedoch, dass Stojković gegen diesen Entzug der Dialogfähigkeit, gegen das ihm auferlegte Verstummen aufzubegehren scheint. Er antwortet nämlich unmittelbar auf Pellners Rede, die wir einem anderen Ort (dem «hier») und einer anderen Zeit (dem «jetzt») zuordnen würden. Das wird auch grammatikalisch deutlich. In seiner ersten «Antwort» sagt Stojković: «Ich hindere Sie nicht daran, weiterzufahren, niemand muss etwas kaufen.» (DLF, 189). Wechsel zu Pellner und zur Ebene des Berichts: «Genau das taten wir.» (DLF, 189). Im Tempuswechsel bleibt die Unmöglichkeit dieses Dialogs erhalten, der aber dem Tempuswechsel zum Trotz doch ein Dialog ist und als solcher fortgeführt wird. Die beiden Boote fahren weiter, entfernen sich voneinander und die Szene endet mit dem Satz: «Dann verschwand er völlig. Aus der Sicht – und aus unseren Gedanken.» (DLF, 189). Stojković, der zuvor nur noch zustimmen konnte («Ja, bitteschön»; «Jaja», DLF, 189), kann darauf nicht mehr reagieren, weil er dem Bericht Pellners untergeordnet ist und es in dieser Hierarchie keine dialogische Gleichberechtigung gibt. Wenn sein Verschwinden erzählt wird, ist er verschwunden.

In der Szene, die in Reverend Carters Missionsstation spielt, spricht bzw. singt an einer einzigen Stelle ein «Chor» (DLF, 197). Die Zusammensetzung dieses Chores bleibt ambivalent und lässt sich nicht recht auflösen. Im Bericht Pellners (oberste Ebene) heißt es: «als Reverend Carter aus einer der Baracken trat, begannen die Eingeborenen zu singen.» (DLF, 197). Unmittelbar darauf heißt es in einer Regieanweisung (die auch zuvor schon zitiert wurde): «Ein kunstvoll vielstimmiger, wunderschöner Gesang (die Aufnahme sollte von einem Knabenchor eingesungen werden).» (DLF, 197). Diese Widersprüchlichkeit ist vielschichtig. Zunächst funktioniert sie als eine stilistische Pointe, die durch die erste musikalische Einlage der «Eingeborenen» (das wilde Getrommel) vorbereitet wird. Die Diskrepanz zwischen dieser unmusikalischen Musikalität und der geschliffenen Klarheit, an die man bei «Knabenchor» denkt, produziert eine komische Unterwanderung der Hörerwartung. Gleichzeitig bleibt unklar, inwiefern hier eine Identität impliziert oder doch Diskrepanz betont werden soll. Mindestens in einem imaginierten Hörspiel, in dem der Gesang so eingeleitet wird, wäre erst einmal davon auszugehen, dass es sich hierbei (unerwarteterweise) tatsächlich um den Gesang der «Eingeborenen» handeln soll; denkt man jedoch an eine mögliche Inszenierung auf der Bühne, in der es möglicherweise Schauspieler:innen gibt, die diese «Eingeborenen» auf irgendeine Weise verkörpern, verstärkt der Wechsel der beiden Tonebenen, also von Live-Ton zur Aufnahme, den komischen Effekt (man könnte sich das als eine Art *lip sync* oder ausgestelltes Play-back-Singen vorstellen). In jedem Fall aber bleibt die beabsichtigte Verunsicherung darüber, ob es sich hierbei um die Stimmen der «Eingeborenen» handeln kann, die singen: «Finsternis, verlass das Herz / Und geh aus in die Wälder. / O Herr, zünd uns ein Lichtlein an / Damit die Welt uns sehen

kann. / Halleluja, halleluja.» (DLF, 197). Der Text erinnert an einfachste Kirchenlieder oder Gute-Nacht-Gebete für Kinder und sorgt so möglicherweise für weitere Verunsicherung darüber, wer hier eigentlich spricht. In der Logik des Textes jedoch ist das klar: Was die «Eingeborenen» als Chor singen, wird ersetzt durch die Aufnahme eines Knabenchors. Denn für den Gesang der «Eingeborenen» gibt es ja einen Präzedenzfall; wir haben gehört, wie das klingen soll: «ein völlig unkoordiniertes Gesinge, Dinge wie <Tatütata>, <Hallohallo>, <Ruckediguh>, und <Lalala> oder sonst was.» (DLF, 192). Von Sprechen kann hier nicht die Rede sein. Die Lautfolgen, die Lotz in seiner Regieanweisung als Beispiele dieses Gesangs nennt, sind semantisch entleert. «Hallohallo» hat noch am meisten Anteile einer sprachlichen Äußerung; «Tatütata» kann als kindersprachliche Metonymie verstanden werden; «Ruckediguh» als Zitat lautmalerischer Märchensprache; «Lalala» schließlich kann allenfalls als Versprachlichung von Klang (wie z.B. in einem Comic) aufgefasst werden. Kommuniziert wird hier jedoch abseits der Laute wenig; es geht gerade um die vollkommene Bedeutungslosigkeit, die sich unmittelbar im Anschluss ans Wiedererkennen dieser Lautfolgen offenbart.

Es gibt also einen Chor der «Eingeborenen», der unmusikalisch sprachlichen Unsinn betreibt, und einen «Chor», der hochkulturell einen (pseudo-)sakralen Liedtext präsentiert. (Vielleicht ist es sogar sinnvoll, auch die dritte musikalische «Performance» der Szene hinzuzuziehen: Lotz schlägt zwei Lieder vor, die eingespielt werden könnten. Diese Songs werden ihrer Bekanntheit wegen in noch gesteigertem Maße als Aufzeichnungen und damit der Szene eigentlich fremd wahrgenommen.) Die Frage, ob es sich dabei um denselben Chor handelt bzw. handeln kann, bleibt dezidiert unbeantwortbar. Das Verhältnis der «Eingeborenen» zu Sprache bleibt somit schwierig. Sinnvolle sprachliche Äußerung scheint nur durch die stimmliche Überlagerung/Überschreibung durch den Knabenchor möglich.

In diesem Kontext lohnt es, den Blick auf einen merkwürdigen Sprecher der zehnten Szene zu richten: den Papagei. Pellner beobachtet den Vogel, bis dieser plötzlich zu sprechen beginnt, und zwar, so lautet die Regieanweisung: «Mit einer ganz gewöhnlichen, ruhigen Stimme, keinesfalls krächzend.» (DLF, 196). Der Papagei berichtet von einem «Linienbus», der von einer Granate zerstört wurde, und ist damit die einzige Instanz in dieser Szene und an diesem Ort, die die Erzählung von Krieg (die für Lodetti und Stojković ja wichtig war) fortführt. Bemerkenswert ist vor allem der Gedankengang Pellners, der sich an diesen Kriegsbericht anschließt:

Es war kaum zu glauben, aber dieser kleine, struppige Vogel konnte tatsächlich sprechen. Wie viel Disziplin musste es gekostet haben, diesem Vogel das beizubringen, wie viele Tage und Monate? Aber die Mühe hatte sich gelohnt, ja, was für ein sonderbares Zeichen der Hoffnung war dieses kleine Tier: Wenn man nur Zeit und Mühe aufbrachte, wenn man es nur mit großer

Entschlossenheit versuchte, so konnte man selbst so einem wilden Geschöpf
das Sprechen beibringen! (DLF, 196–197)

Der Spracherwerb ist – Pellners Bericht zufolge – das Ergebnis eines mühevollen Prozesses, in dem jegliche *agency* von derjenigen Person ausgeht, die dem Vogel diesen Text beibringt. Diese Beobachtung entkräftet dann auch den Zeugnisscharakter des papageischen Berichts: Er ist nicht authentisch, sondern etwas, das dem Vogel beigebracht wurde. Markierungen von Zeit und Ort («gar nicht weit von hier wurde vor knapp zweieinhalb Wochen», DLF, 196) verlieren vor diesem Hintergrund jede Bedeutung, weil davon ausgegangen werden muss, dass der Vogel immer denselben Text spricht, ganz gleich, an welchem Ort er sich befindet und wie viel Zeit vergangen ist, seitdem er den Text gelernt hat. Tatsächlich muss der Bericht schon im Lernprozess immer ungenauer geworden sein; «Tage und Monate» (DLF, 196) soll es gedauert haben, bis der Vogel den Text gelernt hatte. Zugleich ist der Text nicht Ausdruck einer besonderen Fähigkeit des Tieres, sondern allein Zeichen der «Mühe» und «Entschlossenheit» (DLF, 197) derjenigen Person, die dem Papagei den Text beigebracht hat. Sprache wird zu einem Kunststück, das mit einer Erdnuss belohnt wird (vgl. DLF, 197). Man ist an dieser Stelle versucht, eine allegorische Lesart des Papageis zu unternehmen. Vielleicht muss man an von Missionar:innen geführte Schulen denken oder an Robinsons Unternehmen, Friday die englische Sprache beizubringen. Gleichzeitig bereitet es Unbehagen, durch eine solche Allegorisierung des Papageis in der Interpretation eine Nähebeziehung von Tier und «Eingeborenen» herzustellen. Der wichtigste Ansatzpunkt dafür ist der letzte Satz von Pellners Beobachtung, in der der Papagei als «wildes Geschöpf» bezeichnet wird; dass es zuvor schon üblich war, die «Eingeborenen» als «Wilde» zu bezeichnen oder ihre Tätigkeiten mit dem Adjektiv «wild» zu versehen (vgl. DLF, 194), verweist auf die Möglichkeit einer hier angelegten Doppeldeutigkeit der Bezeichnung. Ein weiterer Ansatzpunkt für eine solche Lesart wäre, dass sie übereinzustimmen scheint mit dem, was sich anhand des Gesangs beschreiben lässt, und dass sie das dort angelegte Verhältnis von «Eingeborenen» und Sprache auf den Punkt bringt: Es handelt sich um einen Widerspruch, der sich in der Welt des Textes nur durch «zivilisierenden» Einfluss beheben lässt. Der Papagei erhält von einem:r Lehrer:in die Fähigkeit sprachlicher Äußerung; der «Chor» erhält durch einen Knabenchor die Fähigkeit sinnvoller, gesanglicher Äußerung von Sprache.

Sehr viel eindeutiger wird <fremdes> Sprechen in der vorletzten Szene des Stückes (Szene 25). Sie beginnt mit einer Beschreibung der Finsternis, die frei von Panik und auffallend friedlich ist, besinnlich sogar: «Es war alles ganz still [...] ich konnte mich orientieren. Ich hatte das Gefühl, auch in mir sei alles ganz dunkel und ruhig. Es war, als ginge ich nur in mir selbst umher. Die Finsternis machte mir keine Angst, nein, sie war ganz einfach, beinahe lächerlich.» (DLF, 221). Gestört wird diese friedliche Einfachheit von der Anwesenheit einer anderen Person. «Wer

sind Sie?», fragt Pellner; «Ich heiße Tofdau.», antwortet Tofdau (DLF, 222). In der vorletzten Szene schließt sich so der Bogen zum ersten Teil des Stückes; Ultimo, der «somalische Pirat», wird mit Namen erwähnt, Teile seiner «Rede» werden aus der Perspektive Tofdaus wiederholt («Ich bin ins Meer gestürzt, als mein Freund Ultimo und ich in unserer Not ein Schiff entern wollten», DLF, 222). Pellner weiß dazu nur zu sagen: «Sie haben hier nichts zu suchen! Hauen Sie ab!» (DLF, 222), Tofdau widerspricht: «Wo soll ich denn hin? Das ist auch unsere, das ist doch auch meine Geschichte!», und in seiner nächsten Rede: «Ich habe ein Recht darauf, hier vorzukommen. Wer hört mich denn sonst? Wo soll ich von mir erzählen, wenn nicht hier?» (DLF, 222). Er setzt sich über Pellners Protest hinweg und beginnt, «[s] eine Geschichte» (DLF, 223) zu erzählen, und zwar – so die Regieanweisung – mit «großer Inbrunst» (DLF, 223). Pellner hört etwas zu, reagiert «aufgebracht», sagt, er würde gar nichts verstehen, und erschießt dann Tofdau («ich schoss mehrmals.», 223). Dann: «[Regieanweisung:] Kein Geräusch. Es war alles ganz einfach. [Regieanweisung:] Stille.» (DLF, 223) und damit die Rückkehr in Pellners Finsternis-Idylle, die am Anfang der Szene beschrieben wurde. In Pellners schöner neuer Welt der Stille darf es Tofdaus Stimme nicht geben. In Pellners Erzählung ist kein Raum für diese andere Erzählung, aber generell gilt das nicht: Raum ist sehr wohl vorhanden für die Erzählung aus Lodettis Jugend, für eine Predigt des Reverends, für Deutingers Zeugnis und auch für die Erzählung Stojkovičs. Tofdaus Geschichte ist tatsächlich unverständlich, weil die Sätze grammatikalisch unvollständig und semantisch unzusammenhängend sind. Es lassen sich allenfalls grobe Linien ausmachen und einige Wörter, die durch Ausrufezeichen mit besonderer Wichtigkeit versehen werden («Schilf!», «Hirse!», DLF, 223). Selbst Tofdau also, der zuvor noch mit Klarheit auf seiner eigenen Sprecherposition beharren konnte, entgleitet die Sprache, wenn er zu seiner eigenen Erzählung ansetzt, kurz bevor sie ihm in einem Gewaltakt endgültig entzogen wird. Der Text scheint diese Form des Sprechens nicht zulassen zu können. Dieser Tendenz steht der erste Teil des Stückes entgegen, die «Rede des somalischen Piraten». Um eine Einordnung des ersten Teils vor dem Hintergrund des zweiten soll es im Weiteren gehen.

6 Verteidigungsreden

In ihrem Aufsatz über *Die lächerliche Finsternis* beschreibt Hannah Speicher die «karnevalistische Mesalliance» (nach Bachtin) als eine «wichtige ästhetische Strategie, derer Lotz sich bedient».⁴¹ Besonders hebt sie dabei die «Mesalliance zwischen Namen und Strukturen renommierter deutscher Bildungsinstitutionen [...] und der marginalisierten und kriminalisierten Sphäre der somalischen Pirate-

41 Speicher, «Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik», S. 201.

rie»⁴² im ersten Teil des Stückes hervor, die einen «amüsant-komischen Effekt» produziere.⁴³ Diese Witzigkeit wird aber vor dem Hintergrund des zweiten Teils in ein anderes Licht gerückt. Ich habe skizziert, wie dort «die Fremde» an das eigene «hier» geknüpft ist und wie es für diese Verfahren doch ein behauptetes «Anderes» braucht, das bei Lotz die Form der sprachlosen oder entsprachlichten «Eingeborenen» oder «Wilden» annimmt. Ohne hier die Effektivität des komischen Verfahrens infrage stellen zu wollen, scheint es doch wichtig, die Konstruktion dieses Verfahrens offenzulegen. Die Beispiele «anderen» Sprechens im zweiten Teil haben gezeigt, dass es sich dabei um ein angespanntes Verhältnis handelt: «Anderes» Sprechen ist immer gefährdetes Sprechen, dessen Wert der Deutungshoheit der Zuhörer (kein generisches Maskulinum) und ganz besonders der Deutungshoheit Pellners (als demjenigen, der Bericht erstattet) unterliegt. Bei diesem ersten Teil verhält es sich damit grundlegend anders: Michael Ultimo Pussi hat Kontrolle über sein eigenes Sprechen, sein Text nimmt auf der gedruckten Seite die gleiche Stellung ein wie Pellners Erzählung, nämlich ohne zusätzliche Einrückung des Blocksatzes. Seine Rede erstreckt sich über neunzehn Seiten, unterbrochen wird er nicht. Außerdem übt er Kontrolle über das aus, was in den Regieanweisungen beschrieben wird. Das heißt, er gibt dezidierte Stichworte, z. B.: «wir lauschten der Stille. [Regieanweisung:] Stille.» (DLF, 164). Oder der Inhalt der Regieanweisungen ist explizit Teil seiner Rede, z. B.:

[D]as klang in etwa so: [Regieanweisung] Ultimo macht ein hupendes Geräusch mit dem Mund. Haben Sie's erkannt? Nein? Warten Sie! [Regieanweisung] Ultimo macht das Geräusch noch mal. Und? Immer noch nicht? Warten Sie, ich mach's nochmal: [Regieanweisung] Die Aufnahme einer Schiffshupe wird eingespielt. Haben Sie's jetzt erkannt? Die Hupe eines Schiffs, es sollte die Hupe eines Schiffs sein! (DLF, 167)

Und gegen Ende des ersten Teils werden in den Regieanweisungen sogar Geräusche als «Beweisstücke» (DLF, 169) eingespielt.⁴⁴ Die Sprechsituation wird zu Beginn des Monologs explizit gemacht: Michael Ultimo Pussi spricht vor dem «Hamburger Landgericht» (DLF, 161), wo er der Piraterie angeklagt ist; seine Rede richtet er mit höflicher Ansprache an den vorsitzenden Richter («Sehr geehrter Herr vorsitzender Richter», DLF, 161). Die Situation ist also etwas vertrackt, als Angeklagter

42 Ebd.

43 Die Wiener Uraufführungsinszenierung ist der beste Beleg für die potenzielle Witzigkeit des Stückes. In einem Gespräch mit einer Freundin stellte sich heraus, dass sie Teil des berühmten «Fandubs» war, der es sogar zur Erwähnung in einem Publikumsgespräch beim Berliner Theatertreffen gebracht hatte; siebzehnmals hätte sie das Stück gesehen.

44 Dazu gibt es eine aufschlussreiche Variante in einer früheren Veröffentlichung des Textes als «Verteidigungsrede des somalischen Piraten» in Wolfram Lotz, *Monologe*, S. 45. Siehe Fußnote 6.

obliegt er der Gewalt des Gerichtes; zugleich gestattet ihm das Gericht aber auch, ungehindert Zeugnis abzulegen und so als Sprecher in eine Machtposition zu treten. Ähnlich verhält es sich, wenn Michael Ultimo Pussi «der Einfachheit halber» (DLF, 161) Deutsch spricht: Er passt sich der Sprache des Gerichts an, garantiert so aber auch, dass er verstanden wird. Diese Beobachtung ist hier wichtig, weil von einer solchen Freiheit des Sprechens schon durch die Unterordnung in den Bericht Pellners im zweiten Teil nie die Rede sein kann (abgesehen von Pellner eben).

Während im zweiten Teil des Stückes die Vermitteltheit des Anderen noch über den zwischengeschalteten Pellner greifbar gemacht wird, tritt uns Michael Ultimo Pussi im ersten Teil unmittelbar entgegen. Das stellt den Text vor ein Darstellungsproblem. Was bedeutet es für den Monolog, dass es sich um die Verteidigungsrede eines somalischen Piraten handelt? Im gedruckten Text enthält der Titel des Prologs diese Information gleich zu Beginn, auf der Bühne (bzw. im Radio) verhält sich das vielleicht anders, je nachdem, ob diese Überschriften in die Inszenierung eingebunden werden oder eben nicht. Der Monolog nun scheint sehr darum bemüht, schnell Klarheit herzustellen. In der zweiten Zeile nennt er seinen Namen, «Michael Ultimo Pussi» (DLF, 161), und bezeichnet sich dann im unmittelbar folgenden Satz selbst mit dem N-Wort (vgl. DLF, 161). Fremd- und Selbstbezeichnung verschwimmen in dieser Konstruktion; der Angeklagte scheint hier nicht vorrangig über sich selbst, sondern über das Bild, das in den Medien von ihm gezeichnet wurde,⁴⁵ zu sprechen. Im Interview mit Felix Stephan sagt Wolfram Lotz auf die Frage danach, ob «politisch engagiertes Schreiben und performative Brechungen nicht eigentlich Gegensätze»⁴⁶ seien, unter anderem auch: «[D]ie Probleme sollen im Text eben nicht explizit durchverhandelt und literarisch gelöst werden, sondern auch dem Leser noch als problematisch gegenübertreten.»⁴⁷ Dass zu Beginn des Textes das N-Wort fällt, sei Lotz zufolge

gerade deshalb wichtig, weil dieses gesellschaftliche Problem der rassistischen Zuschreibungen zu Beginn des Textes ohnehin sofort da ist, dieser Komplex steht in Hinblick auf das Thema für die meisten Leser und auch für mich im Raum, ich bin ja nicht frei von diesem Zeug und die Leser auch nicht, und der Text darf das nicht schon vorher weggeregelt haben [...]. Aber es ist klar, dass das Wort nicht weiterverwendet werden darf im Text, es steht nicht als Sprache zur Verfügung, sondern nur als Problem.⁴⁸

Das ist eine kluge, aber auch erstaunlich leere Erwiderung auf eine Kritik, die Lotz hier vorwegnimmt. Einiges bleibt im Kontext des Stückes unklar: Warum die

45 Ohne Umschweife: «wie ja auch der Deutschen Presse zu entnehmen war» (DLF, 161).

46 Felix Stephan, «nicht zynisch sein», S. 75.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 75–76.

Verwendung des N-Worts wichtig ist, beispielsweise, oder warum es keine subversiven Alternativen zur Affirmation «rassistischer Zuschreibungen» geben soll (Lotz scheint als einzig andere Möglichkeit nur das «Wegeregeln» zu sehen). Das Stück, das im zweiten Teil mit verspielten Verfahren der Brechung arbeitet, greift hier zur stumpfen Provokation; Lotz scheint sich ja vollkommen darüber im Klaren zu sein, dass das N-Wort an dieser Stelle problematisch ist. Festhalten kann man vor dem Hintergrund von Lotz' vorsorglicher Verteidigungsrede mindestens, dass die sprachlichen Mittel hier vorrangig diskursiv gewählt sind. Dadurch entsteht gleich zu Beginn des Monologs ein Bruch zwischen der Person, die dort sprechen soll (der somalische Pirat), und dem, was gesprochen wird (dem deutschen *racial slur*).⁴⁹ Die Verteidigungsrede, die Moment der Selbsterzählung und Gelegenheit zum ungestörten Sprechen sein könnte, wird hier durch die Wahl der sprachlichen Mittel destabilisiert. Es wirkt fast so, als dürfe es ein solches anderes Sprechen (auch hier) nicht geben.⁵⁰

Damit ist gleich zu Beginn des ersten Teils etwas angelegt, das im Folgenden immer mehr an Kontur gewinnt: Die «Fremdheit» des Piraten ist im ganzen «Prolog» überbestimmt. Deutlich wird das schon bei der exotisierenden Angabe seiner persönlichen Daten: Geburtsdatum und -ort («Ich wurde geboren in der Regenzeit, unter einem Baum, dessen Blüten am Morgen duften wie die Blüten keines anderen Baumes», DLF, 161) und seine Eltern («Der Name meines Vaters war meistens Kanuk, manchmal nannte er sich aber auch Pulpin, manchmal nannte er sich Thorde, manchmal hieß er Itis», DLF, 161). Vermischt wird das in den Angaben über den Vater mit einer Art Elendsromantik: «Von Beruf war er einer, der am Stadtrand Mogadischus mit einem Stock im Sandboden nach Dingen sucht.» (DLF, 161). Später ist davon die Rede, dass Michael Ultimo Pussi mit seinem besten Freund Tofdau «in einer aufgesägten Blechtonne [spielt], hinter einer alten Fabrik am Stadtrand von Mogadischu, wo früher, in der Kolonialzeit Bananen angefertigt wurden» (DLF, 162). Das Verfahren der Brechung funktioniert hier genau wie im zweiten Teil (vgl. das Cobalt, das «geerntet» wird): Die Bananenfabrik ist auf die gleiche Weise absurd – es bleibt nur unklar, welchen Zweck diese Brechung hier hat. Anders als im zweiten Teil, wo die Fremde so stark als Projektion aus dem «hier» ausgestellt wird, soll Michael Ultimo Pussis Bericht über seine Heimat ja eigentlich mit (fiktiver) Authentizität ausgestattet sein. Noch deutlicher werden solche Brechungen etwas später, wenn es zu den komischen Mesalliancen kommt, die Hannah Speicher beschreibt (s.o.): das «Diplomstudium der Piraterie an der

49 Es ist schwierig, das aufzufangen. In der Wiener Inszenierung wurde das versucht, indem Stefanie Reinsperger den Text in breitem Wienerisch spricht und so eine weitere «Mesalliance» eingeht, durch die komische Trope die Distanz zum Text weiter erhöht.

50 Vielleicht wäre das für Lotz ein «Zurückgehen vor die Postmoderne», das es in seinen Augen nicht geben darf, vgl. das Zitat oben. Dabei würde es sich dann um eine wesentlich ideologische Entscheidung handeln.

Hochschule von Mogadischu», das «monatliche Stipendium vom Islamistischen Studienwerk Mogadischu», das «Salär von der Studienstiftung des somalischen Volkes» und die «Zuwendungen von der Stiftung Begabtenförderung berufliche Bildung Ostafrika» (DLF, 165); es wird von den unterschiedlichen Piraterie-Modulen des Grund- und Hauptstudiums berichtet und schließlich das mit sehr gut bestandene Diplom «auf dem Studiensekretariat abgeholt» (DLF, 165). Das ist einerseits witzig, andererseits als Verfahren – folgt man der Eigenlogik der beiden Teile des Stückes – eigentlich fehl am Platz.

Der zuvor getroffene Schluss auf eine Freiheit des Sprechens im ersten Teil muss deshalb falsch gewesen sein: Michael Ultimo Pussis Rede ist schließlich von denselben Instabilitäten durchzogen wie der Bericht Pellners. Sie ist in der Beschreibung des «Anderen» auf sehr ähnliche Weise das Kaleidoskop europäischer Fantasien und Vorannahmen. Der innere Widerspruch von *Die Lächerliche Finsternis* ist, dass der Text in diesem ersten Teil nicht in der Lage ist, die Beschränkungen, die er im zweiten Teil dar- und ausstellt, zu durchbrechen. Auch in der Verteidigungsrede des somalischen Piraten ist bei Lotz kein anderes Sprechen möglich. Der vergnüglichen Kolonialschau des europäischen Rassismus kann hier nichts entgegengesetzt werden, man muss einfach hoffen, dass man vor lauter Lächerlichkeit und Lachen auch irgendwann mit dem Nachdenken beginnt.

Literatur

- Affenzeller, Margarete. «In den Regenwäldern Afghanistans». In: *Theater der Zeit*, 10 (2014), S. 52–53.
- Albers, Irene. *Der diskrete Charme der Anthropologie: Michel Leiris' ethnologische Poetik*. Göttingen 2018.
- Andrade, Oswald de. «Manifesto Antropofagia». In: *Revista de Antropofagia* 1:1 (Mai 1928), S. 3 und 7.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco 1987.
- Apter, Emily. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton 2006.
- Bary, Leslie. «Oswald de Andrade's «Cannibalist Manifesto»». In: *Latin American Literary Review* 19 (1991), S. 35–47.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London 1994.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Cambridge 2018 [1899].
- Eco, Umberto. *Nachschrift zum «Namen der Rose»*. Übers. v. Burkhart Kröber. München 1984.
- Eco, Umberto. «Postille a «Il nome della rosa», 1983». In: Ders. *Il nome della rosa*. Milano 2012, S. 505–533.
- Hertlein, Alexandra / Julius Thelen. «Autorschaft». In: Patrick Durdel / Florian Gödel / Christian Lamp / Lena Pfeifer / Annika M. Schadewaldt / Julius Thelen / Zoe Zobrist (Hgg.). *Literaturtheorie nach 2001*, Berlin 2020, S. 18–23.
- Kracht, Christian. *Imperium*. Köln 2012.
- Kramer, Fritz. *Verkehrte Welten: Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1977.
- Lotz, Wolfram. «Die lächerliche Finsternis». In: Ders. *Der Große Marsch; Einige Nachrichten aus dem All; Die lächerliche Finsternis*. Frankfurt a.M. 2016, S. 159–224.
- Lotz, Wolfram. *Monologe*. Leipzig 2014.
- Lux, Joachim. «Im Dunkeln». In: *Theater heute Jahrbuch 2013*, S. 175–176.
- Said, Edward. *Orientalism*. London 2003 [1978].

Smith, Zadie. «Downtown». In: Dies. *Grand Union*. London 2019, S. 59–56.

Speicher, Hannah. «Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik: Wolfram Lotz' Hörspiel- und Theater- text *Die lächerliche Finsternis* im Kontext neokolonialer Wirklichkeit(en) nach 1989». In: Corinna Schlicht / Christian Steltz (Hgg.). *Narrative der Entgrenzung und Angst. Das globalisierte Subjekt im Spiegel der Medien*. Duisburg 2017, S. 193–210.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge/MA 1999.

Spivak, Gayatri Chakravorty. «Can the Subaltern Speak?» In: Lawrence Grossberg / Cary Nelson (Hgg.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana / IL 1988, S. 271–315.

Stanišić, Saša. *Heimat*. München 2019.

Stephan, Felix. «Nicht zynisch sein». In: *Entwürfe. Zeitschrift für Literatur* 78 (2014), S. 71–76.

Todd, Dennis. «*Robinson Crusoe* and Colo-

nialism». In: John Richetti (Hg.). *The Cambridge Companion to «Robinson Crusoe»*. Cambridge 2018, S. 142–156.

Wille, Franz. «Lächerlich und nicht zum Lachen». In: *Theater heute*, 10 (2014), S. 26–27.

Internetquellen

«Wolfram Lotz über «Die lächerliche Finsternis»». youtube.com: <https://is.gd/T9yQqK>; Abruf am 6.2.2021.

Rian Malan, «In the Jungle: Inside the Long, Hidden Genealogy of «The Lion Sleeps Tonight»» [*Rolling Stone*, 25.5.2000]. [rollingstone.com: https://is.gd/zdUudD](https://is.gd/zdUudD); Abruf am 7.2.2021.

Filme

APOCALYPSE NOW. Francis Ford Coppola (USA 1979).

A LION'S TRAIL. François Verster (SA 2002).

DAS FEST DES HUHNES. Walter Wippersberg (AT 1992).

Donata Weinbach

Die vertraute Fremdheit der Anthropophagie

Franzobels *Floß der Medusa* (2017)

In Woody Allens Film *DECONSTRUCTING HARRY* von 1997, in dem der Schriftsteller Harry Block von seinen Romanfiguren heimgesucht wird, konfrontiert die Figur Dolly ihren Ehemann Max mit seiner kannibalischen Vergangenheit. Sie hat erfahren, dass Max eine frühere Familie hatte, die er zusammen mit seiner heimlichen Geliebten mit einer Axt getötet und gegessen haben soll: Dolly am Esstisch: «Wolf Fishbein said, in order to hide the bodies, you ate them!»,¹ woraufhin Max erwidert: «So, what are you making a fuss? Some bury, some burn, I ate!»² Mit Hilfe der Entrüstung, die Max dem Vorwurf seiner Frau entgegenbringt, möchte er sich möglicherweise aus der Affäre ziehen. Leider endet die Szene mit dieser Aussage und wir erfahren nicht, ob seine Gattin ihn in Todesangst sofort verlässt oder Einsicht in den Menschenverzehr als eine von ihm insinuierte Möglichkeit der Bestattung hat. Max nimmt bei seiner Argumentation eine kulturrelativistische Perspektive ein, auch wenn diese durch den Kontext ironisiert wird: *Die einen begraben, die anderen verbrennen, und ich habe sie eben aufgegessen*. Anthropophagie als Bestattungsritual wird dabei als Alternative zu einer primitivistischen Auffassung von Kannibalismus vorgeschlagen. Die Figur Max spielt mit einer für kulturwissenschaftliche und anthropologische Kontexte brisanten Debatte: Wie

1 Woody Allen, *DECONSTRUCTING HARRY*. Fine Line Features/USA, Hollywood Pictures/UK 1997, Filmminute: 0:58; im Folgenden zitiert unter DH.

2 DH, 0:59.

können rituelle Formen von Anthropophagie als Teile der symbolischen Ordnung einer Kultur aufgefasst werden und auf welche Weise steht dabei immer die aus eurozentrischer Perspektive gesetzte kulturelle Fremdheit des Kannibalen auf dem Spiel? Die Komik der zitierten Szene entsteht aus der Selbstverständlichkeit, mit der Max über seine kannibalische Vergangenheit spricht. Sie funktioniert aber nur, weil eine Auffassung von Anthropophagie als fremder, unzivilisierter Praxis vorausgesetzt wird. Max mag lediglich seine Haut retten wollen, aus literaturwissenschaftlicher Sicht jedoch sucht er das xenophobe Potenzial der Figur der Anthropophagie zu durchbrechen. Durch den Gebrauch von Anthropophagie in literarischen Texten wird häufig kulturelle Fremdheit oder die Überwindung derselben markiert. Ziel des vorliegenden Beitrags ist eine exemplarische Rekonstruktion kultureller Semantiken, die der Anthropophagie im Rahmen dargestellter soziokultureller Ordnungen zur Modellierung von Fremdheit am Beispiel von Franzobels Roman *Das Floß der Medusa* (2017) zukommen.

1 Ortsbestimmung: Anthropophagie und Fremdheit

Herodot verortet die *androphagoi* in seinen *Historien* (5. Jh. v. Chr.) am Rande der Gesellschaft. Das einzige Merkmal, das sie von den Tieren unterscheide, sei, dass sie Kleidung tragen; es handelt sich um das «einzige Volk in jener Gegend, das das Menschenfleisch verzehrt.»³ In dieser Auffassung steckt die Annahme, dass Kannibalenvölker eine archaische Phase der Kulturentwicklung verkörpern und mit dem Zustand der Barbarei assoziiert werden.⁴ Der Kannibale wird somit zum unzivilisierten *Anderen* erklärt, der von der westlichen Kultur immer schon ausgeschlossen ist. Variationen dieser Konzeption von Fremdheit lassen sich nachzeichnen bis in die Gegenwart. Dabei verschwindet Anthropophagie als reale Praxis bzw. wird zur Marginalie, erhält jedoch mehr und mehr eine symbolische Kraft, «both in criticism, where it is associated with the tools of oppression used by a guilty imperial past, and in popular culture, where it suggests fears about the present.»⁵

In der Anthropologie gewinnt die Figur des Kannibalen mit der Publikation *The Man-Eating Myth* (1979) von William Arens an Aktualität.⁶ Arens stellt die These auf, dass es Kannibalismus nie gegeben habe, sondern es sich um eine Erfindung westlicher Anthropologen handele. Noch nie seien Forscher Zeugen eines anthro-

3 Herodot, *Historien*. Stuttgart 1971, S. 291.

4 Vgl. Christian Moser, *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*. Bielefeld 2005, S. 7.

5 Maggie Kilgour, «The function of cannibalism at the present time». In: Francis Barker / Peter Hulme / Margaret Iversen (Hgg.), *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge 1998, S. 238–259 hier S. 239.

6 William Arens, *The Man-Eating Myth: Anthropology & Anthropophagy*. New York 1979.

pophagen Mahles gewesen, stattdessen hätten sie jene *fremden* Praktiken auf die neu entdeckten Völker projiziert und damit ihr eigenes Anschauungsobjekt gefunden.⁷ In zahlreichen anthropologischen Debatten wird diese provokante These diskutiert. Eine maßgebliche Stimme ist Gananath Obeyesekere, der in seinem Text *Cannibal Talk. The Man-Eating Myth and Human Sacrifice in the South Seas* (2005) eine sogenannte «tradition of anthropophagy» untersucht.⁸ Darin fokussiert er besonders Kannibalismus bei den Briten, der häufig nach einem Schiffbruch praktiziert wurde: Im 17., 18. und im frühen 19. Jahrhundert wurde demnach Schiffbruch häufig mit Anthropophagie in Verbindung gebracht: «[I]t is almost always associated with survival after a shipwreck»⁹. Der erste verzeichnete Fall von Kannibalismus auf See ereignete sich quellengemäß zwischen 1629 und 1640.¹⁰ Sieben Engländer seien für 17 Tage vor den Karibischen Inseln von St. Kitts getrieben. Zuerst wurden einige Seeleute gefangen genommen, dann habe man festgelegt, wer von ihnen Opfer und wer der Richter sein sollte.¹¹ «A victim was chosen and by his own consent killed: his blood drunk and his body divided and eaten.»¹² Im 19. Jahrhundert häufen sich Vorfälle dieser Art – Obeyesekere verweist besonders auf die nun vermehrt aufkommende Literarisierung dieser Fälle in Flugblättern und Balladen.¹³ Dabei stößt er bei seiner Recherche wiederholt auf Referenzen, die von Menschenfleisch als einer Delikatesse ausgehen: «it is also the case that this and many more examples listed by Simpson suggest that some of the references to the deliciousness of human flesh attributed by Cook's crew to Maori are refractions from cases known to seamen and refashioned as stories and ballads.»¹⁴ Anthropophagie unter Schiffbrüchigen sei für so selbstverständlich gehalten worden, dass Überlebende sie nach einem Schiffbruch häufig explizit leugnen mussten.¹⁵ Darüber hinaus war man in Hafenstädten häufig «in sympathy with the cannibals».¹⁶ Die Gründe für das Skandalon der Schiffskatastrophe der Medusa mögen mit Obeyesekere also anderswo liegen.

7 Vgl. ebd. und Daniel Fulda / Walter Pape (Hgg.), *Das Andere Essen*. Freiburg im Breisgau 2001, S. 9 ff.

8 Vgl. Gananath Obeyesekere, *Cannibal Talk. The Man-Eating Myth and Human Sacrifice In The South Seas*. California, London 2005, S. 36.

9 Ebd.

10 Nicholaus Tulpus, *Observationem medicarum libri tres*. Amsterdam 1641.

11 Vgl. Obeyesekere, *Cannibal Talk*, S. 36.

12 Ebd. und A. W. B. Simpson, *Cannibalism and the Common Law. A Victorian Yachting Tragedy*. London 1994, S. 123.

13 Vgl. Obeyesekere *Cannibal Talk*, 37.

14 Ebd., S. 37 ff.

15 Vgl. ebd., S. 39.

16 Ebd.

2 Medusa

Die Vielzahl an künstlerischen Bearbeitungen, die sich mit der Havarie der französischen Fregatte *Medusa* im Jahr 1816 auseinandersetzen, wurde besonders durch das von Théodore Géricault 1819 im *Salon de Paris* eingereichte Gemälde mitbestimmt, das seinerzeit für große Empörung sorgte.¹⁷ Betrachter mögen von dem gigantischen Format (4,91 × 7,16 Meter) und der düsteren Expressivität des Bildes verstört gewesen sein, doch war es vor allem eine Provokation des politischen Establishments, das durch das Gemälde mit den politischen Konflikten und Frontstellungen der restaurierten Monarchie der Bourbonen konfrontiert wurde.¹⁸

Auf dem Gemälde, das ursprünglich den Titel *Szene eines Schiffbruchs* trug, da es mit dem expliziten Verweis auf den ohnehin allerorten bekannten Skandal von 1816 nicht ausgestellt worden wäre, sind 18 Männer auf einem Floß zu sehen; einige unter ihnen sind tot und liegen reglos auf den Holzbrettern des Gefährts.¹⁹ Das Floß befindet sich auf dem offenen Meer, von der linken Bildseite her verdunkelt eine hohe Welle den vorderen Teil des Floßes. Am Horizont auf der rechten Bildseite weckt ein weit entferntes Schiff die Aufmerksamkeit der vom Betrachter abgewandten Mehrheit der Insassen. Diese Gruppe erhebt sich zu einer Pyramide, an deren Spitze ein Schwarzer steht und eine rote Fahne schwenkt. Die räumliche Hervorhebung des Schwarzen als höchstem Punkt lässt sich als ein den politischen Impetus des Bildes verstärkendes Mittel gegen die französische Führung interpretieren, die mit der zurückgewonnenen Kolonie Senegal auch die Sklaverei wieder zu implementieren beabsichtigt.²⁰ Géricault ergreift damit Partei für die Abschaffung der Sklaverei.²¹

Ohne die Führung des Blickes durch die Floßinsassen würde man das winzige Schiff in der Ferne kaum wahrnehmen. In Anlehnung an Klaus Heinrichs Lesart des Gemäldes lässt sich das Bild durch die Doppeldiagonale der Bildkomposition in zwei Stimmungen unterteilen: Hoffnung auf der einen (*«Hoffnungs-Turm»*),

17 Genannt sei hier vor allem die Bezugnahme im zweiten Band der *Ästhetik des Widerstands* (1978) von Peter Weiss, das Oratorium *Das Floß der Medusa* (1968) von Hans Werner Henze und Ernst Schnabel sowie postmoderne Literarisierungen in Julian Barnes, *Eine Geschichte der Welt in 10 ½ Kapiteln*. München 1996; Alessandro Baricco, *Oceano mare. Das Märchen vom Wesen des Meeres*. München 2001; François Weyergans, *Le Radeau de la Méduse*. Paris 1983.

18 Vgl. Jochen Vogt, »Ugolino trifft Medusa. Nochmals über das »Hadesbild« in der Ästhetik des Widerstands«. In: Margrid Bircken / Dieter Mersch / Hans-Christian Stillmark (Hgg.), *Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss*. Bielefeld 2015, S. 69–91, hier S. 72.

19 Siehe hierzu vor allem: Fritz Baumgart, *Vom Klassizismus zur Romantik, 1750–1832. Die Malerei im Jahrhundert der Aufklärung, Revolution und Restauration*. Köln 1974; und Max Hollein / Gregor Wedekind (Hgg.), *Géricault. Bilder auf Leben und Tod*. Ausstellungspublikation, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2013. München 2013.

20 Vgl. Albert Alhadeff, *The Raft of the Medusa. Géricault, Art, and Race*. München 2002.

21 Vgl. Hollein/Wedekind, *Géricault*, S. 39 und Alhadeff, *The Raft of the Medusa*.

Verzweiflung und Resignation auf der anderen Seite («*Verzweiflungsgruppe*»);²² Auffällig ist, dass Géricault die Katastrophe durch ästhetische Mittel zum Ausdruck bringt, vor denen er eine realitätsgetreue Darstellung zurücktreten lässt. Obwohl die Menschen zwei Wochen lange ohne Versorgung auf dem offenen Meer der Sonne schutzlos ausgeliefert und von zahlreichen Gefechten verwundet sind, verleiht er ihnen eine vitale Erscheinungsform, verzichtet bei den Körpern auf die Darstellung offener Wunden, bei der Szenerie auf die Darstellung des auf dem Floß praktizierten Kannibalismus.²³ Nur in dem hervorgehobenen Bildausschnitt, auf dem ein bärtiger Mann mit aufgestütztem Kopf in die Leere blickt und mit seinem linken Arm einen Toten, aus dessen Körper alle Spannung gewichen ist, in der Taille hält, wird ein Bildzitat denkbar: Johann Heinrich Füssli malt 1806 den toskanischen Grafen Ugolino, der im 33. Gesang von Dantes *Inferno* (1320) eine zentrale Figur darstellt.²⁴ Bereits in dem Drama *Ugolino* von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg aus dem Jahr 1768 wird der Plot von Dante aufgegriffen, wobei Gerstenberg keinen Zweifel an den anthropophagen Handlungen der Figuren lässt.²⁵ Ugolino wird in Folge einer ergebnislosen Ratsversammlung über den Frieden mit Genua verhaftet und zusammen mit seinen beiden Söhnen und zwei Neffen in den Kerker geworfen. Im *Inferno* lässt Dante ihn von seinem Schicksal berichten: Man habe die Tür vernagelt und ihn mit den vier jungen dem Hungertod überlassen. Er musste ihnen beim Sterben zusehen, und als sie tot waren, sei der Hunger stärker gewesen als der Schmerz («poscio, più che 'l dolor, potè 'l digiuno»);²⁶ Die ikonografische Verwandtschaft der Pose des Ugolino auf Füsslis Gemälde und der des Mannes auf Géricaults Gemälde, dem Zentrum der *Verzweiflungsgruppe*, wird insbesondere von Jochen Vogt herausgestellt.²⁷ Die kannibalistische Gewalt hat auf dem Gemälde somit ihren Ort, wird aber in einem Bild verschlossen.

Als Prätext für Géricault und für jüngere ästhetische Artefakte zum Schiffbruch der *Medusa* fungiert der Bericht von Alexandre Corréard (1788–1857) und Jean Baptiste Henri Savigny (1793–1843), die zu den fünfzehn Überlebenden der Katastrophe gehörten. Die Verfasser sahen es als ihre Pflicht, von den Vorfällen zu berichten: «Wir würden befürchten, uns an uns selbst und an unseren Mitbürgern zu verschuldigen, wenn wir Dinge im Dunkel ließen, über die sie begierig sein

22 Klaus Heinrich, *Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte mit mehreren Beilagen und einem Anhang*. Basel, Frankfurt a. M. 1995, S. 15–16.

23 In vorläufigen Skizzen stellte Géricault zahlreiche Studien zu abgetrennten Körperteilen an und verwarf schließlich eine explizite Darstellung des Kannibalismus auf dem Floß.

24 Johann Heinrich Füssli, *Ugolino und seine Söhne im Hungerturm* 1806.

25 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen*. Stuttgart 1986.

26 Dante Alighieri, *La Commedia. Die Göttliche Komödie. I. Inferno/Hölle*. Stuttgart 2010, Canto XXXIII, S. 505–521, besonders S. 513.

27 Vogt, «Ugolino trifft Medusa», S. 80ff.

müssen, Licht zu schöpfen.»²⁸ Doch worüber sollen die Mitbürger der Verfasser begierig sein, «Licht zu schöpfen»? Nachdem die ehemals britisch besetzte Kolonie Senegal in Folge der napoleonischen Kriege von England an Frankreich abgetreten werden musste, entsandte Frankreich 1816 eine Flotte mit mehreren Fregatten dorthin, die für die Sicherung der Kolonie sorgen sollten. Auf ihr befanden sich Infanteristen, Verwaltungsbeamte und Forscher.²⁹ Die Fregatte *Medusa* läuft unter der unsachgemäßen Führung des royalistischen Kapitäns Hugues Duroy de Chaumareys (1763–1841) auf einer Sandbank vor der Küste Mauretaniens auf Grund. Da die Rettungsboote an Bord des Schiffes nicht ausreichen, wird ein Floß gebaut, auf das 147 von insgesamt 400 Menschen verfrachtet werden. Die Bemannung der Rettungsboote, die mit dem Floß vertaut waren, kappt nach zwei Meilen das Schlepptau und überlässt die Menschen ihrem Schicksal, da sie sich vom Zugewicht des Floßes am Weiterkommen behindert fühlt. Die zurückgelassenen 147 Menschen stehen dicht gedrängt auf dem Floß, das bereits bei einer Belastung von fünfzig Mann, um 70 Zentimeter unter Wasser gesunken sei, und selbst als sich nur noch fünfzehn darauf befanden, nicht genügend Platz bot, sich hinzulegen.³⁰ In der ersten Nacht kommt es bereits zu Gefechten, die zur Folge haben, dass sich die Zahl der Überlebenden nach zwei Tagen fast halbiert hat.³¹ Die Zahl der Floßinsassen sinkt rapide – viele stürzen sich freiwillig über Bord, andere erliegen den Kämpfen. In ihrer Verzweiflung beginnen die Schiffbrüchigen damit, «ihren eigenen Urin zu trinken, das Leder ihrer Patronentaschen zu kauen – und schließlich, die Leichen der Verstorbenen zu verzehren; zum Teil werden deren Kadaver auch zerlegt und an Schnüren zum Trocknen aufgehängt.»³² In der Rezeptionsgeschichte wird häufig die auf dem Floß praktizierte Anthropophagie ins Zentrum der Erschütterung gerückt. Im Bericht allerdings erscheint die Anthropophagie vielmehr als drastische Konsequenz der den Schiffbrüchigen widerfahrenen Gewalt durch die Obrigkeiten der Besatzung, unter ihnen besonders der auf Basis des Berichts später zu einer verhältnismäßig geringen Haftstrafe verurteilte Kapitän Hugues Duroy de Chaumareys:

Die verschiedenen Anführer, welche uns an Land bringen sollten, hatten geschworen, uns nicht zu verlassen. [...] Diese Umstände verdienen scharf be-

28 Alexandre Corrèard / Jean Baptiste Henri Savigny, *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa. Ein dokumentarischer Roman aus dem Jahr 1818*. Berlin 2018, S. 13.

29 Hans Richard Brittnacher, «Untergang im Bann des Mythos? Der Schiffbruch von Théodore Géricault bis Merle Kröger». In: Ders. / Achim Küpper (Hgg.), *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten: maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs*. Göttingen 2018, Vgl. S. 279–296, hier S. 281 ff.

30 Vgl. Corrèard/Savigny, *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa*, S. 44.

31 Vgl. ebd., S. 60.

32 Vgl. Brittnacher, «Untergang im Bann des Mythos?», S. 281 ff.

leuchtet zu werden, aber treu der Wahrheit scheuen wir uns nicht, Tatsachen ans Licht zu ziehen, welche eben diese Wahrheit an die Hand gibt. Es ist uns peinlich, solche Ereignisse zu erzählen und zu zeigen, wie das Gemüt des Menschen beim Anblick der Gefahr so sehr angegriffen werden kann, daß er selbst die Pflichten der Ehre aus den Augen verliert.³³

Demnach sei es die Vernachlässigung der Pflicht und später im Text das «treulose Verhalten»,³⁴ dass das von allen Fahrzeugen gezogene Floß verlassen worden sei, gegen die die Autoren des Berichts anschreiben. Die furchtbaren Gewalttaten, zu denen es auf dem Floß kommt, erscheinen in der Textlogik des Berichts als unausweichliche Konsequenz einer Notsituation, die weniger abscheulich dargestellt wird, als durch einige literarische Bearbeitungen des Vorfalls:

Die Unglücklichen, welche der Tod in der grauenvollen Nacht verschont hatte, fielen über die Leichname her, mit denen das Floß bedeckt war, und teilten sie in Stücke, die von einigen auf der Stelle verschlungen wurden; viele andere, und darunter die meisten Offiziere, rührten sie nicht an. Da man sah, daß diese schreckliche Speise denen, welche sie genossen, etwas Kräfte gab, so kam man auf den Einfall, sie zu trocknen, um sie womöglich ein wenig schmackhafter zu machen.³⁵

Am gleichen Tag kam es zu einem wundersamen Ereignis. Auf dem Floß verfiel sich ein Schwarm fliegender Fische, die den Schiffbrüchigen als dankbare Nahrung diente und die sie sogleich mit dem Fleisch einer Leiche anreicherten:

Wir kochten Fische und aßen sie mit der größten Gier, aber unser Hunger war so heftig und unser Bissen Fisch so gering, daß wir uns doch wieder an die ruchlose Kost machten, die durch das Kochen wenigstens etwas von ihrem Grässlichen verlor; diesmal langten auch die Offiziere danach. Von diesem Tag an genossen wir es fort, doch ohne kochen zu können, weil uns alles abging, um Feuer zu machen, denn das Faß war ganz zu Asche verbrannt.³⁶

Das in den zitierten Stellen beschriebene inhumane Gewaltpotenzial des Kannibalismus kann nur als Folge der mutwilligen Zurücklassung des Floßes auf dem offenen Meer resultieren. Die für die Floßbesatzung zweifelsohne «[g]rässliche» kannibalische Gewalt erhält in der Textlogik weniger Gewichtung als die scharfe

33 Corréard/Savigny, *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa*, S. 62.

34 Ebd., S. 48.

35 Ebd., S. 62.

36 Ebd., S. 64.

Beleuchtung der Ereignisse, die zu erzählen den Erzählern peinlich erscheint; sie wollen Zeugnis ablegen über das Gemüt des Menschen, das in äußerster Not dazu in der Lage sei, 147 Menschen ihrem Schicksal zu überlassen.

3 Franzobels *Medusa*

In dem Roman wird die Geschichte der Havarie anhand verschiedener Prätexte, besonders dem oben zitierten Überlebensbericht aufgegriffen und literarisiert. Im Rahmen einer bislang nicht sehr breiten literaturwissenschaftlichen Rezeption des Romans verortet ihn der Literaturwissenschaftler Alexander Košenina als eine bis in die Gegenwart verlängerte «allégorie réelle».³⁷ Dabei bezieht er sich auf das allegorische Potenzial des Gemäldes von Théodore Géricault. Auf dem Bild werde eine realistische Verstörung erzeugt, besonders durch die Zurücknahme der Präsenz der Körper. Košenina unterscheidet dabei zwischen zwei Ebenen, der <demonstratio> und der <significatio>.³⁸ Auf dem Gemälde würden demnach «weniger Körper als vielmehr die Empfindung angesichts dieser Körper, also innerer Ausdruck (<significatio>») repräsentiert.³⁹ Er betont die literarische Freiheit Franzobels, der sich so ungebunden und provokativ wie seine Werke selbst alles erlauben könne und im Gegensatz zu Géricaults zurückhaltender Darstellung der Anthropophagie die kannibalischen Handlungen der Floßinsassen prominent zu Beginn des Romans platziere. Mit Košeninas Argument einer eklektizistischen Werkgenese Franzobels («für ihn ist erlaubt, was gefällt, nicht was sich ziemt»⁴⁰) stellt sich allerdings die Frage, welchem ästhetischen Prinzip Franzobel in seinem *Medusa*-Text denn nun folgt. Durch die Exponierung der Anthropophagie in dem Roman, die, wie gezeigt wurde, nicht durch ihren Prätext gegeben ist, stellt sich aber vor allem die Frage, welche Funktion der Relation von Anthropophagie und Fremdheit bei einer solchen Exponierung zukommt.

Bei dem Text handelt es sich um einen achronologisch erzählten Roman, der auf zwei Erzähl- und Zeitebenen referiert. Die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählstimme ist durchgängig nullfokalisiert und kommentiert die Geschehnisse von einer vom primären Handlungsgeschehen getrennten Erzählebene aus. Diese Ebene wird durch einen Erzähler organisiert, dessen Sprechposition sich zeitlich explizit von den Geschehnissen absetzt, u. a. realisiert durch Bezugnahme auf verbürgte Personen und Ereignisse, die dem Ereignis 1816 historisch nachgestellt sind.

37 Vgl. Alexander Košenina, «Roman und Gemälde als <allégorie réelle>. Menschenexperiment in Franzobels und Géricaults *Floß der Medusa*». In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 9 (2018), H.1, S. 105–117, hier S. 106–107.

38 Vgl. Ebd.

39 Vgl. Ebd.

40 Vgl. Ebd.

Die Figur Viktor Aisen wird beispielsweise mit Arthur Rimbaud verglichen,⁴¹ oder der Erzähler sinniert über den Schlaf der Schiffbrüchigen an Bord des Floßes als «Dämmern eines Flugangstlers (Aviophobikers) bei einem Transatlantikflug» (FRA, 447). Hinzu kommen vor allem Bezugnahmen auf die moderne Filmkultur, die, wie der Rezensent Maximilian Huschke treffend beschreibt, «eine Zeitgenossenschaft des Erzählers mit den Lesenden» nahelegen.⁴² Der Erzählbogen des primären Handlungsgeschehens umspannt die Ereignisse im Jahr 1816 – geschildert wird zuerst die Rettung des Floßes auf dem offenen Meer am 18. Juli. Nach den ersten beiden Kapiteln beginnt die Geschichte des Auslaufens der *Medusa* aus dem Hafen von Rochefort in Richtung Saint-Louis, «womit wir endlich, von hinten kommend, ganz am Anfang der Geschichte stehen» (FRA, 32). Den Schluss bildet die erneut erzählte Szene der Bergung des Floßes und seiner Passagiere. Das erste Kapitel fungiert als Prolog, in dem der Sprecher die folgende Geschichte als «Unart» der Zivilisation kennzeichnet:

Aber was sind das für Geschehnisse, die der Menschheit für alle Zeit verborgen bleiben sollten? [...] In jedem Fall ist dieser «Vorfall» etwas, das am französischen, ja, am europäischen Nationalstolz kratzt, weil er Abgründe des Menschen offenbart, zeigt, was mit dieser Spezies alles möglich ist. Nichts für frankophile, Rotwein trinkende, Käse degustierende Modefuzzis. Gut, die Sache liegt mittlerweile mehr als zweihundert Jahre zurück. Wir können es uns also bequem machen und uns versichern, wir sind anders, bei uns kommt sowas nicht vor. Doch ist das wirklich so? (FRA, 15)

Was der Menschheit für alle Zeiten verborgen bleiben sollte, scheint nur sekundär mit der Anklage zusammenzuhängen, die Géricault gegen die französische Führung mit seinem «Schreckensbild» erhob.⁴³ Die Hervorhebung der Schiffbrüchigen im ersten Kapitel, deren Notsituation durch eine autophage Handlung sogleich verdeutlicht wird, legt nahe, dass die auf dem Floß praktizierte Anthropophagie im Zentrum des Textes stehen wird.⁴⁴

Die Bergung des Floßes erfolgt durch das Versorgungsschiff Brigg *Argus*, die zusammen mit der *Medusa* aus Rochefort ausgelaufen war. Bei dieser Begegnung werden zahlreiche «First-Contact»-Szenen aktualisiert, also «Szene[n] der allerers-

41 Siehe Franzobel, *Das Floß der Medusa*. Wien 2017, S. 64. Aus dieser Ausgabe wird künftig im Text mit Sigle FRA zitiert.

42 Vgl. Maximilian Huschke, «Zivilisation und Katastrophe – Zum Umgang mit Geschichte in Franzobels *Das Floß der Medusa*». In: Literaturkritik (<https://is.gd/qDnFaZ>; Abruf am 18.1.2020).

43 Vgl. die Bezeichnung bei Jochen Vogt, «Ugolino trifft Medusa», u. a. S. 71, 74, 76.

44 «...ja, kein Zweifel, der Mann urinierte – so, wie es aussah, in die Hand und ... ja, das gibt's doch nicht, er trank das Zeug.» (FRA, 8)

ten Berührung mit der fremden Kultur».⁴⁵ Allerdings treffen diesmal nicht Europäer auf jene «Anderen», deren Status über ihre Nicht-Zugehörigkeit definiert wird, sondern Europäer auf Europäer. Diese Europäer haben ihren Status als Zivilisierte verloren. Ihre Fremdheit wird zuerst durch ihre Kleidung markiert: «Die meisten waren nackt, trugen aber Stiefel, die an den dünnen Beinen komisch wirkten – wie Kinderfüße in zu großen Schuhen» (FRA, 8). Die von Klaus Scherpe beschriebene First-Contact-Szene, die als absoluter Faszinationspunkt in Literatur und Film gelte, wird in dem Roman bemüht, um die Europäer als die *Anderen* zu markieren.⁴⁶ Darin verfolgt er die These, dass «eine ausgreifende Resemantisierung des Fremden den *habituellen und performativen Charakter* der Szene übergeht.»⁴⁷ Mit anderen Worten dränge der Blick auf diese Szenen als «kulturvergleichendes Übersetzen»⁴⁸ jeder Situation eine Lesart auf. Scherpe meint, die Begegnung fremder Kulturen finde «im Verhaltensmuster, nicht im Bedeutungssystem» statt.⁴⁹ Wenn sich demnach Europäer wie Kannibalen *verhalten* und auf ein Schiff treffen, auf dem Europäer sind, die sich wie Europäer *verhalten*, wird aus der ersten Gruppe (qua Verhaltensmuster) eine fremde Gruppe. Die Inszenierung arbeitet zum einen mit der realen Asymmetrie zwischen Rettern und Geretteten, zum zweiten aktiviert sie koloniale Dichotomien, die durch die äußere Markierung der Schiffbrüchigen ermöglicht werden. Europäer sind zu Anderen geworden. Wer sind diese Anderen? Entweder es handelt sich um «arme, vom Schicksal misshandelte Geschöpfe, oder wilde, entmenslichte Bestien, Pissköppl, die er an Bord geholt hatte, um sie der Zivilisation zurückzugeben?» (FRA, 13) Das an Seilen aufgehängte Menschenfleisch dient als Requisite, um jene für den Text im Folgenden konstitutive Opposition, vor die der Kapitän gestellt wird, zu verdeutlichen: *arm* (aber zivilisiert) versus *wild* (und entmenslicht). Sie (Franzosen!) sind zu Kannibalen geworden: Die Anfangsszene legt nahe, dass sie damit eine Grenze überschritten haben, die der Roman mit der immer wieder aufgegriffenen kolonialen Opposition *wild* versus *zivilisiert* voraussetzt.⁵⁰ Als Kolonisatoren haben sich die Menschen auf dem Floß disqualifiziert bzw. das kolonialistische Vorhaben selbst wird dadurch ad absurdum geführt:

45 Klaus R. Scherpe, «Die First-Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden». In: Ders., *Stadt, Krieg, Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*. Tübingen und Basel 2002, S. 197–216, hier S. 197.

46 Scherpe, «Die First-Contact-Szene», S. 197.

47 Ebd., S. 198.

48 Ebd.

49 Vgl. Ebd.

50 Siehe zur Inszenierung der Grenzüberschreitung bei Franzobel: Donata Weinbach, «Der Hunger, zu sehen. Kannibalistische Einverleibung in Franzobels *Floß der Medusa*». In: Nils Lehnert / Iris Meinen (Hgg.), *Öffnung, Schließung, Übertritte. Körperbilder in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2021, S. 223–237.

Wer hätte gedacht, dass fünfzig Stunden reichen würden, um Menschen in Kannibalen zu verwandeln? Kolonisten, die den Wilden die europäischen Werte vermitteln sollten, hatten sich in Menschenfresser verwandelt.

(FRA, 471)

Dass hier zweimal von Verwandlung gesprochen wird, erscheint als die einzige dem Text verfügbare Möglichkeit, die Grenze überschreitbar zu machen, die zunächst entlang den binären Oppositionen auf semantischer Ebene verläuft. Auf dem Schiff als vorläufigem Repräsentanten von Zivilisation erscheint dem Missionar Anthropophagie noch als Bedrohung aus der anderen, fremden Welt:

Missionar Maiwetter stand kahlköpfig am Achterdeck und unterhielt sich mit seinem Gott. Eine einseitige Unterhaltung. Er bat ihn um Kraft für den Schwarzen Kontinent, keine Angst zu haben vor den Kannibalen und anderen Schwulitäten. «Du hast ja auch keine Angst, mein Alter, wenn man dich bei der heiligen Kommunion verzehrt. Ich glaube an die Richtigkeit all deiner Wege, aber wenn ich an diese Menschenfresser denke, und du weißt, ich bin tapfer, bekomme ich weiche Knie. [...]»

(FRA, 250)

Der Verweis auf die Eucharistiefeier als symbolisiertes kannibalisches Geschehen («Du hast ja auch keine Angst, mein Alter, wenn man dich bei der heiligen Kommunion verzehrt») unterläuft die auf der Textoberfläche entfaltete Ordnung. Auf dieser Oberfläche ist die heilige Kommunion dem europäischen Raum zugeordnet, der Kannibalismus dem «Schwarzen Kontinent». Im späteren Textverlauf wird die Argumentation des Missionars noch einmal aufgegriffen und auf diese Weise versucht, das Verspeisen der Leichen zu legitimieren: «In der Bibel steht nirgendwo, dass man seinen Nächsten nicht verspeisen darf. Im Gegenteil: Dies ist mein Fleisch. Nehmet und esset alle davon... Was ist denn die Eucharistie anderes als Kannibalismus?» (FRA, 467) Die Figuren nehmen auf dem Floß zahlreiche, oftmals ironisierte Rationalisierungsversuche vor, bevor sich alle überwinden, das Fleisch der Verstorbenen zu essen. Auf diese Weise wird die bereits eingeführte Opposition mit Attributen angereichert und gesteigert bis hin zur Annahme, dass einige Figuren selbst befürchten, sich zu verwandeln:

Wenn wir es tun, werden wir nicht mehr dieselben sein. Wir sind keine Wilden, wir haben die Vernunft, die Aufklärung, Rousseau, Voltaire, Holbach. Wir sind zivilisierte Wesen, wir ... [...]

(FRA, 468).

Während die historisch verbürgte Figur Jean Baptiste Henri Savigny, Verfasser des dokumentarischen Romans und Schiffsarzt, die Transgression verhindern will, beteiligen sich einige Andere bereits an dem anthropophagen Mahl:

Das ist eine Grenze, die ihr nicht überschreiten dürft! Er [Savigny] starrte wie hypnotisiert auf das Kauen, Würgen und Schmatzen. Es war, als würde die ganze Welt nur noch aus mahlenden Kiefern bestehen, aus knirschenden Backenzähnen, deren krachende, grummelnde, reibende Geräusche sich in alle Hirne bohrten. Beißgeräusche, die den dünnen Faden, der sie noch mit der Zivilisation verband, durchtrennten. (FRA, 470)

Der Rückfall in die Barbarei wird hier durch den kannibalischen Exzess markiert, dessen Animalität gesteigert wird durch den Wegfall der Sprache als Regress in ein «Würgen und Schmatzen», d.h. die Transformation, vor der einige Figuren sich fürchteten, wird anhand sprachlicher Mittel vorgeführt. Neben der offenbaren Not-situation auf dem Floß scheint der Raumwechsel von Schiff zu Floß Bedingung für die Grenzüberschreitung gewesen zu sein. Durch den Raumwechsel ändern sich Größenverhältnisse, das Floß rückt in Relation zu dem sehr viel größeren, höheren Schiff näher an das Meer heran, das als analoge Requisite zur Verschlingung eingesetzt wird («Ein einziger, aus Tausenden Mäulern bestehender Rachen war das Meer» FRA, 417) und es verschlingt, bereits bevor der Kannibalismus auf dem Floß ausbricht, zahlreiche Insassen mit vielen Mäulern. Zwischen den beiden Räumen Floß und Schiff steht also das Meer, das die vermeintliche Transformation von dem Moment an ermöglicht, in dem es zur unberechenbaren Naturgewalt wird, weil seine Beherrschung gescheitert ist. Diese Beobachtung lässt den Schluss zu, dass die herbeigeführte Enthumanisierung zu einer Renaturalisierung führt. Die Schutzlosigkeit, der das Floß auf dem offenen Meer nun ausgesetzt ist, ermöglicht den Insassen – angesichts ihrer Navigationslosigkeit und steten Todesangst – jene Transformation, die von dem Kapitän Parnajon, der das Floß zu Beginn und zum Ende des Textes bergen soll, festgestellt wird (*arme Geschöpfe oder wilde Bestien*). Doch die auf der Textoberfläche eingeführten Oppositionen werden immer wieder von ironisierten oder sie auf andere Weise unterlaufenden Momenten versperrt: So wundert sich beispielsweise Savigny beim Beobachten der speisenden Anderen darüber, dass ihnen keine Hörner wüchsen oder der Schriftzug »Menschenfresser« auf ihrer Stirn erschiene (Vgl. FRA, 472) (also doch keine Verwandlung?). Oder Savigny bindet sich «eine Art Serviette» um, «um [...] vielleicht ein letztes Mal, einen zivilisierten Moment zu erleben.» (FRA, 476) Überzeichnungen dieser Art finden sich in dem Text häufig und ironisieren die vom Text statuierten Gegensätze: Die Szenerie wird regelmäßig ad absurdum geführt und unterläuft so die vom Text gezogene Grenze zwischen Zivilisation und Barbarei mittels ironischer Mittel und dramaturgischer Übertreibungen. Vor allem aber ist die auf der Textoberfläche errichtete Grenze aus einer anderen Perspektive anzuzweifeln: Lange vor der Havarie kommt es auf dem Schiff immer wieder zu Gewalttaten. Ein Soldat namens Prust wurde beim gotteslästerlichen Fluchen erwischt und soll deswegen ausgepeitscht werden (Vgl. FRA, 136). Savigny, der die Auspeitschung überwacht,

damit sich der Geist des Delinquenten nicht durch eine Ohnmacht entzöge, duldet trotz Ohnmacht und zahlreichen Anzeichen von Erschöpfung 48 Peitschenhiebe. Die Rolle des aufgeklärten Humanisten, die ihm auf dem Floß zukommt, wird von seinem Verhalten bei der Auspeitschung deutlich unterlaufen. Während seiner Überwachung stirbt der Soldat bei der Auspeitschung. Ohne Schuldgefühl und ohne Wut freut sich Savigny über ein Forschungsobjekt, das er an Bord obduziert, um festzustellen, dass der Tote bei der Auspeitschung einen Gehirnschlag erlitten hatte, «[d]as war glatter Mord» (FRA, 152). Diese durch den Kapitän legitimierte Form der Gewalt, durch die ein Exempel statuiert werden soll, um seine Macht zu festigen, unterläuft die oben beschriebene binäre Opposition zwischen Schiff und Floß. Die Figuren beginnen erst auf dem Floß damit, ihr Handeln zu reflektieren und Grenzübertretungen durch Anthropophagie als *das Barbarische* zu thematisieren, aber auf der Handlungsebene unterscheiden sich die Gewalttaten auf dem Schiff und auf dem Floß strukturell kaum. Was sich auf dem Floß ereignet, ist logische Konsequenz der Unterdrückung, die längst innerhalb der Schiffshierarchie praktiziert wird. Die von den Figuren so mühsam errichtete Grenze wird vom Text selbst aufgehoben. Die Funktion der dargestellten Anthropophagie auf dem Floß ist neben ihrem unbestreitbaren Showeffekt auch als Versuch zu lesen, die unterschiedlichen Gewaltformen zueinander in Beziehung zu setzen. Der Text macht auf diese Weise vom xenophoben Potenzial der Figur des Kannibalen Gebrauch; Maggie Kilgour beschreibt dies treffend in ihrer Relektüre von Montaignes Essay *Des Cannibales* (1580): «[I]f the cannibal represents the forces that threaten the cherished values of a society, it can also be used satirically to attack despised values and expose hypocrisy.»⁵¹ Durch die Analyse der Figur des Kannibalen im Roman kann folglich sichtbar gemacht werden, dass die kannibalische Gewalt, die vom Text als barbarisch eingestuft wird, durch eine kultursemiotische Analyse mit anderen Gewaltformen, die im zivilisierten Raum ausgeübt werden, auf einer Ebene steht.

4 Zum Schluss: Aufhebung der Fremdheit

Moral und Zivilisation gehen demnach nicht erst auf dem Floß verloren, wie von Huschke vermutet wird, sondern werden in dem Text durch die Figur der Anthropophagie, durch die sich jene Grenze zwischen Zivilisation und Barbarei ad absurdum führen lässt, als bereits verloren dargestellt.⁵² Es handelt sich um eine etwas sperrige Zivilisationskritik, die auch Košenina miteinbezieht, wenn er von der

51 Kilgour, «The function of cannibalism», S. 243.

52 Vgl. Maximilian Huschke, «Zivilisation und Katastrophe – Zum Umgang mit Geschichte in Franzobels *Das Floß der Medusa*». In: Literaturkritik.de (<https://is.gd/qDnFaZ>; Abruf am 18.1.2020).

«vermeintlich» zivilisierten Welt auf dem Schiff in der ersten Romanhälfte spricht, die als «radikales ‹Laboratorium anthropologicum›» probeweise vorbereitet werde, damit es auf dem Schauplatz Floß «der Erforschung unheimlicher Abgründe der Menschennatur» diene.⁵³ Doch die Welt des Romans ist von Anfang bis Ende die gleiche: Nur auf der Textoberfläche wird zwischen Gewaltformen differenziert, indem Grenzüberschreitungen thematisiert werden, die von einer tieferen Schicht des Textes selbst aufgehoben werden.⁵⁴ Zwischen dem Schiff und dem Floß besteht keine Differenz, sondern der Laborcharakter auf dem Floß dient allenfalls der Betonung ihrer Gleichheit. Auch wenn die vom Text errichtete Ordnung im Begriff der Anthropophagie nicht immer klar ausbuchstabiert wird und man fragen kann, ob hier mehrere Konzepte von Anthropophagie aufgeschichtet werden, scheint darin diese Lesart als eine mögliche auf, in der der Kannibale als *absolut Anderer* seine Alterität überwindet, um – ähnlich wie Woody Allens Figur Max – diese Fremdheit zur Debatte zu stellen. Auf diese Weise wird der scheinheiligen Welt des Erzählers, der alles kommentiert und moralisiert, in Franzobels Roman ein Spiegel vorgehalten. Mit der Funktionalisierung anthropophager Praxis wird somit die Grenze zum Fremden relativiert bzw. aufgehoben.

Literatur

Primärliteratur

- Barnes, Julian. *Eine Geschichte der Welt in 10½ Kapiteln*. München 1996.
- Baricco, Alessandro. *Oceano Mare. Das Märchen vom Wesen des Meeres*. München 2001.
- Corréard, Alexandre / Savigny, Jean Baptiste Henri. *Der Schiffsbruch der Fregatte Medusa. Ein dokumentarischer Roman aus dem Jahr 1818*. Berlin 2018.
- Dante Alighieri. *La Commedia. Die Göttliche Komödie*. Stuttgart 2010.
- Franzobel. *Das Floß der Medusa*. Wien 2017.
- Gerstenberg von, Heinrich Wilhelm. *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen*. Stuttgart 1986.
- Henze, Hans Werner / Schnabel, Ernst. *Das Floß der Medusa*. 1968.
- Herodot. *Historien*. Stuttgart 1971.
- Tulpius, Nicolaus. *Observationem medicarum libri tres*. Amsterdam 1641.

Weiss, Peter. *Ästhetik des Widerstands I-III*. Frankfurt a. M. 1988.

Sekundärliteratur

- Alhadeff, Albert. *The Raft of the Medusa. Géricault, Art, and Race*. München 2002.
- Arens, Willam. *The Man-Eating Myth: Anthropology & Anthropophagy*. New York 1979.
- Baumgart, Fritz. *Vom Klassizismus zur Romantik 1750–1832. Die Malerei im Jahrhundert der Aufklärung, Revolution und Restauration*. Köln 1974.
- Brittnacher, Hans Richard. «Untergang im Bann des Mythos? Der Schiffsbruch von Theodore Géricault bis Merle Kröger». In: Ders. / Achim Küpper (Hgg.). *Seenöte, Schiffsbrüche, feindliche Wasserwelten: maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs*. Göttingen 2018, S. 279–296.
- Fulda, Daniel / Pape, Walter (Hgg.). *Das Andere Essen*. Freiburg im Breisgau 2001.

53 Vgl. Košenina, «Roman und Gemälde», S. 112.

54 Für diese Anregung sei Uta Schaffers gedankt.

- Heinrich, Klaus. *Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte mit mehreren Beilagen und einem Anhang*. Basel, Frankfurt a.M. 1995.
- Hollein, Max / Wedekind, Gregor (Hgg.). *Géricault. Bilder auf Leben und Tod*. Ausstellungspublikation, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2013. München 2013.
- Kilgour, Maggie. «The function of cannibalism at the present time». In: Francis Barker / Peter Hulme / Margaret Iversen (Hgg.). *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge 1998, S. 238–259.
- Košenina, Alexander. «Roman und Gemälde als <allégorie réelle> Menschenexperiment in Franzobels und Géricaults *Floß der Medusa*». In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 9/1 (2018), S. 105–117.
- Obeyesekere, Gananath. *Cannibal Talk. The Man-Eating Myth And Human Sacrifice In The South Seas*. Berkeley, Los Angeles, London 2005.
- Scherpe, Klaus R. «Die First-Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden». In: Ders. *Stadt, Krieg, Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*. Tübingen, Basel 2002, S. 197–216.
- Vogt, Jochen. «Ugolino trifft Medusa. Nochmals über das <Hadesbild> in der Ästhetik des Widerstands». In: Margrid Bircken / Dieter Mersch / Hans-Christian Stillmark (Hgg.). *Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss*. Bielefeld 2015, S. 69–91.
- Weinbach, Donata. «Der Hunger, zu sehen. Kannibalistische Einverleibung in Franzobels *Floß der Medusa*». In: Nils Lehnert / Iris Meinen (Hgg.). *Öffnung, Schließung, Übertritte. Körperbilder in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2021, S. 223–237.
- Simpson, A.W.B. *Cannibalism and the Common Law. A Victorian Yachting Tragedy*. London 1994.

Film

- DECONSTRUCTING HARRY. Woody Allen (USA/ UK 1997).

Internetquelle

- Huschke, Maximilian. «Zivilisation und Katastrophe – Zum Umgang mit Geschichte in Franzobels *Das Floß der Medusa*». In: Literaturkritik.de (<https://is.gd/qDnFaZ>; Abruf am 18.1.2020).

Lena Pfeifer

Intimate Weavings

Tracing Urban and Corporeal Others in Sinéad Morrissey's Poetry

1 Introduction

Few people would nowadays question that <the personal is political> given the ever-continuing divide between different social, cultural, or religious communities and identities on a global scale. Under such conditions, the relation between aesthetics, politics, and ethics comes to the fore and newly claims relevance. Within the context of (Northern) Irish literature and culture of the last 200 to 150 years, such a correlation between literary production and politics has frequently been the subject of scholarly debate. At the turn of the 19th to the 20th century, cultural production concerned with politics was primarily dominated by voices claiming independence from Britain, and the perceived connection of literature and politics has remained significant ever since. The early 2000s present a particularly tense period: While the dynamics of globalisation played an increasingly important part in Northern Ireland, a culture of remembrance prevailed strongly even after the Good Friday Agreement of 1998, and peace was still a process rather than an acquired state of affairs.¹ The conflict repeatedly called <the Troubles> can be traced

1 Even after the ceasefires agreed upon in 1994 and the official signing of the Good Friday Agreement in 1998, bloody contentions between Catholics and Protestants have still been a daily and

back to a civil rights march in Londonderry on 5 October 1968 and is said to have officially been ended by the Good Friday Agreement (GFA) on 10 April 1998. Nonetheless, nationalist movements of the early 20th century need to be understood as having paved the way for an atmosphere as heated and politically loaded as that of the 1960s, its repercussions being perceivable down to the present day. For the purposes of this article, the context of the Northern Irish Conflict is not meant to function as a set framework for my analysis. Instead, it shall foreground recurring aspects or moods within the period addressed: first, a sense of disillusionment and disorientation when facing the past. In his Nobel lecture *Crediting Poetry*, Seamus Heaney characterised the atmosphere in Northern Ireland prior to the 1994 ceasefires and the Good Friday Agreement of 1998 as «a quarter century of life-waste and spirit-waste, of hardening attitudes and narrowing possibilities».² Second, a perceived fragility when facing the future can be seen to manifest itself. The vacillation between ceasefires and their breaking, their culmination being the final signing of the Good Friday Agreement, led to an atmosphere shaped by fragile hope and cautious optimism to broaden what Heaney perceived as the «hardening attitudes and narrowing possibilities».³

After decades of armed conflicts, ruthless killings, and a far-reaching social division across the island, the conflict gradually steered into a phase of anticipated peace. In August 1994, the Provisional IRA and the Taoiseach Albert Reynolds at the time agreed on the first ceasefire. It took four more years for the official signing of the Good Friday Agreement in April 1998 to be decided by way of popular vote. While 94% of the population of the Republic voted for the agreement, 29% of Northern Ireland's population voted against it (see *Northern Ireland Elections*). In addition to the official establishment of a Northern Irish Assembly in Belfast and several institutional arrangements between Northern Ireland and the Republic, the Good Friday Agreement proclaimed a specific politics of commemoration, remembrance, and future-orientedness.⁴ The mediation between past and future

very real risk. Renewed activities of dissident Republicans made it impossible for the social sphere to clear entirely from hazard and fear; in the political sphere, the suspension of the Northern Irish Assembly between 2002 and 2007 destabilised the counties' autarchy. Sinéad Morrissey explicitly cites the dissolution of the Assembly by Peter Mandelson as an incisive political event, the anger over which fuelled her writing of «Tourism» (see Sinéad Morrissey, «Interview», with Declan Meade. In: *The Stinging Fly* 1/14 [2002]).

2 Seamus Heaney, *Crediting Poetry. The Nobel Lecture*. Farrar, Straus & Giroux, 1995, p. 24.

3 Ibid., p. 24.

4 The second article of the «Declaration of Support» states: «The tragedies of the past have left a deep and profoundly regrettable legacy of suffering. We must never forget those who have died or been injured, and their families. But we can best honour them through a fresh start, in which we firmly dedicate ourselves to the achievement of reconciliation, tolerance, and mutual trust, and to the protection and vindication of the human rights of all.» (*Northern Ireland Peace Agreement*, p. 2)

also involves mediating between different social, religious, and political groups and their respective experiences of alterity.

These longstanding tensions between different social, religious, and political groups have triggered various responses by artists from both parts of the island: Grounded in a century-long reputation of poetry, the profession of the poet has remained well-esteemed, both culturally and institutionally and in Northern Ireland as well as in the Republic. The Belfast Poet Laureateship (established in 2013) and the *Saoi*, a highly prestigious honour awarded by the Irish artist association Aosdána, attribute institutionally anchored relevance to the art of poetry. As the youngest winner (by the year 1990) of the Patrick Kavanagh Poetry Award, Northern Irish poet Sinéad Morrissey entered the poetic stage of the Republic and the Northern Provinces in the early 1990s. Born in 1972, during the early and mid-years of the Conflict and one generation after the «[p]oet [b]eyond [b]orders»⁵ and Nobel laureate Seamus Heaney, Morrissey was raised in Belfast, studied in Dublin from 1990 onwards, and then spent a number of years in Asia and New Zealand before finally returning to Belfast. Morrissey only started to publish poetry when the peace negotiations between Northern Ireland and the Republic were already afoot. The experience of frequently changing places and the need to adapt to new situations and cultural customs find expression in the general agenda of much of her poetry, most prominently her two collections *Between Here and There* (2002) and *The State of the Prisons* (2005). In *Between Here and There*, no matter how strongly the subject's position oscillates between various places, cultures, and languages, the focus always shifts, at one point or another, back to Belfast and «a very definite sense of where she is from».⁶ Her later collection *The State of the Prisons* then assembles poems on various forms of imprisonment, both literal and metaphorical. In an interview for the magazine *The Stinging Fly*, Morrissey told of her initial reluctance to ever return to the country of her childhood, before finally realising that she «was fascinated to come back and see Belfast under the peace».⁷

Not least because of her status as a young prize-winning poet and the first Belfast Poet Laureate, Morrissey is expected to react to and comment upon, as she phrases it, «Belfast under the peace».⁸ But how are the religious and political tensions that have shaped Belfast for centuries represented in Morrissey's poetry? How do these texts relate to ethical questions of alterity and sameness, belonging and alienation? And what form of relationship between the city of Belfast

5 Fintan O'Toole, «Poet Beyond Borders». In: *The New York Review of Books*, 4 March 1999, pp. 43–46, p. 43.

6 Rory Waterman, «Sinéad Morrissey: *Through the Square Window*». In: *TLS: Times Literary Supplement*, 30 July 2010, p. 23.

7 Sinéad Morrissey, «Interview». Interview with Declan Meade. In: *The Stinging Fly* 1/14 (2002–2003), p. 9.

8 Ibid., p. 9.

and Northern Ireland of the early 2000s is presented? By analysing a selection of Morrissey's poems composed in the early 2000s, I attempt to examine textual representations of otherness and alterity in the context of post-Troubles Belfast. I argue that Morrissey contributes to a discourse on alterity by means of two forms of (poetic) movement: A movement inward directs the focus onto the body and its corporeality, whereas a movement outward situates this very body in the larger context of time and space.

2 An Ethics of Alterity

For centuries and across the disciplines, the relation between self and other has been of chief interest for philosophers and cultural critics. Emmanuel Levinas⁹ has distinctly attempted to bridge the gap between ethics and the political. In his conception of phenomenology, the other (*l'autre*)¹⁰ is intricately linked to the self or the same (*le même*). While comprising the perceiving subject, *le même* also entails the world the perceiving subject is embedded in, and her perceptions and ways of knowing are conditioned by that which can be subsumed as other.¹¹ Even more so, the self becomes a subject by way of confrontation with the other in the form of positive as well as negative forces and by making herself vulnerable through «exposition à l'outrage, à la blessure».¹² Hence, the relation between self and other is not circumstantial but, as Morgan puts it, necessarily «pre-conceptual, pre-articulate, pre-reflective».¹³ For a cultural history as heavily shaped by dual constructions of identity as that of Northern Ireland, Levinas's thinking about ethics provides a helpful theoretical framework for exploring concrete manifestations of alterity in cultural production.

9 Levinas's philosophical writings are deeply shaped by the European and global socio-political climate of the 20th century and need to be read within this context, most notably the rise of National Socialism, the Holocaust, and the genocidal interventions that took place in the second half of the century (Bosnia, Ruanda, Cambodia). These contexts are essential for understanding his, at times very strong, opinions on metaphysical concepts and the postulation of ethics as «first philosophy». On the argument that «for Levinas human existence is ethical all the way down», see Michael L. Morgan. *The Cambridge Introduction to Emmanuel Levinas*. Cambridge 2011, p. 4.

10 Levinas distinguishes between «other» and «Other»; while the former is the general category for alterity, the latter designates the human other, that which is given a (human) face and thereby transformed from *l'autre* into *l'autrui*.

11 I will use the form of the generic feminine throughout this article when referring to people of potentially all genders. When I specifically reference Sinéad Morrissey as the author of the poems discussed or any female characters, I will clarify accordingly.

12 Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. The Hague 1978, p. 18. Translated as: «exposure to outrage, to wounding» (Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Translated by Alphonso Lingis. Pittsburgh 1998, p. 15).

13 Morgan, *Cambridge Introduction*, p. 64.

In 1976, one generation prior to Morrissey, Seamus Heaney published a poem – «Singing School» – as the ultimate piece of his collection *North*. In the sixth part of «Singing School», its speaker contemplates an encounter with elements perceived as foreign, as not pertaining to oneself and as standing in opposition to a feeling of homeliness and belonging:

As I sit weighing and weighing
 My responsible *tristia*.
 For what? For the ear? For the people?
 For what is said behind-backs?

 I am neither internee nor informer;
 An inner émigré, grown long-haired
 And thoughtful; ...¹⁴

Entitled *Exposure*, this part of the poem references a state of being left «without shelter or defence [...] being subjected [] to any external influence» («exposure», *OED Online*).¹⁵ Being exposed to any such «external influence» implies being exposed to something which is perceived as distinct from oneself and might therefore be designated as «other».

The form of alterity sketched here is one in which difference functions as dynamic rather than essentially binary. The urge of the self to cognitively grasp these dynamics and the otherness with which it is confronted become apparent in a cognitive constitution of the other; according to Levinas, this exterior manifestation of the other is the face (*le visage*), which is not necessarily a bodily face but one in which «l'Autre [se présente], dépassant l'idée de l'Autre en moi».¹⁶ Recognising the face of the other means recognising her as another being or entity, which constitutes a fundamental form of exposure (*exposition*):

Visage qui n'est pas dé-voilement mais pur dénuement de l'*exposition* sans défense. Exposition comme telle, *exposition* extrême à la mort, la mortalité

- 14 Seamus Heaney, «Singing School». In: Seamus Heaney, *North*. London 1976, pp. 66–67, ll. 21–24, 30–32.
- 15 Not only is the speaker of Heaney's «Singing School» disclosed to that which makes him feel like «[a]n inner émigré» (l. 31), but she is also confronted with the task to «weigh[] and weigh[]» (l. 21) the alternatives of speaking and of remaining silent. The speaker asks herself what or whom she does the «weighing» for: «For what? For the ear? For the people? / For what is said behind-backs?» (ll. 23–24)
- 16 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. The Hague 1961, p. 21. Translated as: «the other presents himself, exceeding *the idea of the other in me*» (Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*. Translated by Alphonso Lingis. Dordrecht, Boston, London 1991, p. 50).

même. Extrême précarité de l'unique, précarité de l'étranger. Nudité de pure *exposition* qui n'est pas simplement emphase du connu, du dévoilé dans la vérité: *exposition* qui est expression, premier langage, appel et assignation.¹⁷

The extreme form of exposure calls for an immediate reaction and an act of positioning as it is at once «appel et assignation»;¹⁸ Levinas states that by having decided to recognise the other, the relation is already an ethical one revolving around a sense of responsibility deeply grounded in having given the other a face. Hence, the very driving force for the self is a form of responsibility arising from the encounter with the other.¹⁹

This encounter takes place in three steps – exposure, recognition, appeal –, which means that every encounter with the other is, at the same time, also an encounter with language and communication. In *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), Levinas distinguishes between the <Said> (*le Dit*) and the <Saying> (*le Dire*). The category of the Said encompasses language as a symbolic system that caters for both its «practical and theoretical uses»;²⁰ it is thereby grounded in the very structural organisation of language. The Saying, in continuation of the Said, comes into play when language is used as a «vehicle»²¹ for encountering and communicating with the other.²² Levinas describes the Saying as «proximité de l'un à l'autre, engagement de l'approche, l'un pour l'autre»²³ – a responsibility to consider communicative interaction or intervention. Following this, the Saying can be described as «the ethical matrix»²⁴ for language as communication; or, to put it in Levinas's terms, «[l]anguage as *saying* is an ethical openness to the other».²⁵ Linking the primordial exposure to the other to language, Simon Critchley alludes

17 Levinas, «Paix et proximité», p. 343ff. Translated as: «Face that is not unveiling but pure denudation of defenseless exposure. Exposure as such, extreme exposure to the precariousness of the stranger. Nakedness of pure exposure that is not simply emphasis of the known, of the unveiled in truth: exposure that is expression, a first language, call and assignation» («Peace and Proximity». In: Emmanuel Levinas, *Alterity and Transcendence*. Translated by Michael B. Smith. London 1999, pp. 131–144, pp. 139–140).

18 Ibid., p. 344.

19 See Morgan, *Cambridge Introduction*, p. 127.

20 Ibid., p. 176.

21 Ibid., p. 134.

22 The distinction between the *Said* and *Saying* correlates with the Saussurian differentiation between *langue* – language as a system of elements with principles of combination – and *parole* – as the particular uses of language in a specific context.

23 Levinas, *Autrement*, p. 6. Translated as: «the proximity of one to the other, the commitment of an approach, the one for the other» (Levinas, *Otherwise*, p. 5).

24 Morgan, *Cambridge Introduction*, p. 135.

25 Qtd. in Richard Kearney, *Debates in Continental Philosophy. Conversations with Contemporary Thinkers*. New York 2004. Perspectives in Continental Philosophy, p. 80; emphasis in the original.

to exposure as a format that is inherent in every linguistic act: «The Saying is my exposure – corporeal, sensible – to the Other, my inability to refuse the Other’s approach. It is the performative stating, proposing, or expressive position of myself facing the Other».²⁶

Emmanuel Levinas links ethics not only to the political in general but also to the concept of peace more specifically. In «Paix et proximité» (1984), he argues that peace is not so much about unity with the other as it is about acknowledging the other as Other (*l’autrui*). Every state of peace, following Levinas’s reasoning, originates in the individual encounter a person has with an other – be it another person, an object, or a situation perceived as other. Levinas thereby refutes the Kantian ideal of a perpetual peace grounded in unity and radical identity in favour of an ethical peace (*la paix éthique*)²⁷ which rests upon a relation with the other as «logiquement indiscernable».²⁸ Peace accordingly is no absolute but a relative concept that depends on ongoing re-evaluation and taring. Neal Alexander subsumes that «[p]eace is not [...] dependent on overcoming difference, otherness, and division but is itself always *a relation with alterity*».²⁹

3 «For we have hallways to discover in one another like nerves» – Moving Inward to Encounter the Body as Other

What lies at the very centre of Levinas’s thinking about alterity is the human Other (*l’autrui*). Encountering the human Other can take the form of either direct intersubjective relations or indirect discoveries of the other through and in one’s own consciousness. This section investigates to what extent Morrissey’s poetry performs an inward movement in which the post-mortem dissection of bodies allegorically accounts for a philosophical inquiry into the other.

26 Simon Critchley, *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Levinas*. 3rd ed., Edinburgh 2014, p. 7.

27 Levinas, «Paix et proximité», p. 342.

28 Ibid., p. 343. Translated as: «logically indiscernible» (Emmanuel Levinas, «Peace and Proximity». In: Emmanuel Levinas, *Alterity and Transcendence*. Translated by Michael B. Smith. London 1999, pp. 131–144, p. 138).

29 Neal Alexander, «Remembering the Future. Poetry, Peace, and the Politics of Memory in Northern Ireland». In: *Textual Practice* 32, 1–2 (2018), pp. 59–79, p. 63; emphasis added. In that peace is always related to a specific conflictual state, it is also connected to temporality, to means of remembering or commemorating the past and imagining the future. Alexander contends that issues of remembrance and forgetting even lie at the very core of questions about what peace actually entails – both as a concept and as a practiced state of mind. If «[t]he duty of memory is the duty to do justice, through memories, to an other than the self» (Paul Ricœur, *Memory, History, Forgetting*. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer, London 2004, p. 89), and every encounter with the other is profoundly ethical, then remembering itself is an ethical process.

One of Morrissey's poems which most explicitly features scenes of anatomical inquiry and dissection is «The Second Lesson of the Anatomists», first published in *The State of the Prisons* in 2005. The poem opens with the speaker's reminiscence of an anatomical dissection, which leads her to reflect on the bodily connectivity between surface and depth. Only in the second half of the poem does the speaker's current position at a party become clear:

Or this evening, for instance,

in which darkness and a river
play both mother and father
in supporting a glass room?

There is a party going on. There is wine
and a light fixture being obedient
unto itself. And then there is this spillage

in the centre
from somewhere stranger and more extravagant
which has drawn us all here.³⁰

It is the instance of a «spillage»³¹ – interrupting the ambivalent atmosphere of the glass room – that makes the speaker «think of the second lesson of the anatomists»³² and indulge in a reflection upon the relation between surface and depth. The glass room symbolises a setting in which surface and depth become blurred and the boundaries between inside and outside as well as those between the private and the socio-civic body become indistinct.³³

The opening lesson of the anatomists – «*See how the inside belies our skin*»³⁴ – is the only line of the poem rendered in a near-perfect dactyl; an additional stressed syllable at the end of the line endows the statement with a sense of urgency. The focus is here placed on the inside of the human body and on the question – in the double meaning of the verb <to belie> – whether the «*baffl[ing] and seeth[ing]*»³⁵ of

30 Sinéad Morrissey, «The Second Lesson of the Anatomists». In: Sinéad Morrissey, *The State of the Prisons*. Manchester 2005, p. 11, ll. 12–21.

31 Ibid., l. 18.

32 Ibid., l. 22.

33 See Miriam Gamble, ««A Potted Piece/Lily»? Northern Irish Poetry Since the Ceasefires». In: Fran Brearton / Alan Gillis (eds.), *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*. Oxford 2012, pp. 668–83, p. 677.

34 Morrissey, «The Second Lesson of the Anatomists», l. 1; emphasis in the original.

35 Ibid., l. 6; emphasis in the original.

the organs and intestines wrongly depicts or even disappoints expectations as to what the skin pretends to cover. In asking «[a]re all skins as effortlessly deceptive as this?»³⁶ the speaker lets his reflection shift direction from the belying power of the human inside to the outside. The inserted spondees emphasise the phrases «all skins», «effortlessly», and «deceptive», by which the concealing function of the surface level is rendered in a more negative light than in the initial six lines.³⁷ While the opening part is spoken by the anatomists themselves, the succeeding lines are focalised through the speaker herself:

*See how the inside belies our skin,
say the anatomists,
after showing us how freakishly we split;*

*the outside smooth and assiduous
unto itself, while the inside
baffles and seethes [...]*

The lung-wonder held over the heart-wonder
and the heart-wonder bleeding, emptying, re-bleeding,
and spit, in different colours, oiling their hands.

Are all skins as effortlessly deceptive as this?³⁸

In this account, the corpse's insides give the impression of vitality and vividness as opposed to its lifeless outward appearance. Kept in a state of limbo between cerebral and ultimate physical death, the inside organs still show signs of vitality in their «*baffl[ing]*» and «*seeth[ing]*» and «*spit[ting]*».³⁹ The achieved effect on the speaker oscillates between abjection and wonder, between amazement and defamiliarisation.

The process of dissection foregrounds the universality of the human body and thereby establishes a common ground on which self and other can be brought into relation. Towards the end of the poem, the impression gained from the singularity of the corpse leads to a universally human epiphany:

36 Ibid., l. 10.

37 A similar poetic treatment of «surface unity and polish» (Gamble, «A Potted Piece / Lily?», p. 676) can be found in Morrissey's poem «Ź Forgive Us Our Trespasses», a sonnet from the earlier collection *Between Here and There*, published in 2002. The ultimate two lines powerfully generate the ambivalence noted by Gamble: «Accept from us the inappropriate / by which our dreams and daily scenes stay separate» (p. 21, ll. 13–14).

38 Morrissey, «The Second Lesson of the Anatomists», ll. 1–10; emphasis in the original.

39 Ibid., ll. 6, 9.

For we have hallways to discover in one another like nerves.
And childhoods and love affairs, and drownings, and faithfulness
by which language had occurred.⁴⁰

The inclusive pronoun <we> implies commonality, even bodily universality and wholeness: All human beings have bodies and they all have «hallways [...] like nerves».⁴¹ In that sense, Morrissey's «The Second Lesson of the Anatomists» offers a powerful account of the body's call – as the Levinasian call of the other – and the impulse towards interaction.⁴² The encounter of the other takes place in its post-mortal state which, given that birth and death overlap in the circle of life, is at the same time primordial. In fact, the encounter is happening outside the symbolic realm of language and foreshadows the possibility of language being used as a vehicle with which to respond to alterity.

In addition to the dissected body of «The Second Lesson of the Anatomists», which is endowed with a form of vitality evocative of the primordial universality of the human body, Morrissey's earlier poem «Post Mortem», published in *Between Here and There* (2002), gives another account of bodily vitality. In contrast to the analeptic structure of the first poem and the two-fold position of the speaker – physically present at the party while mentally reminiscing about the past –, «Post Mortem» recounts a structured dissection conducted by the collective of its speakers. On a formal level, the opening-up of the body and the intrusion into its inwards is mirrored in the three-step indention of subsequent lines throughout the entire poem:

We found ambition caked around his heart,
hard as permafrost. Slowly
we unpacked it, chipping it
block by block into a bucket. It was crude and unforgiving,
like cement, and came away from the bone
in white quartz chunks.
He had them fooled. They never guessed in all his airy silence
how tuned to the pulse of the world he was.⁴³

What was described earlier as the ambiguity between ordinariness and estrangement – or, between amazement and abjection – is metrically exerted in the very first

40 Ibid., ll. 25–27.

41 Ibid., l. 25.

42 See Grzegorz Czemiel, ««When China Meets China». Sinéad Morrissey's Figurations of the Orient, or the Function of Alterity in Julia Kristeva and Paul Ricœur». In: *Text Matters* 4/4 (2014), pp. 116–131, p. 122.

43 Sinéad Morrissey, «Post Mortem». In: Sinéad Morrissey, *Between Here and There*. Manchester 2002, p. 30, ll. 1–8.

few lines. The initial iambic pentameter as the metre most common in the English language evokes a sense of familiarity and steadiness, which gets interrupted by the catalectic, trochaic trimetre followed by the spondee of «[s]lowly» soon after.⁴⁴

The dissection reveals a surprising discovery, namely that of «discursive marks inside the body»,⁴⁵ which brings the corpse's corporeality in line with its degree of linguistic vitality:

Both kidneys were filled with the by-product of not speaking,
a viscous residue, yellow where the light had spilled,
into the indecision, visibly oxidising.

We found his gifts, variously coloured or stored in variously-
coloured liquids. His perfect pitch
a perfect indigo, borrowed from a rainbow,
under an armpit. [...]
[...] Out of the throat
we prised a throat stone –
originally cream, but shaded grey in places
with pain; the stunning span of his vocabulary worn to a solid entity
by being understood.⁴⁶

Its kidneys are said to be «filled with the by-product of not speaking»,⁴⁷ the silence of which is described as a result of not using the linguistic devices at hand: The throat stone, «grey [...] / with pain»,⁴⁸ symbolises the unrealised linguistic potential of a person that never gave expression to her internal workings. Permeated by a sense of gravity, even commiseration, and motionlessness, the poem creates a setting in which the corpse's «silence was the immovable object / the weight of all his talent solidified against».⁴⁹ On the one hand, the central fate of the corpse under autopsy becomes her former failure to make her perceptions and experiences heard. On the other hand, the «discursive marks»⁵⁰ evoked earlier on symbolise the universality of cultural experience in the primordial body.

Arguing in line with Levinas and Czemiel, focusing on the body as body can be interpreted as opening up «a new ethical knowledge – a responsibility for the other».⁵¹

44 Ibid., l. 2.

45 Czemiel, ««When China Meets China»», p. 121.

46 Morrissey, «Post Mortem», ll. 14–27.

47 Ibid., l. 14.

48 Ibid., ll. 25–26.

49 Ibid., ll. 36–37.

50 Ibid., l. 2.

51 Czemiel, ««When China Meets China»», p. 128.

With *l'autre* being located right inside of *le même*, the encounter with alterity takes place within the individual body, which becomes universal in the process of dying when it returns to that which all life originates in. The anatomical procedure is hence presented as a form of addressing the temporally universal, since a corpse, in an intermediate state between living and being buried, exists to some extent outside of ordinary time. Extending the scope from the individual to the universal also means embedding the individual and her encounter with the O/other within a larger space-time continuum, in which she is set in relation to other people and events across time and space.

4 «More real, even, with this history's dent and fracture» – Moving Outward to Encounter the City as Other

The second movement Morrissey's poetry performs in representing alterity is directed outwards and situates the single body within its temporal and spatial context. The relation between that which is being situated and the corresponding surroundings oscillates between alterity and similarity. This alternating motion is particularly strong in Morrissey's city poem «In Belfast», first published in the collection *Between Here and There* in 2002. After having lived abroad for some time in Germany, Japan, and New Zealand, Morrissey forwards a collection of poems aptly discussing the dichotomies of closeness versus proximity and foreignness versus sameness. A sequence preceding the two main sections of the collection depicts a movement from <there> to <here>: «*My voice slipped overboard and made it ashore / the day I fished on the Sea of Japan / within sight of a nuclear reactor*».⁵² As the initial poem of the first group of texts, «In Belfast» opens with a deictic preposition; information about the concrete locality is only conveyed through the poem's title and a range of cityscape markers:

Here the seagulls stay in off the Lough all day.
Victoria Regina steering the ship of the City Hall
in this the first and last of her intense provinces,
a ballast of copper and gravitas.

The inhaling shop-fronts exhale the length
and breadth of Royal Avenue, pause,
inhale again. The city is making money
on a weather-mangled Tuesday.⁵³

52 Morrissey, *Between Here and There*, p. 9.

53 Sinéad Morrissey, «In Belfast». In: Sinéad Morrissey, *Between Here and There*. Manchester 2002,

Objects and abstract entities are personified and given organic qualities such as «inhaling» and «exhal[ing]». ⁵⁴ «[T]he seagulls», ⁵⁵ however, as the only entity that actually is vital, do not appear on the scene. What is a movement inward in the poems dealing with scenes of dissection here turns outward; objects are provided with agency and become even more animate than living beings. While the speaker of the poem remains covert in the first part, it gets increasingly ambivalent towards the middle of the second stanza who or what does the in- and exhaling: «The inhaling shop-fronts exhale the length / and breadth of Royal Avenue, *pause*, / *inhale again*. The city is making money». ⁵⁶ The parenthesis «[p]ause, / inhale again» ⁵⁷ can be read either as part of the in- and exhaling shopfronts or as an interjection by the speaker of the poem, who seems to be wandering around the city or standing at a point from which to perceive her surroundings and give a description of the «inhaling shop fronts», the «Transport Workers» Union», and «Albert Bridge». ⁵⁸

The second part then opens with the speaker commenting on her own whereabouts, followed by elaborations on the atmosphere as conveyed in the first part:

I have returned after ten years to a corner
and tell myself it is as real to sleep here
as the twenty other corners I have slept in.
More real, even, with this history's dent and fracture

splitting the atmosphere [...] ⁵⁹

For one thing, these scenes of anthropomorphising can be interpreted as an attempt to give the city a face – a body even –, thereby turning it into the other which the speaker can relate to. For another, the concomitant numbing of the «seagulls» ⁶⁰ as the only living beings gives the city an air of unease. This ambiguity – the oscillation between vitalising and devitalising forces – acquires a particular relevance when reading the poem as a specifically post-Agreement text: The speaker is allowed to move freely around the city, which, prior to the Good Friday Agreement of 1998, was accompanied by huge risks. At the same time, a strange sense of uncanniness is entailed in the economic vibrancy of a city devoid of any form of human interaction.

p. 13, ll. 1–8.

⁵⁴ Ibid., l. 5.

⁵⁵ Ibid., l. 1.

⁵⁶ Ibid., ll. 5–7; emphasis added.

⁵⁷ Ibid., ll. 6–7.

⁵⁸ Ibid., ll. 5, 9, 11.

⁵⁹ Ibid., ll. 13–17.

⁶⁰ Ibid., l. 1.

Still, and even though the prevalence of economic imperatives remains strong, an individual voice enters in the second part of the poem:

More real, even, with this history's dent and fracture

splitting the atmosphere. And what I have been given
is a delicate unravelling of wishes
that leaves the future unspoken and the past
unencountered and unaccounted for.⁶¹

The speaker's presence oscillates between a tentative agency and the passivity of being externally directed. Once again, the poem shows a strong movement between the self and its surroundings. Having returned after a period of ten years, she encounters a version of Belfast which challenges traditional notions of home and belonging as homogenous concepts.⁶² Instead of a clear sense of place, the speaker is given only a «delicate unravelling of wishes»⁶³ by a city that repeatedly shows signs of agency in the poem's closing stanza:

This city weaves itself so intimately
it is hard to see, despite the tenacity of the river
and the iron sky; and in its downpour and its vapour I am
as much at home here as I will ever be.⁶⁴

Just as the city is ambiguous in its early animacy, gloomed by its meteorological conditions, so too it remains ambiguously hard to grasp: The city paradoxically «weaves itself so intimately / it is hard to see» and leaves the speaker «at home», but only «as much [...] here as I will ever be».⁶⁵ The poem ends on a note of belonging and thereby sheds a rather positive light on the instability of identity established throughout; feeling at home is made possible through acts of acknowledgement in spite of indetermination.

It has been argued that «In Belfast» presents the encounter with and attempt to apprehend the other as strongly ambivalent. The simultaneity of distance and proximity, of familiarity and estrangement, is a feature Elmer Kennedy-Andrews views as being characteristic of a younger generation of poets whose debut works

61 Ibid., ll. 16–20.

62 See Elmer Kennedy-Andrews, «In Belfast». In: Fran Brearton / Alan Gillis (eds.), *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*. Oxford 2012, pp. 456–472, p. 468.

63 Morrissey, «In Belfast», l. 18.

64 Ibid., ll. 21–24.

65 Ibid., ll. 21–22, 24.

have been published during or after the ceasefire period.⁶⁶ Much of their work, according to Kennedy-Andrews, is shaped by the experiences of global capitalism and sketches out a multiplicity of spatial constellations. The discernible distance between the speaker of «In Belfast» and her surroundings can be interpreted as a staging of in-betweenness and the concurrency of wanting to or being forced to be at home in different places at the same time. It is the speaker's acceptance of the unknown and unfamiliar – the «unravelling of wishes»⁶⁷ is precisely and tenderly done – that finally allows her to create a sense of home that does not necessarily need to adhere to traditional understandings of the concept. What Jonathan Bolton observes with regard to Morrissey's later collection *Through the Square Window* also applies to «In Belfast»: «[I]mages and memories from abroad often encroach upon, and meld with, [...] perceptions of home, which has the effect of both estranging [...] from Belfast but also of re-establishing a basis for familiarity».⁶⁸

The gloomy and fragmented depiction of the city is reminiscent of other poems by Morrissey also set in Belfast. The opening of «Belfast Storm», one of Morrissey's earlier poems published in *There Was Fire in Vancouver* (1996), sketches an atmosphere akin to that of «In Belfast»: «With a rain like that lashing into the city / And a wind that blew streets dark before you could blink –».⁶⁹ By delineating a similar setting, «Cycling at Sea Level», published in *Through the Square Window* (2010), depicts the city's fragmentation and its default in offering a coherent sense of identity by means of a bicycle ride – «pass[ing] under a wheel's circumference»⁷⁰ – during which the speed of movement only allows for fragments of images to be taken in. Both Kennedy-Andrews and Bolton have argued that the pervasive sense of estrangement is realistically «unillusioned»⁷¹ where it gives the speaker's «experience a contemporaneous feel for life in post-Troubles Belfast».⁷² A chasm emerges in the midst of history and living is either made possible or necessitated by that very chasm since Morrissey's speaker integrates «this history's dent and fracture»⁷³ into her perception of the city. «In Belfast» comes along as a

66 See Elmer Kennedy-Andrews, *Writing Home. Poetry and Place in Northern Ireland 1968–2008*. Cambridge 2008, p. 249.

67 Morrissey, «In Belfast», l. 18.

68 Jonathan Bolton, «I cannot rub this strangeness from my sight». Contemporary Belfast and Sinéad Morrissey's *Through the Square Window*. In: *Irish University Review* 47 (2017), pp. 416–431, p. 427.

69 Sinéad Morrissey, «Belfast Storm». In: Sinéad Morrissey, *There Was Fire in Vancouver*. Manchester 1996, p. 17, ll. 1–2.

70 Sinéad Morrissey, «Cycling at Sea Level». In: Sinéad Morrissey, *Through the Square Window*. Manchester 2010, p. 22, l. 25.

71 Kennedy-Andrews, «In Belfast», p. 469.

72 Bolton, «I cannot rub this strangeness from my sight», p. 419.

73 Morrissey, «In Belfast», l. 16.

comparatively sober rendering of the city's historical past, which is indicative of an amalgamation of historical consciousness and tentative hope.

With regard to poetry written in the post-Agreement period, Neal Alexander contends that these texts «frequently set[] [them]sel[ves] at odds with the rhetoric of «normalisation» [...] of the official political discourse of the Peace Process».⁷⁴ He quotes from the documents of the Good Friday Agreement, in which «remembering» is substituted by «not forgetting» and in which the focus is firmly displaced onto the future:

The tragedies of the past have left a deep and profoundly regrettable legacy of suffering. We must never forget those who have died or been injured, and their families. But we can best honour them through a fresh start, in which we firmly dedicate ourselves to the achievement of reconciliation, tolerance, and mutual trust, and to the protection and vindication of the human rights at all.⁷⁵

Remembrance is defined as the injunction to not forget, which is accompanied by a shift of focus from past to future, thereby gesturing towards a rhetoric of normalisation that blurs the past to the benefit of future progress. Progress in Northern Ireland after the Good Friday Agreement is, as Aaron Kelly has argued, fundamentally economic rather than ethical: «a reconciliation with the dynamics of a world system and the postmodern, an ideology whose only compass is the flow of capital around the globe».⁷⁶ He uses the phrase «geopolitical eclipse» to characterise the way Northern Ireland is becoming part of a rapidly globalising world.

The aspect of economic growth and progress in the post-Agreement period is reflected, for instance, in the increasing number of tourists visiting the northern part of the island every year, with figures rising. Sinéad Morrissey's poem «Tourism» – also published in *Between Here and There* – can be read in the light of Kelly's assumption that ethical progress has been much overpowered by economic growth and political endeavours to globalise Northern Ireland. The poem opens with a reference to the tourism sector:

Like the relief of the markets,
their saffron-coloured cloths and carpets,
purification where two rivers cross, or the widening line of light
entering Newgrange on the winter solstice –

74 Alexander, «Remembering the Future», p. 61.

75 *Northern Ireland Peace Agreement*, p. 2.

76 Aaron Kelly, «Geopolitical Eclipse. Culture and the Peace Process in Northern Ireland». In: *Third Text* 19/5 (2005), pp. 545–553, p. 547.

a manufactured prophesy of spring –
the Spanish and the Dutch are landing in airports
and filing out of ships. Our day has come.

They bring us deliverance, restitution,
as we straighten our ties, strengthen our lattés,
polish our teeth. [...] ⁷⁷

After the scene has been set in the first six lines, the syntactical flow is interrupted by the proclamation that «[o]ur day has come», ⁷⁸ a statement that ambiguously pervades the poem at large. As an intertextual reference to the nationalist Republican slogan «Our day will come» (*Tiocfadh ár lá*), it is reminiscent of the hunger strike of 1981, during which Bobby Sands, one of the Maze Prison inmates, ended his prison diary *One Day in My Life* on that sentence. Through a shift from the future tense to the present perfect, the poem invokes a time after the fight for national liberation, which is (against earlier traditions) in no sense shaped by traditional notions of «Irishness», seclusion, or other kernel identity markers. Instead, the vision Morrissey presents is, in fact, one of a post-national era in which pluralism and multiculturalism have supplanted national homogeneity. Kennedy-Andrews proposes a reading of the poem as affirmatively «welcom[ing] «infection» from outside, and plead[ing] for a new post-nationalist, European state». ⁷⁹ Morrissey's use of language, however, does invoke a strong sense of unease: In its strong evocation of nationalist wording («gene pool»), her diction appears to be an attempt to align post-nationalist Belfast in its plurality with nationalist movements, therein debunking their failure by creating a sense of estrangement.

Right from the beginning, the splendour of the growing city is shown to be nothing but «a manufactured prophesy of spring», ⁸⁰ an artificial – perhaps even fallacious –, polished version created by the market with its «saffron-coloured cloths and carpets» ⁸¹ and the tourist industry emulating the incidence of the solstice sunlight into the passage tomb of Newgrange by electric light. Even though an atmosphere of fragility in the artificial nature of progress and splendour is created in the first two stanzas, the third paragraph contends that «the Spanish and Dutch» ⁸² tourists, representing commodification and present-day capitalism, ⁸³

77 Sinéad Morrissey, «Tourism». In: Sinéad Morrissey, *Between Here and There*. Manchester 2002, p. 14, ll. 1–10.

78 Ibid., l. 7.

79 Kennedy-Andrews, «In Belfast», p. 469.

80 Morrissey, «Tourism», l. 6.

81 Ibid., l. 2.

82 Ibid., l. 6.

83 See Charles I. Armstrong, «Tourism, Cross-cultural Space, and Ethics in Irish Poetry». In: Pilar

turn the ambiguity of Judgment Day for a better. However, this setting of outward splendour is soon to be rephrased in the conditional mode of «as though it's all over and safe behind bus glass»,⁸⁴ indicating that, in fact, the city is still «splintered».⁸⁵ The speaker uses the form of a communal «we» throughout the poem, which can be read as a sign of mutual recognition of self and other, both of whom «[u]nabashedly» declare that «this is our splintered city».⁸⁶ Just as in «The Second Lesson of the Anatomists», the dichotomies of inner and outer are dissolved in favour of a more oscillating relation.

The continuous presence of economic imperatives ties in with Kelly's critique of governmental means of disguising the peace process as economic progress while the bridging of sectarian and social cleavages falls short. Kelly contends:

The Peace Process seemingly offers the people of the North of Ireland a space in which to decide their future more equitably and ethically, but instead imposes an economic reconciliation on that society which is the peremptory logic of global capitalism that instantiates a new set of political codes, financial and power structures increasingly inaccessible to the lived experience of ordinary people.⁸⁷

The speaker's sarcastic characterisation of the city and its inhabitants leaves no doubt as to the menace of economic growth overpowering the need for ethical consolidation.⁸⁸ Interestingly enough, it is not the tourists who are depicted as other but the way the city presents itself or is represented by its inhabitants: The traditional antithesis between «native» and «visitor» no longer holds. The act of «straighten[ing] our ties, strengthen[ing] our lattés»⁸⁹ symbolises a focus on outward appearance (and imported products such as the latté). This, however, is countered by the conjunctive mode of the following lines, leading towards a profound discrepancy, as in «The Second Lesson of the Anatomists», between outer grandeur and inner essence:

Villar-Argáiz (ed.), *Literary Visions of Multicultural Ireland. The Immigrant in Contemporary Irish Literature*. Manchester 2015, pp. 201–213, p. 203.

84 Morrissey, «Tourism», l. 12. Also note the interesting reference to the material of glass, reminiscent of the glass room of «The Second Lesson of the Anatomists». Just as I interpreted the glass room as blurring the differences between depth and surface, inside and outside, so the situation described here is only as if it was «safe behind bus glasses» (Morrissey, «Tourism», l. 12), even though the inside of the bus separated from the outside only through the glass window is only marginally safer than the roaring outdoors.

85 Ibid., l. 13.

86 Ibid., l. 13.

87 Kelly, «Geopolitical Eclipse», p. 553.

88 see Alexander, «Remembering the Future».

89 Morrissey, «Tourism», l. 9.

Next, fearing summary,
we buy them a pint with a Bushmills chaser
and then on to the festering gap in the shipyard
the Titanic made when it sank.

Our talent for holes that are bigger
than the things themselves
resurfaces again at Stormont, our weak-kneed parliament,

which, unlike Rome, we gained in a day
and then lost, spectacularly, several days later
in a shower of badly played cards. Another instance, we say,
is our beat-off, headstrong, suicidal charm.⁹⁰

What pervades the above-quoted stanzas – a poetic example of what Brewster and Parker depict in negative terms as the tourism industry «yok[ing] together commerce and culture»⁹¹ – is a strong ambiguity of estrangement and belonging for one thing, and the image of Belfast as a developing city and site of hollow glory for another. Gamble argues that the question of identity has been complicated rather than simplified due to what she describes as «surface glitter of <normalisation>».⁹² Both the shipyard of the Titanic and the Parliament buildings of Stormont emblemise fleeting splendour and a reduction of «archival curio, cultural treasure or commodified and reified remnant»⁹³ to «touristic spectacle».⁹⁴ Though emptied of their original significance, these signs are continuously held up as flagships for a culturally and politically vibrant city. Kelly makes explicit reference to the construction and staging of the Titanic Quarter, the area surrounding *Titanic Belfast*, a massive visitor attraction built as maritime heritage in 2012, a century after the sinking of the Titanic in 1912. Based on «market-driven imperatives»,⁹⁵ *Titanic Belfast* and the Titanic Quarter synecdochically convey an image of Belfast as vibrant, however irrespective of and not catering to the «holes that are bigger/ than the things themselves».⁹⁶ Through its internal ambiguity, «Tourism» is an intervention against and a complication of the privileged public discourse of Belfast as a city

90 Ibid., ll. 15–25.

91 Scott Brewster and Michael Parker, *Irish Literature Since 1990. Diverse Voices*. Manchester 2009, p. 18.

92 Gamble, «A Potted Piece/Lily?», p. 669.

93 Kelly, «Geopolitical Eclipse», p. 550.

94 Alexander, «Remembering the Future», p. 61.

95 Kelly, «Geopolitical Eclipse», p. 551.

96 Morrissey, «Tourism», ll. 19–20.

driven by «the motors of [economic] progress»⁹⁷ and «shot through with gaps and holes, literal and metaphorical».⁹⁸ The poem therein presents a powerful counter-argument to the prevalence of economic progress by opposing an oscillation that lies at the very core of what Levinas terms «la paix éthique», an ethical variant of peace as a relational and continuously reassessed concept.⁹⁹

5 Conclusion

The political and cultural climate of Northern Ireland after the peace is one particularly informed by questions of belonging and alterity. In a city that was under the constraints of sectarian violence for centuries and in which movement meant putting oneself at risk, experience is strongly corporeal. This article has taken as its subject two different forms of experiencing encounters with alterity in the poetry of Sinéad Morrissey: one of which foregrounds the body, the other dealing with movement through the city of Belfast. Firstly, Morrissey's post-mortem poems present explorations of the human body as a form of philosophical inquiry and a reflection on the relation between depth and surface as well as between estrangement and familiarity. By emphasising the universality of the human body – «the hallways [...] like nerves»¹⁰⁰ –, commonality is given priority over difference. Secondly, Morrissey's city poems have been chosen as examples for encountering the other in a space-time continuum as well as in the form of the city itself. Both «In Belfast» and «Tourism» feature encounters with the spatio-temporal other in the form of an economically vibrant, commodified, and consumerist city of Belfast. Both texts are pervaded by a strong ambiguity of belonging which remains unresolved until – yet is acknowledged towards – the end. While Morrissey admits that economic imperatives leave a pervasively strong mark on the city in post-Agreement times, she nonetheless contends that accepting the spatial other as other creates a basis for a sense of belonging to emerge out of fraction, friction, and imperfection. The encounter with alterity is shown to be a movement that manifests as (bodily) engagement with the speakers' various environments. Both Morrissey's post-mortem poems and her renderings of Belfast dismantle the binaries of life and death, familiarity and estrangement, and self and other, while under the guise of its post-modern cityscape, Belfast itself takes the shape of a post-mortem creation.¹⁰¹

97 Kelly, «Geopolitical Eclipse», p. 549; also see p. 551.

98 Michael Parker. *Northern Irish Literature. Volume 2. 1975–2006. The Imprint of History*. London 2007, p. 227.

99 Levinas, «Paix et Proximité», p. 342.

100 Morrissey, «The Second Lesson of the Anatomists», l. 25.

101 See Kelly, «Geopolitical Eclipse», p. 552.

Bibliography

- Alexander, Neal. «Remembering the Future. Poetry, Peace, and the Politics of Memory in Northern Ireland». In: *Textual Practice* 32/1–2 (2018), pp. 59–79.
- Armstrong, Charles I. «Tourism, Cross-cultural Space, and Ethics in Irish Poetry». In: Pilar Villar-Argáiz (ed.). *Literary Visions of Multicultural Ireland. The Immigrant in Contemporary Irish Literature*. Manchester 2015, pp. 201–213.
- Bolton, Jonathan. «I cannot rub this strangeness from my sight». *Contemporary Belfast and Sinéad Morrissey's Through the Square Window*. In: *Irish University Review* 47 (2017), pp. 416–431.
- Brearton, Fran / Gillis, Alan (eds.), *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*. Oxford 2012.
- Brewster, Scott / Parker, Michael. *Irish Literature Since 1990. Diverse Voices*. Manchester 2009.
- Critchley, Simon. *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Levinas*. 3rd ed, Edinburgh 2014.
- Czemieli, Grzegorz. ««When China Meets China». Sinéad Morrissey's Figurations of the Orient, or the Function of Alterity in Julia Kristeva and Paul Ricœur». In: *Text Matters* 4/4 (2014), pp. 116–131.
- Gamble, Miriam. ««A Potted Piece/Lily»? Northern Irish Poetry Since the Ceasefires». In: Fran Brearton / Alan Gillis (eds.), *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*. Oxford 2012, pp. 668–683.
- Heaney, Seamus. «Singing School». In: Seamus Heaney, *North*. London 1976, pp. 56–67.
- Kearney, Richard. *Debates in Continental Philosophy. Conversations with Contemporary Thinkers*. New York 2004.
- Kelly, Aaron. «Geopolitical Eclipse. Culture and the Peace Process in Northern Ireland». In: *Third Text* 19/5 (2005), pp. 545–553.
- Kennedy-Andrews, Elmer. «In Belfast». In: Fran Brearton / Alan Gillis (eds.), *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*. Oxford 2012, pp. 456–472.
- *Writing Home. Poetry and Peace in Northern Ireland 1968–2008*. Cambridge 2008.
- Levinas, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. The Hague 1978.
- *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Translated by Alphonso Lingis. Pittsburg 1998.
- «Paix et proximité». In: Jacques Rolland (ed.), *Emmanuel Lévinas. Textes rassemblés par Jacques Rolland*. Paris 1984, pp. 339–346.
- «Peace and Proximity». In: Emmanuel Levinas, *Alterity and Transcendence*. Translated by Michael B. Smith. London 1999, pp. 131–144.
- *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. The Hague 1961.
- *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*. Translated by Alphonso Lingis. Dordrecht, Boston, London 1991.
- Morgan, Michael L. *The Cambridge Introduction to Emmanuel Levinas*. Cambridge 2011.
- Morrissey, Sinéad. «Interview». With Declan Meade. In: *The Stinging Fly* 1/14 (2002), np.
- «In Belfast». In: Sinéad Morrissey, *Between Here and There*. Manchester 2002, p. 13.
- «Belfast Storm». In: Sinéad Morrissey, *There Was Fire in Vancouver*. Manchester 1996, p. 17.
- «Cycling at Sea Level». In: Sinéad Morrissey, *Through the Square Window*. Manchester 2010, p. 22.
- ««Ā Forgive Us Our Trespases»». In: Sinéad Morrissey, *Between Here and There*. Manchester 2002, p. 21.
- «Post Mortem». In: Sinéad Morrissey, *Between Here and There*. Manchester 2002, p. 30.
- «The Second Lesson of the Anatomists». In: Sinéad Morrissey, *The State of the Prisons*. Manchester 2005, p. 11.
- «Tourism». In: Sinéad Morrissey, *Between Here and There*. Manchester 2002, p. 14.
- Northern Ireland Elections*. 2002. www.ark.

- ac.uk/elections/fref98.htm. Accessed 13 Feb. 2019.
- Northern Ireland Peace Agreement / The Good Friday Agreement*. UN Peacemaker. www.peacemaker.un.org/uk-ireland-good-friday98. Accessed 10 Feb. 2019.
- O'Toole, Fintan. «Poet Beyond Borders». In: *The New York Review of Books* 4 March 1999, pp. 43–46.
- Parker, Michael. *Northern Irish Literature. Volume 2. 1975–2006. The Imprint of History*. London 2007.
- Ricœur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer, London 2004.
- Waterman, Rory. «Sinéad Morrissey. *Through the Square Window*.» In: *Times Literary Supplement*, 30 July 2010, p. 23.

Jasmin Assadsolimani

Make America *en vogue* again

Die Konstruktion einer nationalen Identität in der US-amerikanischen *Vogue* nach dem Trump-Wahlsieg

Es scheint, als könne man sich in den USA seit dem Präsidentschaftswahlkampf 2016 nicht in politische Neutralität flüchten. Der Regierungswechsel mit dem Wahlsieg Donald Trumps führte zu einer Politisierung der Öffentlichkeit, der sich auch die US-amerikanische *Vogue* nicht erwehren konnte. Während sich nationale Identitäten in Zeiten der politischen Ruhe in eine unbemerkte Diffusität zurückziehen können, werden sie im Wahlkampf artikuliert und akzentuiert sowie zur politischen Aktivierung der Bevölkerung genutzt.

Dieser Beitrag konzentriert sich auf eine zentrale Modestrecke aus der September-Ausgabe der US-amerikanischen *Vogue* (2017)¹ mit dem Titel «American

- 1 Bei der September-Ausgabe handelt es sich um die Jubiläumsausgabe zum 125-jährigen Bestehen der US-amerikanischen *Vogue*. Auf dem Cover der Sammeledition ist die Schauspielerin Jennifer Lawrence im rot-glänzenden Abendkleid abgebildet. Im Hintergrund ist die Freiheitsstatue im Sonnenuntergang zu sehen, eingerahmt vom «U» des goldenen *Vogue*-Schriftzugs. Der Leitartikel mit Lawrence im Interview ist mit «American Beauty» betitelt und verweist damit auf den gleichnamigen Film aus dem Jahr 1999. In dieser Sonderausgabe zum Jubiläum in nationaler Aufmachung schärft sich das US-amerikanische Profil. Die Auswahl der Fotostrecke, um die US-amerikanische Identitätskonstruktion nach dem Wahlsieg von Donald Trump zu untersuchen, begründet sich auch durch diese Rahmung im Jubiläums-Magazin. Hier kondensiert ein Diskurs um das US-Amerikanische. Das Profil des Magazins wird eng mit der US-amerikanischen Identität verknüpft, wie die Gestaltung des Covers bereits nahelegt. Für die 125 Jahre US-ame-

Daydream»,² wird als Referenzrahmen jedoch auch weitere Ausgaben während und nach dem Präsidentschaftswahlkampf (2016–2017) miteinbeziehen. Die Setzung des Untersuchungszeitraums um den Wahlkampf zwischen Hillary Clinton und Donald Trump begründet sich zweifach: Zum einen schärft sich das nationale Profil im Wahlkampf, der den Bürger:innen eine Entscheidung abverlangt. Von den Parteien werden verschiedene Entwürfe einer nationalen Idee vorgestellt, zu denen sich Wähler:innen positionieren müssen – oder sich jeglicher Positionierung verweigern. Zum anderen markiert der Wahlkampf den Punkt in der Geschichte der US-amerikanischen *Vogue*, in der sie zum ersten Mal explizit ihre Unterstützung für eine Präsidentschaftskandidat:in äußert. In der November-Ausgabe 2016 steht unter dem Titel «And at last – it’s time to vote»:

Vogue has no history of political endorsements. Editors in chief have made their opinions known from time to time, but the magazine has never spoken in an election with a single voice. Given the profound stakes of this one, and the history that stands to be made, we feel that should change.
Vogue endorses Hillary Clinton for president of the United States.³

Die Behauptung, die *Vogue* habe keine Geschichte der politischen Unterstützung, verschleierte, dass Modemagazine nie abseits des politischen Geschehens agieren. Schon während des Zweiten Weltkrieges setzte sich die *Vogue* eine politische Agenda und wurde zum Instrument der Erziehung von Konsumentinnen. Die Leserinnen des Magazins wurden zur textilen Rationierung angehalten, um die Rüstungsindustrie mit Material versorgen zu können.⁴ Das Kleidungsverhalten wurde von einer individuellen zur staatlichen Angelegenheit. Die *Vogue* appellierte an das nationale Bewusstsein ihrer Leserinnen und hielt sie durch Verzicht im privaten Kleidungskonsum zur Unterstützung der heimischen Textilindustrie an.⁵

rikanische *Vogue* werden visuelle, materielle und personelle Entsprechungen gesucht. Die Foto-strecke mit dem Titel «American Daydream» ist hierfür emblematisch.

2 «American Daydream». In: *Vogue USA* 9 (2017), S. 684–696.

3 o.V., «And at last – it’s time to vote». In: *Vogue USA*, 11 (2016), S. 62.

4 Vgl. Daniel Delis Hill, *As Seen in Vogue. A Century of American Fashion in Advertising*. Texas 2004, S. 71f.

5 Die *Vogue* bereitet ihre Leserinnen 1943 auf die drohende Textilrationierung vor. Sie argumentiert mit einer nationalen Verantwortung und betont die Freiwilligkeit, mit der sich die *Vogue*-Leserinnen in den Dienst des Landes stellt: «No law compels us to wear clothes as narrow as these. L-85 allows much more generous measurements. Of our own free will, we are wearing them. Voluntarily, a group of American designers have pledged themselves to use less fabric than L-85 allows – in order to save every yard... The British, who have felt the pinch of fabric shortages longer than we, practically live in slim coatdresses. They call them austerity fashions, but if this is austerity, let’s have more of it.» Delis Hill, *As Seen in Vogue*, S. 72.

Die Involviertheit der *Vogue* in den Wahlkampf 2016 reiht sich in eine Geschichte der politischen Verstrickungen des Magazins. Sie bildet durch ihre landesspezifischen Ausgaben nationale Identitäten und Profile aus, die sich mit und über Kleidung artikulieren. Betont werden nationale Eigenheiten und internationale Unterschiede. Die Kultur- und Sozialwissenschaftlerin Agnès Rocamora beschreibt die Betonung der französischen Identität in der *Vogue* Paris:

Frenchness is a recurrent theme in French *Vogue*, or *Vogue* Paris, whether it is in the special issues, articles and spreads devoted to French fashion and culture [...]. However, the Frenchness invoked in *Vogue* is one often circumscribed to a specific version of it – the Parisian. As Lucien Vogel, founder of Condé Nast France in 1921, said: «*Vogue* must be a real Parisian magazine. But Parisian, Parisian ... a magazine that couldn't be made either in Rome, nor in New York (cited in *Vogue's* media kit).»⁶

Die Präsidentschaftswahl in den USA 2016 fand auch auf vestimentärer Ebene statt. Sie bediente sich einerseits modischer Zeichen und wurde andererseits von der Modewelt begleitet und kommentiert. Die *Vogue* wird damit zur politischen Akteurin im Präsidentschaftswahlkampf und ergreift, wie eingangs erläutert, ausdrücklich Partei. Wie sie dabei vestimentäre Bilder und Codes nutzt, um ihre Vorstellung einer US-amerikanischen Identität zu artikulieren und zu Trumps *male white fantasy* Stellung zu beziehen, wird im Weiteren zu analysieren sein.

Das politische Potenzial der Mode

Mode und Kleidung sind konstitutiv für Prozesse der Identitätsbildung und deren Ausdruck. Dies geschieht auf persönlich-individueller wie national-kollektiver Ebene. Die US-amerikanische *Vogue* entwirft fortlaufend ein Bild des US-Amerikanischen, bestimmt, zumindest in modischer Hinsicht, was darunter zu fassen sei. Mode ist nicht nur Abbild der Persönlichkeit, sondern lässt diese im performativen Akt des Sich-Kleidens erst entstehen. Identität wird im ständigen Ausloten des Verhältnisses des Selbst zur Welt immer wieder neu verhandelt. Kleidung macht den Körper «kulturell kommunizierbar».⁷ Sie produziert sichtbare Körper und trifft Aussagen über das Selbst, die von anderen decodiert werden können.⁸

6 Agnès Rocamora, ««Over to you»: Writing readers in French *Vogue*.» In: *Fashion Theory*, 10 (2006), S. 153–174, hier S. 167.

7 Gabriele Mentges, «Für eine Kulturanthropologie des Textilen. Einige Überlegungen.» In: Gabriele Mentges / Vera Bendt (Hgg.), *Kulturanthropologie des Textilen*. Berlin 2005, S. 11–56, hier S. 22.

8 Vgl. Fred Davis, *Fashion, Culture and Identity*. Chicago, London 1992, S. 25.

Die Dynamik des modischen Wandels ist geprägt von Tendenzen der Angleichung und Abgrenzung, welche visuelle und materielle Zugehörigkeiten und Unterschiede ausbilden. Der Soziologe Georg Simmel beschreibt diese Bewegung zwischen Individualisierung und Kollektivierung: «So bedeutet die Mode einerseits den Anschluß an die Gleichgestellten, die Einheit eines durch sie charakterisierten Kreises, und eben damit den Abschluß dieser Gruppe gegen die tiefer Stehenden, die Charakterisierung dieser als nicht zu jener gehörig».⁹ Eine Zuordnung über vestimentäre Zeichen findet über ein Repertoire geteilter kultureller Codes statt, über ein kollektives Wissen um die modischen Zeichen. Die Mode zieht zwischen dem Eigenen und dem Fremden ihre Grenzen. Sie differenziert verschiedene Gruppen von- und untereinander, erfüllt damit eine soziale Funktion.

Staaten machen sich diesen Moment der kollektiven Eingliederung zunutze. Sie schaffen über visuelle Zeichensysteme Identifikationsangebote für ihre Bürger:innen. Staatliche Ordnungen formieren sich somit auch auf textiler Ebene, und die imaginäre Gemeinschaft einer Nation materialisiert sich und wird somit erfahrbar. Diese staatliche Identitätskonstruktion findet beispielsweise über Nationalfarben,¹⁰ das Auftreten von Politiker:innen,¹¹ über die mystische Verklärung der Tracht zum nationalen Kostüm¹² oder durch die Relevanz der Textilindustrie für Ökonomie und Politik statt. Der Soziologe William Keenan spricht Kleidung eine nonverbale Möglichkeit der politischen Kommunikation zu: «Dress is clearly neither culturally nor politically neutral. It is loaded with significance. Clothes are stuff that <speaks volumes>».¹³ Die Modewissenschaftlerin Jennifer Craik benennt das Politische ebenfalls als Bestandteil der Mode.¹⁴ Diese kann politische Ideen und Ordnungen implementieren und visualisieren, agiert sowohl auf der Ebene der Konstruktion als auch der Inszenierung. Kleidung ist nicht nur vordergründig, in ihren Erscheinungen, politisch, sondern auch auf struktureller Ebene. Die Textil-

9 Georg Simmel, «Die Mode (1905)». In: Barbara Vinken (Hg.): *Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode*. Stuttgart 2016, S. 157–186, hier S. 164.

10 Karl-Otto Albrecht unternimmt eine eher anekdotische Auflistung verschiedener Farben und ihrer politischen Implikationen, als eine wissenschaftliche Analyse. Jedoch gewährt der Beitrag einen guten Überblick über die historische Variabilität von Farben in ihren politischen Kontexten und arbeitet ihre Bedeutungsverschiebungen und -überlagerungen heraus. Vgl. hierzu das Kapitel «An ihren Farben sollt ihr sie erkennen. Kleine politische Farbenlehre – Ampelkoalition und Goldfasane» in: Karl-Otto Albrecht, *Politik und Mode*. Kassel 2001, S. 147–154.

11 Vgl. Viola Hofmann, *Das Kostüm der Macht. Das Erscheinungsbild von Politikern und Politikerinnen*. Bamberg 2014.

12 Vgl. Siegfried Müller, «Kleider machen Nationen: Das Beispiel der altdeutschen Tracht.» In: Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg (Hg.), *Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Oldenburg 2002, S. 46–50.

13 William J. F. Keenan, «Dress Freedom: The Personal and the Political.» In: Ders. (Hg.), *Dressed to Impress. Looking the Part*. Oxford, New York 2001, S. 179–192, hier S. 181.

14 Vgl. Jennifer Craik, *Fashion. The Key Concepts*. Oxford, New York 2009, S. 283.

industrie in ihren globalen Verflechtungen ist Schauplatz aktuellen politischen Geschehens, spielte im kolonialen Diskurs und auch während der Zeit der Weltkriege eine entscheidende Rolle.

Zu Roland Barthes' *Sprache der Mode*

Roland Barthes *Die Sprache der Mode* (1967)¹⁵ gilt als einschlägiger Beitrag in der Erforschung von Modetexten.¹⁶ Er analysiert die Versprachlichung der Mode, die auf ein komplexes und kulturell geprägtes Zeichensystem zurückgreift und sich eines Jargons, einer spezifisch strukturierten Sprache bedient. Die Untersuchung ist Barthes' strukturalistischer Hochphase zuzuordnen.¹⁷ Er versucht sich an einer Klassifizierung und Systematisierung der sprachlichen Äußerungsformen der Mode mittels einer Korpusanalyse.¹⁸ Anhand von zwei Modemagazinen des Jahrgangs 1958/59 versucht Barthes mit Methoden der strukturalen Linguistik eine Systematik der Mode aufzustellen.

Ohne Zweifel ist Barthes' Verständnis von der Mode als mythischem System, das sich in der Sprache über eine konnotative Ebene ausbildet, zutreffend. Jedoch ist auch die Kritik berechtigt, die vor allem Dagmar Venohr, Paul Jobling, Philip Malcolm Waller Thody und Jonathan Culler äußerten.¹⁹ Für Barthes steht der sprachliche Code der Mode im Vordergrund. Er exponiert ihn gegenüber den anderen Modemedien. Die Fotografie sei für ihn beispielsweise zu vernachlässigen.²⁰ Dieses «Primat der Sprache» ist anzuzweifeln.²¹ Mode muss als transmediales Ereignis wahr- und ernstgenommen werden. Erst durch die permanente Bezüglichkeit von Text, Bild, Materiellem und Immateriellem entsteht Mode als Phänomen, das in seinem Bedeutungsgehalt changiert.

Modische Zeichen unterscheiden sich von linguistischen: Sie bleiben verhältnismäßig vage und entziehen sich einer genauen Übersetzbarkeit. Der Soziologe

15 Vgl. Roland Barthes, *Die Sprache der Mode*. Frankfurt a. M. 1985; Barthes' Argumentation zur Sprache der Mode baut auf seinem Werk *Mythen des Alltags* auf; vgl. ders., *Mythen des Alltags*. Berlin 2010.

16 Modetexte sind sowohl Texte über Mode als auch Mode als Text. Diese beiden Ebenen verbinden sich im Magazin, in dem Mode visuell, sprachlich und in der materiellen Gestaltung der Zeitschrift zum Ausdruck kommt.

17 Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart 2000, S. 107.

18 Hier muss kritisch angemerkt werden, dass Barthes' untersuchtes Korpus recht klein gewählt und damit nicht unbedingt repräsentativ ist.

19 Vgl. hierzu: Dagmar Venohr, *medium macht mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift*. Bielefeld 2014; Paul Jobling, *Fashion Spreads. Word and Image in Fashion Photography Since 1980*. Oxford 2006; Philip Malcolm Waller Thody, *Roland Barthes. A Conservative Estimate*. London 1977; Jonathan D. Culler, *Roland Barthes*. New York 1983.

20 Vgl. Jobling, *Fashion Spreads*, S. 90.

21 Venohr, *medium macht mode*, S. 81.

Fred Davis unterscheidet den linguistischen vom modischen Code, indem er letzterem eine «low semanticity» zuschreibt und ihn als «forever shifting or in process» definiert.²² Die materielle Kultur ist von einer Mehrdeutigkeit geprägt, die eher aus Bedeutungsspielräumen als Zuschreibungen besteht. Der Ethnologe Hans Peter Hahn wiederum beschreibt die semiotische Eigentümlichkeit der Dinge als unscharfe Beziehung zwischen Objekten und ihren Bedeutungen, die gegenüber sprachlichen Zeichen weniger präzise ist: Die materielle Kultur sei «ein offener, nur kontextabhängig definierbarer Bedeutungsträger».²³

Dagmar Venohr spricht sich in ihrem Buch *medium macht mode* für eine ikonotextuelle Betrachtung der Modestrecke aus, plädiert also dafür, Text und Bild interdependent zu analysieren. Mode entstehe im *Dazwischen* – im Wechselspiel der beiden Medien: «[D]ie ikonotextuelle Medienkombination der Modestrecke macht nicht nur modische Kleidung sichtbar, sondern vielmehr Mode an sich *vollziehbar*».²⁴ In der Modestrecke treffen zwei eigenständige Strukturen aufeinander, die sich dennoch stetig aufeinander beziehen.²⁵ Anders als das Bild, das in der visuellen Gleichzeitigkeit seiner einzelnen Elemente wahrgenommen werden kann, werden Texte (meist) linear gelesen und verstanden. Sie werden als Teil der Modestrecke wahrgenommen, verlangen jedoch die Aufmerksamkeit der Leser:in, um gelesen zu werden. Die Wahrnehmung der beiden Strukturen erfolgt demnach nur fast zeitgleich.

Die Forschung erkennt sowohl den Modetext als auch das Modebild als Medien der Mode an, in der Analyse werden sie dennoch nicht stringent miteinander verbunden.²⁶ Meist wird entweder eine sprachliche oder eine ikonografische Analyse

22 Davis, *Fashion, Culture and Identity*, S. 5.

23 Hans Peter Hahn, «Dinge als Zeichen – eine unscharfe Beziehung.» In: Ulrich Veit (Hg.), *Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur*. Münster 2003, S. 29–51, hier S. 29.

24 Venohr, *medium macht mode*, S. 17.

25 Vgl. ebd., S. 106.

26 Zu der frühen Geschichte der Modezeitschriften forschten unter anderem: Adelheid Rasche / Anna Zika, *Styl. Das Berliner Modejournal der frühen 1920er Jahre. Zur gleichnamigen Ausstellung in der Berliner Kunstbibliothek*. Stuttgart 2009; Annemarie Kleinert, *Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848*. Berlin 1980; Astrid Ackermann, *Paris, London und die europäische Provinz. Die frühen Modejournale 1770–1830*. Frankfurt a. M. 2005; Anna Zika, *Ist alles eitel? Zur Kulturgeschichte deutschsprachiger Modejournale zwischen Aufklärung und Zerstreuung. 1750–1950*. Weimar 2006. Den Anfängen der Modejournale in Europa widmen sich die Ausstellung «Streit der Moden. Modejournale von 1780 bis 1930», die im Museum der Kunstgewerbesammlung der Stadt Bielefeld von 1996 bis 1997 zu sehen war (kuratiert von Gabriele Koller und Hildegard Wiewelhove), und Angela Borchert, *Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800*. Heidelberg 2004; Vertreterinnen der Cultural Studies (unter anderem Jenifer Craik, Diana Crane, Joanne Entwistle, Angela McRobbie und Leslie Rabine) begegnen der Analyse von Modemagazinen mit einem gesellschaftspolitischen Blick und stellen Thematiken wie *race*, *gender*, *class* und Konsumkritik in den Vordergrund. Um den Forschungsstand zu komplementieren, ist hier neben der Doppelausgabe der *Fashion Theory*, die 2006 erschien und deren Beiträge sich die *Vogue* zum Thema machten, auch Paul Joblings

(wie beispielsweise bei Karin Mann²⁷) unternommen. Dieser Beitrag versucht, die beiden Komponenten zusammen zu bringen, und orientiert sich dabei an den Überlegungen Dagmar Venohrs. Text und Bild stehen sich in ihrer Aussagekraft in nichts nach und werden dementsprechend gleichwertig behandelt. Die Analyse untersucht die Fotografie in der direkten Korrespondenz mit ihrer Bildunter- und -überschrift. Des Weiteren werden die intertextuellen und -visuellen Bezüge der Modestrecke zur (Pop)Kultur herausgearbeitet, die die Komplexität des bildlich-sprachlichen Gewebes weiter ausdifferenzieren und verzweigen.

Modemagazine als Orte der mythischen Konstruktion

Mode wird durch ihre medialen Darstellungen erst als solche sichtbar und lesbar gemacht. Zudem ist sie selbst Medium, ist – wie Gertrud Lehnert treffend feststellt – eines der «vielfältigsten, veränderlichsten, unangreifbarsten und doch hartnäckigsten Medien der Bedeutungsgenerierung, Bedeutungszuschreibung, aber auch der Dekonstruktion von Bedeutung».²⁸ Die Modezeitschrift ist wesentlich an der Inszenierung und Ausbildung von Mode beteiligt. Denn als soziales und vor allem kollektives Phänomen muss Mode Verbreitung finden und ist auf spezifische Vermittlungsformen angewiesen.²⁹ Als eben solch ein Schauplatz der Mode stellt sich die Modezeitschrift dar. Sie ist ein Medium der modischen Verbreitung und lässt sie als «sinnliches Ereignis erscheinen».³⁰ Im Modemagazin werden aktuelle Kollektionen vorgestellt, und darüber hinaus entsteht «ein Augenblick und Gesichtspunkt, in dem Mode als etwas Ästhetisches zur Anschauung kommt».³¹ Sie nimmt eine vermittelnde Position zwischen den Leser:innen auf der einen und der Modeproduktion sowie den Designer:innen auf der anderen Seite ein, ist eine «informierende und inszenierende Instanz».³²

Die Mode bedient sich narrativer Medien und Elemente, um damit eine Ebene der Konnotation zu erschaffen, die den Bedeutungsgehalt der Kleidung anrei-

Untersuchung *Fashion Spreads. Word and Image in Fashion Photography since 1980* zu nennen sowie Karin Mann, ««Stark und soft». Mode, Medien und Geschlecht am Beispiel der Modefotografie in Vogue.» In: Gabriele Mentges / Vera Bendt (Hgg.), *Kulturanthropologie des Textilen*. Berlin 2005, S. 407–427, hier S. 409.

27 Vgl. Mann, ««Stark und Soft»».

28 Gertrud Lehnert, «Mode als Spiel. Zur Performativität von Mode und Geschlecht.» In: Thomas Alkemeyer u. a. (Hgg.), *Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur*. Konstanz 2003, S. 213–226, hier S. 216.

29 Vgl. Mann, ««Stark und soft»», S. 409.

30 Venohr, *medium macht mode*, S. 15.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 16.

chert.³³ Das Modische konstituiert sich unter anderem über fiktionale Erzählungen in Modetexten, -bildern oder -filmen.³⁴ Im Vorwort des Sammelbandes *Fashion in Fiction. Text and Clothing in Literature, Film, and Television* heißt es:

Fashion is the <idea>, the non-real. With desires, dreams, and idealizations as its counterparts and companions, and as its main driving force – fashion is also fictive. Fashion, then, is a species of fiction.³⁵

Die US-amerikanische *Vogue* ist immer noch eines der einflussreichsten Modemagazine weltweit. Sie wurde am 17. Dezember 1892 unter dem damaligen Verleger Arthur B. Turnure gegründet und 17 Jahre später von dem noch heute bestehenden Verlagshaus Condé Nast aufgekauft. Die derzeitige Chefredakteurin Anna Wintour, die auch bei den hier im Fokus stehenden Ausgaben federführend war, trat ihren Posten im November 1988 an. Auch wenn der Name *Vogue* einen französischen Ursprung vermuten lässt, war das Magazin anfänglich ein ausschließlich US-amerikanisches Produkt und wurde erstmals in New York lanciert.³⁶ Die *Vogue* besitzt somit eine US-amerikanische DNA und verhandelt die nationale Identität mit der Zeit und in Reaktion auf geschichtliche und realpolitische Ereignisse stetig neu.

Das Magazin bildet nicht nur ein nationales Selbstverständnis, sondern lotet auch die Position der Vereinigten Staaten im globalen Gefüge und vor allem ihr Verhältnis zu Europa aus. Im Angesicht der Masseneinmigration Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts nahm die *Vogue* eine eher konservative Haltung ein.³⁷ Sie bemühte sich an verschiedenen Punkten der US-amerikanischen Geschichte

33 Vgl. Peter McNeil, *Fashion in Fiction. Text and Clothing in Literature, Film, and Television*. Oxford 2009, S. XV.

34 Während das Medium Film ein «große[s] narrative[s] Potential» (Markus Kuhn, «Film.» In: Matías Martínez (Hg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017, S. 46–55, hier S. 46) besitzt, ist die Fotografie durch eine eingeschränkte Möglichkeit der Narrativität gekennzeichnet. Zeitliche Abläufe und Zustandsveränderungen können nur angedeutet werden, da sie nicht in der medialen fotografischen Struktur verankert sind. In der Modestrecke wird dennoch häufig sequenziell erzählt. Die hier bearbeitete Fotostrecke «American Daydream» erfüllt die von Martínez aufgestellten Narrativitätskriterien der Konkretheit (es werden singuläre Momentaufnahmen gezeigt), der Temporalität (die Bilder folgen einer Chronologie: Während die ersten Bilder tagsüber aufgenommen wurden, ist das letzte mit «Evening in America» betitelt und deutet das Zu-Ende-Gehen des fotografierten Tages an) und der Kontiguität (es sind die gleichen Protagonist:innen in der gesamten Fotostrecke zu sehen, und örtlich ist sie durchgehend in einem US-amerikanischen Vorort situiert); vgl. Matías Martínez, «Was ist Erzählen?» In: Ders. (Hg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017, S. 2–7; vgl. Kuhn, «Film.», S. 46–55; vgl. Britta Caspers, «Fotografie.» In: Matías Martínez (Hg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017, S. 56–59.

35 McNeil, *Fashion in Fiction*, S. XV.

36 Vgl. Alison Matthews David, «Vogue's New World: American Fashionability and the Politics of Style.» In: *Fashion Theory* 10, 1/2 (2006), S. 13–38, hier S. 13.

37 Vgl. ebd., S. 14.

um die Ausbildung einer heimischen Mode- und Textilindustrie, unterstützte ein nationales Modebewusstsein bei ihren Leserinnen und propagierte nicht zuletzt Vorstellungen eines *authentischen* US-amerikanischen Geschmacks und Designs.³⁸ Dieser definierte sich in erster Linie *ex negativo*. Der US-amerikanische Stil sollte vor allem eins nicht sein: französisch.³⁹ Nationale wirtschaftliche und politische Interessen beeinflussen die *Vogue* seit jeher. Alison Matthews David untersuchte die strukturellen Verstreungen des Magazins mit Produktion, Marketing und Konsum US-amerikanischer Mode. Sie spricht dem Magazin eine Rolle im US-amerikanischen Identitätsdiskurs zu: «Changing historical understandings of <American> identity are central to this narrative».⁴⁰

Gerade die Modestrecke ist ein für die *Vogue* typisches Format, war das Magazin doch von Anfang an neben der *Harper's Bazaar* «eines der wichtigsten Medien, wenn es um die Verbindung der Bereiche Mode und Fotografie ging».⁴¹ Neben der visuellen und materiellen Ebene kommt bei der Modestrecke noch eine dritte hinzu: die sprachliche. Die Fotos bekommen im Layout des Magazins Überschriften und Bildunterschriften zugewiesen, die Models und Fotografen, sowie die Stylisten werden benannt, die Kleidung wird mit Preis und Label versehen. Die Bedeutung der Modestrecke wird durch die Texte nicht nur ergänzt oder präzisiert, sie vollzieht sich erst im Zusammenspiel von Bild und Text, ergibt sich performativ in ihrer ständigen Wechselwirkung.

American Daydream

Die hier in den Blick genommene Modestrecke, betitelt mit «American Daydream»,⁴² umfasst sieben Doppelseiten. Sie wurde von dem US-Amerikaner Steven Klein fotografiert und erschien in der September-Ausgabe 2017. Somit ist die Modestrecke nicht mehr im Wahlkampfgeschehen zu verorten, stellt sich eher als eine Analyse im Nachgang der Wahlen im November 2016 dar. Die Verbindung zur Trump-Regierung ergibt sich zum einen aus den internen Referenzen der Modestrecke⁴³ und zum anderen aus einer entsprechenden Rezeption. Online wird die Fotostrecke als Gegenentwurf zu Trumps Bild der USA gelesen. So heißt es: «Ste-

38 Vgl. ebd., S. 15.

39 Vgl. ebd., S. 22.

40 Ebd., S. 15.

41 Mann, «Stark und soft», S. 412.

42 Die Fotografien können auf folgender Internetseite abgerufen werden: [fashiontography.com: https://is.gd/HolZXh](https://fashiontography.com/https://is.gd/HolZXh), Abruf am 6.2.2023.

43 Die Verweise auf die Trump-Regierung werden im Folgenden kenntlich gemacht: Die Außenpolitik Trumps, seine sexistischen als auch rassistischen Äußerungen sowie die populistische Strategie der Nostalgie werden in der Fotostrecke der *Vogue* kommentiert.

ven Klein documents the American dream that so many of us embrace -- and live fully -- as Donald Trump stokes the fires of hate in America».⁴⁴ Die Modestrecke bezieht Stellung zu einer US-amerikanischen Idee, welche die *Vogue* als reaktionär und konservativ kennzeichnet, trotz aktiver Wahlkampfpolitik und Befürwortung Hillary Clintons aber nicht zu verhindern wusste.

Bereits mit der Überschrift wird deutlich, dass die Modestrecke als (De)Konstruktion einer Idee des US-Amerikanischen verstanden werden kann. Rekuriert wird auf den amerikanischen Traum, als nationalem Mythos vom sozialen Aufstieg durch Arbeit und individuelle Selbstverantwortung.⁴⁵ Dieses Narrativ prägt die Landesidentität stark und wird als Grundethos der Vereinigten Staaten von Amerika verstanden. Wird dieser Mythos sonst mit dem Ausdruck *The American Dream* betitelt, wird dieser in der Überschrift der Fotostrecke leicht variiert und erfährt damit eine Bedeutungsverschiebung: An die Stelle des Traumes rückt der Tagtraum.

Durch den Wegfall des bestimmten Artikels im Titel wird nicht auf *den einen* Traum verwiesen, der sich als kollektiv geteilte und nationale Utopie darstellt. Es ist eine Traum-Version, die grundsätzlich andere Konzeptionen des US-amerikanischen Traumes zulässt. Die als «American Daydream» ausgewiesene Modestrecke entzieht sich der Eindeutigkeit des kollektiven Topos und verliert sich in eine polyvalente Diffusität. Sie reproduziert nicht den bekannten amerikanischen Traum, sondern entwirft ein neues, aus Altem zusammengesetztes Bild. Diese Bedeutungsverschiebung ist essenziell, denn in der dargestellten häuslichen Szenerie überlagern sich verschiedene Fantasien und Vorstellungen des US-Amerikanischen: Zu sehen ist eine Amalgamierung einer konservativen *male white fantasy* und einer pseudofeministischen *female fantasy*. Gesprochen wird von mehreren Positionen, deren Stimmen sich zeitweise nicht entwirren lassen. Die Modestrecke wird zum Austragungsort des Kampfes um die Deutungshoheit über die US-amerikanische Identität, ihre Praktiken und materiellen Zeichen. Nicht immer ist genau zuordenbar, in welchem «Traum» sich die Leser:in gerade befindet. Stereotype, rassistische und sexistische Darstellungen werden reproduziert und gebrochen, spielen sich gegeneinander aus und sind bis zuletzt nicht auflösbar. Gerade in dieser Uneindeutigkeit entfaltet die Modestrecke ihr volles konnotatives Potenzial. Die Traum-Konzeption wird als unbestimmt ausgewiesen und lässt damit Möglichkeit zur Distanzierung. Dargestellt sind weder der kollektive, amerikanische Traum noch eine Fantasie, die sich klar der US-amerikanischen *Vogue* zuordnen ließe.

An die Stelle des Traumes wird der Tagtraum gesetzt, die Szenerie von einer nächtlichen oder utopischen Irrealität in eine Art Dazwischen geholt: in ein Sta-

44 «Steven Klein Captures «American Daydream» With Joan Smalls & Lara Stone For Vogue US September 2017.» *anneofcarversville.com*: <https://is.gd/3aUzom>; Abruf am 25.2. 2021.

45 Vgl. Udo J. Hebel, *Einführung in die Amerikanistik / American Studies*. Stuttgart 2008, S. 327.

dium der surrealen Unzugehörigkeit. Der Tagtraum ereignet sich, dem Wortsinn nach, im Wachzustand. Er ist also nicht vollständig irreal, sondern wird von einem bewussten Zustand aus gedacht – lässt sich aber auch der Realität nicht vollständig zuordnen. Anders als der nächtliche Traum entzieht er sich nicht der Kontrolle des träumenden Subjekts, sondern kann beeinflusst werden. Der Tagträumer richtet seine Gedanken auf einen bestimmten Gegenstand und verliert sich in ihm. Im Englischen ist der Tagtraum durchweg positiv besetzt. Im Oxford Dictionary wird der Begriff *Daydream* als «[a] series of pleasant thoughts that distract one's attention from the present» beschrieben,⁴⁶ das Cambridge Dictionary weist ihn als «a series of pleasant thoughts about something you would prefer to be doing or something you would like to achieve in the future» aus.⁴⁷ Dargestellt wird mit dem *American Daydream* eine Wunschkonstruktion, in der rechte und liberale Fantasien verschmelzen. Die Modestrecke bedient sich des Stilmittels der Ironie – welche innerhalb der Texte sowie aus den Spannungen zwischen Bild und Text entsteht. Vorstellbar wäre, dass es sich bei der abgebildeten Version der erträumten USA nicht um eine affirmative Darstellung handelt, sondern eher um einen ironischen Kommentar zur Instrumentalisierung und Verklärung dieses Traums im politischen Diskurs. Es stellt sich die Frage, ob in diesem politisch gespaltenen Land überhaupt auf ein kollektives Verständnis und eine gemeinsame Identität Bezug genommen werden kann – ob es überhaupt noch Konsens über nationale Bilder und Zeichen gibt.

Good Neighbors – US-amerikanische Vorstadt-Melancholie

Im Text, der die Fotostrecke einleitet, wird die Kulisse als «hushed, surreal suburbia» charakterisiert.⁴⁸ Das Wort *hushed* kann mit gedämpft, ruhig oder auch totgeschwiegen übersetzt werden. Der vom Grill aufsteigende Rauch verleiht der Szene auf der ersten Doppelseite eine nebulöse Atmosphäre. Der dargestellte Raum entzieht sich einer genauen Verortung. Wie eingangs beschrieben, oszilliert er zwischen Realität und Fiktion, Vergangenheit und Gegenwart. Eine zeitliche Einordnung wird durch die Bildunterschrift vorgenommen. Dargestellt ist ein Vorort, der den 1950er-Jahren nachempfunden ist und auf die «postwar boom years» rekurriert.⁴⁹ Gestylt wurde die Modestrecke hingegen mit Kleidung aus aktuellen Kollektionen, nicht mit historischer Mode der 1950er-Jahre. Die bild-

46 Oxford Dictionary, Art. «Daydream»: en.oxforddictionaries.com: <https://is.gd/RsXHO2>; Abruf am 1.6. 2020.

47 Cambridge Dictionary, Art. «Daydream»: dictionary.cambridge.org: <https://is.gd/Y5PGVo>; Abruf am 1.6.2020.

48 «American Daydream», S. 685.

49 Ebd.

lich festgehaltenen Szenen spielen sich entweder im häuslichen Setting oder im Garten ab. Der US-amerikanische Vorort ist ein beliebter Topos in Literatur, Fotografie, Film und Fernsehen und ist eng mit dem Diskurs um die US-amerikanische Identität verknüpft. Die Vorstädte, die größtenteils in den 1950er-Jahren angelegt und ausgebaut wurden, gelten sowohl als Realisierung des amerikanischen Traums, als auch als Sinnbild einer homogenen und intoleranten USA, «das durch sterile Konformität gekennzeichnet ist».⁵⁰ Diese Konformität findet ebenfalls in der architektonischen Gestaltung Niederschlag. Die *Cookie-Cutter Houses* oder *Bedroom-Communities*, wie sie die Fotostrecke benennt, sind in den Nachkriegsjahren gebaute Wohnsiedlungen, die auf die rasch ansteigende Bevölkerungszahl und den aufkommenden Wohlstand reagieren sollten. Diese Häuser wurden nach einem Baukasten-Prinzip entworfen und gleichen sich sowohl in architektonischer als auch landschaftlicher Ausgestaltung. Der Erwerb eines Eigenheims ist Teil des amerikanischen Traums, denn «[d]er Besitz eines eigenen Grundstücks und Hauses entspricht dem ideologischen Nachdruck in den USA auf persönlicher Unabhängigkeit und Privateigentum».⁵¹

Der Ausbau der Vorstädte in den 1950er-Jahren ist als Reaktion auf den *Baby Boom* zu verstehen und adressierte das Problem der Wohnungsknappheit in den USA. Er erfüllte der US-amerikanischen Mittelschicht den Traum vom Eigenheim und ermöglichte den Rückzug ins Private. Allerdings waren die Vororte der 1950er auch Orte des Ausschlusses und verstärkter rassistischer Segregation. Die Medienwissenschaftlerin Brigitte Hipfl schreibt hierzu: «De facto waren es jedoch fast ausschließlich Weiße aus der Mittelschicht, die diese Möglichkeit nutzen konnten [...], sodass sich in den Vororten eine aus <Rassen>- und Klassenperspektive sehr homogene Gruppe ansiedelte, die das Ideal des American Way of Life repräsentierte».⁵² Die Suburbs wurden zum Raum einer ausschließenden Idee des US-Amerikanischen, das wenig Varianz und Pluralität zuließ und Vorstellungen vom perfekten Familienleben mit klassischen Rollenverteilungen bestärkte. Durch die Trennung von Arbeit und Wohnen in den *Bedroom-Communities* wurde die «Vorstadt und vor allem das suburbane Heim als häuslicher Raum der (Haus-)Frauen (homemakers) betrachtet».⁵³

Dieses Bild der US-amerikanischen Idylle wurde medial und literarisch schon oft verkehrt. Die Vorstadt wird dabei zu einem Ort, in dem die dunkle Seite der US-amerikanischen Gesellschaft zum Vorschein kommt. Die Vorstädte treten in dystopischen Erzählungen «als künstlich geschaffene Orte» auf, «an denen das Leben

50 Brigitte Hipfl, ««Desperate Housewives» – Dimensionen weiblichen Alltags.» In: Jutta Röser / Tanja Thomas / Corinna Peil (Hgg.), *Alltag in den Medien – Medien im Alltag*. Wiesbaden 2010, S. 89–103, hier S. 92.

51 Hebel, *Einführung in die Amerikanistik / American Studies*, S. 195.

52 Hipfl, ««Desperate Housewives»», S. 93.

53 Hebel, *Einführung in die Amerikanistik / American Studies*, S. 195.

als entfremdet und eingeschränkt erlebt wird».⁵⁴ Das Verdrängte bricht in den Alltag, die perfekte Kulisse wird als Schein entlarvt. Auch in der Modestrecke der *Vogue* wird dieser Raum umgedeutet und nimmt auf diesen dystopischen Diskurs Bezug. Auf der dritten Seite der Fotostrecke wird eine Szene im Vorgarten gezeigt. Hinter einem weißen Gartenzaun steht eine Schwarze Frau im sportlichen Louis-Vuitton-Ensemble, mit Stoffhose und Reißverschluss-Jacke. Im Hintergrund ist eine Weiße Frau im scharlachroten Prada-Kleid zu sehen. Sie ist halb im Schatten, halb verdeckt von der anderen Frau und blickt in die Kamera.⁵⁵

Die Bildbeschriftung mit dem Titel «Good Neighbors» lautet: «Behind the white-picket veneer is a storm of zipped-up turbulence and scarlet-accented passion».⁵⁶ Der weiße Lattenzaun ist ikonisches Zeichen der US-amerikanischen Vorstädte. Die Szenerie erinnert an die Bilder Edward Hoppers, die ebenfalls in ähnlichen Landschaften der Vorstädte situiert sind.⁵⁷ Auch die harten Schlagschatten und die trübe Farbigkeit lassen an die Werke des amerikanischen Künstlers denken. Es stellt sich eine für Hoppers Bilder bezeichnende Vorstadt-Melancholie ein: stillgelegte Häuser, verlassene Straßen und Einsamkeit.⁵⁸ Die Referenz ist nicht zufällig. Edward Hopper wird zur *American Scene* gezählt, deren Vertreter:innen Anfang des 20. Jahrhunderts als Akteur:innen der Etablierung eines US-amerikanischen Selbstverständnisses in der Kunstszene galten.⁵⁹ Wie im Weiteren gezeigt wird, verweist die Modestrecke auf historische Momente der nationalen Selbstbehauptung – sei es in der Kunst, der Mode oder der Politik. Das Jahr 2016 reiht sich in diese Rückschau ein und führt sie fort, als Moment der Krise im amerikanischen Nationaldiskurs. Die eigene Identität stellt sich als eine Art Eklektizismus aus Zitat und Modifikation dar. Die alten Bilder der US-amerikanischen Identität sind nicht mehr zutreffend, werden abgewandelt und als fiktiv gekennzeichnet. Die Szenerie scheint Hoppers Bildern nachempfunden, wird jedoch eindeutig als Kulisse gekennzeichnet und damit als künstlich ausgewiesen. Die Häuserfront sowie die

54 Hipfl, ««Desperate Housewives»», S. 98.

55 Die Fotografie kann auf folgender Internetseite abgerufen werden: [fashionotography.com: https://is.gd/A0baog](https://is.gd/A0baog), Abruf am 6.2.2023.

56 «American Daydream», S. 686.

57 Edward Hopper, *Summer Evening* (1947), 76,2x106,7 cm. Sammlung Mr. und Mrs. Gilbert H. Kinney; Edward Hopper, *Pennsylvania Coal Town* (1947), 71,1x101,6 cm. The Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio; Edward Hopper, *Seven A. M.* (1948), 76,2x101,6 cm. Whitney Museum of American Art, Ankauf 50.8; Edward Hopper, *Cape Cod Morning* (1950), 86,4x101,6 cm. National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., Schenkung der Sara Roby Stiftung.

58 Vgl. Heike Jenß, «Cross-Temporal Explorations: Notes on Fashion and Nostalgia.» In: *Critical Studies in fashion & beauty*, 4/1 (2013), S. 107–124, hier S. 110. Vgl. Heinz Liesbrock, *Edward Hopper. Vierzig Meisterwerke*. München 1988, S. 10.

59 Vgl. Wieland Schmied, *Edward Hopper. Bilder aus Amerika*. München 1995, S. 7f.

Vgl. Liesbrock, *Edward Hopper*, S. 9.

Büsche und Bäume sind aufgemalt. Es wird deutlich, dass die Bilder im Studio aufgenommen wurden. Aus Hoppers Kunst, die als Emblem der US-amerikanischen Kultur gehandelt wird, kann die *Vogue* keine authentische Identität generieren. Die bisherigen Quellen eines nationalen Selbstverständnisses werden zwar zitiert, aber im gleichen Zuge untergraben und als überholt verworfen. Kulturelle Zeichen, die gemeinhin als *typisch* US-amerikanisch gelesen werden, wie das klassische Barbecue mit Coca-Cola, Burgern, Hotdogs und Apple-Pie, der Nationalsport American Football sowie das Spielzeug Mr. Potato Head werden als Versatzstücke eines traditionellen Identitätsdiskurses zitiert. Sie werden jedoch so arrangiert, dass sie eher als ironischer Kommentar, als unauthentischer Abklatsch wahrgenommen werden und auf eine Identitätskrise verweisen, die an der Unglaubwürdigkeit der Zeichen krankt.

Die Überschrift «Good Neighbors» kann als Referenz auf die *Good Neighbor Policy* des Präsidenten Franklin Roosevelt gelesen werden, die er 1933 auf sein politisches Programm setzte.⁶⁰ Ziel war es, die nachbarschaftlichen Beziehungen zu Lateinamerika zu verbessern, indem die USA eher auf politische Zurückhaltung als auf Intervention setzte. Die Leser:innen dürfen darin eine subtile Positionierung der *Vogue* gegen Trump erkennen sowie eine kritische Anspielung auf seine Außenpolitik, vor allem in Hinblick auf den Nachbarstaat Mexiko.

Die Fassade, auf die das englische Wort *Veneer* verweist, ist nicht nur konkret-räumlich, sondern auch metaphorisch zu verstehen. Hinter der Fassade, im Verborgenen, spielen sich Szenen ab, die dem nach außen hin perfekt scheinenden Familienleben widersprechen – ein beliebtes Bild, das auch die Fernsehserien *DESPERATE HOUSEWIVES* (USA 2004–2012), *MAD MEN* (USA 2007–2015) oder die von der Modestrecke zitierte Serie *KEEPING UP WITH THE JONESES* (USA 2016) filmisch verarbeiten. Die gesellschaftliche Idealvorstellung kollidiert mit dem individuellen Persönlichkeitsentwurf und erzeugt Spannungen, bei denen Leidenschaften unterdrückt werden und in Turbulenzen münden. Ein beliebter Topos, den auch George Clooney in seinem Film *SUBURBICON* (USA 2017) aufgreift, auf den sich die Fotostrecke explizit bezieht. Im *Letter of the Editor* heißt es: «A fashion story shot by Steven Klein and starring Joan Smalls and Lara Stone, meanwhile, draws on George Clooney's forthcoming movie *Suburbicon*, set in the 1950s».⁶¹ Das Filmgeschehen spielt in einer Vorstadt der 1950er-Jahre und konterkariert das Idyll mit mafiösen Verstrickungen, Intrigen und einer Serie von blutigen Morden.

Die Farbe Scharlachrot, die in der Bildunterschrift als «scarlet-accented passion» vorkommt,⁶² ist vor allem seit dem Film *THE SCARLET LETTER* (USA 1995), nach

60 Vgl. *Encyclopedia Britannica*, Art. «Good Neighbor Policy»: [britannica.com: https://is.gd/kSg6Ds](https://is.gd/kSg6Ds); Abruf am 1.6.2020.

61 Anna Wintour, «Letter From The Editor: Covering The Past.» In: *Vogue USA*, 9 (2017), S. 232, 250, hier S. 250.

62 «American Daydream», S. 686.

der Romanvorlage von Nathaniel Hawthorne (1850), semiotisch aufgeladen. Sie ist mit Erotik, Leidenschaft, aber auch mit dem Übertreten gesellschaftlicher Normen und sozialer Stigmatisierung konnotiert. Die Handlung spielt Ende des 17. Jahrhunderts, zur Zeit des amerikanischen Puritanismus, und hat den Ehebruch einer Frau zum Thema, die anschließend sozial geächtet wird. Hier richtet sich ein (männlicher) gesellschaftlich-urteilender Blick auf die Frau und weist ihr eine Rolle zu, von der sie nicht abzuweichen hat. Auch die vorliegende Modestrecke verhandelt den gesellschaftlichen Standpunkt der Frau. Im Folgenden wird zu zeigen sein, wie sie (zwar subtil und nicht bis zum Schluss konsequent) die weibliche Selbstermächtigung bestärkt und die Rollenzuweisung, wie sie in den USA der 1950er-Jahre stattfand, ablehnt.

Das Einschließen von Individuen und Ausschließen von Andersartigkeit wird im Gartenzaun ebenso wie in der Beschreibung der Kleidung verbildlicht. Der zugezogene Reißverschluss wird sprachlich benannt und materialisiert sich vestimentär. Kleidungsstruktur und gesellschaftliche Verfasstheit verhalten sich hier homolog. Nicht selten sind Vororte Räume der Ein- und Abgeschlossenheit. Hipfl schreibt hierzu: «Gerne werden die Vorstädte auch als Brutstätten von Neurosen und rebellischen Jugendlichen, als Gefängnisse für Hausfrauen bzw. als Orte, an denen die Männer ihrer Männlichkeit beraubt werden, repräsentiert.»⁶³ Die bedrohte Männlichkeit wie das Gefängnis der Weiblichkeit werden in der Fotostrecke ebenfalls thematisiert. Porträtiert wird hier eine Gesellschaft, die unter der Oberfläche aus den Fugen gerät.

Post War Boom Years?

Die Amerikanisierung der Mode in den 1950er-Jahren

Der Rückbezug der Modestrecke auf die 1950er-Jahre ist weder zufällig noch allein ästhetisch zu begründen. Die Nachkriegsjahre sind für die USA im historischen Rückblick von Bedeutung und werden in den momentanen politischen Diskussionen verstärkt aufgegriffen. Sie waren eine Zeit der US-amerikanischen Identitätsformierung und werden im zeitgenössischen populistischen Diskurs als Ort der Nostalgie instrumentalisiert. Auf beides nimmt die Fotostrecke Bezug.

Die Nachkriegszeit war für die US-amerikanische Mode zentral, führte sie doch erst zur Ausbildung einer unabhängigen, nationalen Mode. Davor war die Textil- und Modeindustrie vom Pariser <Diktat> bestimmt. Die französische Modehauptstadt gab aktuelle Trends vor und delegierte sie von dort aus in den Rest Europas und die Vereinigten Staaten. Der Blick ging stets nach Paris, mit seiner Hoheit in Sachen Design und Stil. Vor den 1940er-Jahren standen die US-amerikanischen De-

63 Hipfl, ««Desperate Housewives»», S. 99.

signier:innen im Schatten der französischen Couturiers. Sie arbeiteten weitgehend anonym, kopierten und interpretierten lediglich Pariser Designs für den heimischen *Ready-To-Wear*-Markt. 1940 wurde Paris von den Nationalsozialisten besetzt und verlor seinen internationalen Einfluss als Modehauptstadt. Dies hatte einen Bruch der langjährigen wirtschaftlichen Beziehungen zwischen französischen Designer:innen und US-amerikanischen Hersteller:innen und Verkäufer:innen zur Folge.⁶⁴ Das Wegbrechen des französischen Modemarktes erzeugte ein *modisches Vakuum*, das Anstoß zur Ausbildung einer eigenen Modelandschaft gab. Die US-amerikanische Mode wurde revolutioniert.

Die noch junge nationale Mode bedurfte einer Imagekampagne, um sich bei den amerikanischen Kund:innen die nötige Anerkennung zu verschaffen. Zu präsent war die französische Modeherrschaft noch, zu unbekannt die eigenen Designer:innen. Die Inhaberin des Kaufhauses *Lord & Taylor*, Dorothy Shaver, startete 1932 eine Offensive, die für das heimische Design warb. Sie initiierte die Kampagne «American Fashions for American Women», die US-amerikanische Designer:innen unterstützen sollte. Der nationale Identitätsdiskurs verschränkte sich mit dem Diskurs um eine US-amerikanische Mode: «America herself was ready for this step. The Americanization of America was in the wind... The chain that held Americans to the Old Fashion World was broken!»⁶⁵

Die (wenn auch nicht ganz freiwillige) Absage an das französische Modediktat wird hier als Befreiungsschlag inszeniert. Die USA rangen um eine modische und nationale Identität.⁶⁶ Die US-amerikanische Frau sagte sich 1950 von der französischen Modeherrschaft los. 2017 wird dieser Moment der Autonomie der Modebranche ein weiteres Mal bemüht. Der *Vogue*, die der Modeszene damals noch skeptisch gegenüberstand, kam später eine führende Rolle in der Bewerbung US-amerikanischer Mode zu. Sie brachte regelmäßig eine Spezialausgabe heraus, die sich nur der heimischen Mode widmete – die *Americana issue*.⁶⁷ Bereits während des Ersten Weltkrieges sollte die eigene Textilindustrie unterstützt werden. Die Wahl der Kleidung wurde zur politischen Frage der patriotischen Selbstverortung. Die *New York Times* appellierte 1914/15 an den Nationalstolz der Amerikanerinnen: «It should be a matter of national pride to keep this industry... truly American».⁶⁸

64 Vgl. Sandra Stansbery Buckland, «Promoting American Designers, 1940–44. Building Our Own House.» In: Linda Walters (Hg.), *Twentieth-Century American Fashion*. Oxford 2015, S. 99–121, hier S. 99.

65 Catharine Oglesby, *Fashion Careers. American Style*. New York 1935, S. 23f.

66 Vgl. Sara B. Marketti / Jean L. Parsons, «American Fashions for American Women. Early Twentieth Century Efforts to Develop an American Fashion Identity.» In: *Dress. The Journal of the Costume Society of America* (2007), Vol. 34, Issue 1, S. 79–95, hier S. 80ff.

67 Vgl. Änne Söll, «Can America design?» *Vogues* «Americana»-Ausgaben und amerikanische Identitätsfindung in den 1940er Jahren.» In: Anke Köth / Kai Krauskopf / Andreas Schwarting (Hgg.), *Building America, Bd. 3: Eine große Erzählung*. Dresden 2008, S. 97–111, hier S. 99f.

68 O.V., «As To American Fashions». In: *The New York Times*, December 26 (1912), S. 8. Zitiert nach: Marketti/Parsons, «American Fashions for American Women.», S. 83.

On the Hook – Dekonstruktion von Nostalgie als populistischer Strategie

Donald Trump nutzte die Nachkriegsjahre in seinem Wahlkampf als nostalgische Projektionsfläche. Er versuchte ein gleichermaßen patriotisches Selbstbewusstsein zu stärken wie die *Vogue* mit der Nationalisierung der Mode in den 1950er-Jahren. Indem die *Vogue* 2017 die 1950er-Jahre als Setting der Fotostrecke wählt, positioniert sie sich sowohl zur eigenen und modischen Vergangenheit als auch zur populistischen Besetzung der Zeit. Sie konterkariert das von Trump erzeugte Bild einer glorreichen Nachkriegszeit, welche zum Ort der Illusion und Projektion wird. Trumps Rhetorik bedient sich einer populistisch-nostalgischen Strategie, indem er einer als defizitär verstandenen Gegenwart eine heile Vergangenheit gegenüberstellt. Trump nutzt diese Gegenüberstellung im Sinne seines Wahlkampfversprechens «Make America great *again*», welches suggeriert, er würde die USA wieder zu einer *alten Größe* der Jahre des Wirtschaftswunders zurückführen. Die Referenz auf die 1950er-Jahre folgt einer konservativen Restaurationspolitik, die alte Werte, Familien- und Rollenbilder wiederherstellen soll. E. J. Dionne Jr. beschreibt die gesellschaftliche Suche nach Halt in der Vergangenheit in seinem Kommentar «The new politics of nostalgia»:

On the right, 50s nostalgia takes the form of a quest for order, social homogeneity, religious faith – or, at the least, public respect for traditional values – and strong families, sometimes defined as a return to old gender roles and a less adventurous approach to sexuality.⁶⁹

Dieses Bild der Vergangenheit muss kein realgetreues sein. Die populistische Rhetorik setzt darauf, eine vermeintliche Erinnerung zu aktivieren, die im Angesicht einer als sittlich verfallen und wirtschaftlich schwach verstandenen Gegenwart ein heiles und glorreiches Früher beschwört. Die Nostalgie, die bei dem *Zurückdenken* an diese illusorische Zeit empfunden wird, drückt sich in Gefühlen der Trauer und des Verlusts aus.⁷⁰ Der kulturpessimistische Blick in die Zukunft schürt eine «Sehnsucht [...], mit welcher sich die Zielgruppe zurück in eine vorgestellte glorreiche Vergangenheit wünscht»,⁷¹ wie der Politikwissenschaftler Michael Oswald feststellt.

69 Eugene J. Dionne Jr., «The new politics of nostalgia.» In: *The Washington Post*, (2012). ([washingtonpost.com: https://is.gd/ipzJ8j](https://www.washingtonpost.com/archive/local/2012/06/01/2012-06-01/); Abruf 1.6.2020).

70 Vgl. Janelle L. Wilson, ««Remember When...» A Consideration of the Concept of Nostalgia.» In: *ETC: A Review of General Semantics* 56, 3 (1999), S. 296–304, hier S. 297 und 301.

71 Michael Oswald, «In Zukunft zurück in die Vergangenheit: Nostalgie als politische Rhetorik.» In: Winand Gellner (Hg.), *Die gespaltenen Staaten von Amerika. Die Wahl Donald Trumps und die Folgen für Politik und Gesellschaft*. Wiesbaden 2018, S. 141–157, hier S. 144.

Die nostalgische Rhetorik erreicht Menschen vor allem in Zeiten, die als Bedrohung der eigenen Identität verstanden werden. Aus Angst vor der Irritation des Gewohnten bietet die Vergangenheit eine vermeintliche Sicherheit. Identitäten, die sich aus einem nostalgischen Moment generieren, arbeiten mit «diskursive[n] Techniken [...], mit welchen Gruppen über «wir» und «sie»-Dichotomien voneinander abgegrenzt werden».⁷² Mit dieser Argumentation ist es möglich, einer vermeintlich bedrohten Identität mit dem Rückgriff auf ein vergangenes nationales Selbstbewusstsein zu begegnen. Die Flucht in das Bekannte und Vertraute suggeriert dabei Sicherheit. Allerdings ignoriert und verleugnet sie die Herausforderungen des modernen Lebens, ist bei Trump ausgrenzend und *racialized*, im Sinne einer Vorstellung von *weißer Vorherrschaft*.

Als Gegenbild zu einer beschworenen krisenhaften Gegenwart der «crumbling cities»⁷³ dient Trump die vermeintlich goldene Zeit der Nachkriegsjahre mit ihren Versprechen von wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Stabilität, die in der Vergangenheit existiert habe und der Gegenwart fehle. Der wirtschaftliche Aufschwung, das Aufkommen der Pop- und Konsum-Kultur sowie die Prosperität und Teilhabe einer breiteren Bevölkerungsschicht am Konsum-Angebot lassen die 1950er-Jahre als Projektionsfläche einer heilen Welt erhalten.⁷⁴ Trumps Wahlkampf ist von dem Versprechen auf eine Zukunft nach gloriechem Ebenbild der Vergangenheit durchzogen. Jedoch entsprechen die 1950er-Jahre diesem durchweg positiv gezeichneten Bild nicht.

Die Fotostrecke in der *Vogue* thematisiert diese Verklärung und Mythisierung der 1950er-Jahre. Während Trump die Rückkehr zu einem wirtschaftlich starken Amerika verspricht, entlarvt die *Vogue* diese Überhöhung der Nachkriegsjahre. Trump bemüht sich rhetorisch um ein Bild eines heruntergekommenen Amerikas, die Fotostrecke inszeniert hingegen eine marode Vergangenheit, die mit der positiven nostalgischen Projektion wenig gemein hat. Die glorreiche Vergangenheit verliert bei genauerem Hinsehen ihren Glanz für die *Vogue*-Leserinnen: Sie ist geprägt von Rassismus, Geschlechterungerechtigkeit, Konformität und Eintönigkeit in Form der vorstädtischen *Bedroom-Communities*. Das von den Populist:innen und vor allem der Trumpschen Regierung bemühte Bild der 1950er-Jahre existiert in dieser Form nicht – es ist medial inszeniert, hyperreal und nostalgische Projektion einer falschen Erinnerung.

In einer Bildunterschrift der Fotostrecke heißt es: «The colors are hyperreal, like in kodachrome snapshots from a family album – or the reception on a late-sixties panasonic TV».⁷⁵ Das entsprechende Foto zeigt eine Schwarze Frau im orangenen

72 Oswald, «In Zukunft zurück in die Vergangenheit», S. 146.

73 Donald Trump, «Post-Election Remarks in Westchester», NY, 7. Juni 2016, ab 9:00 min. (c-span.org: <https://is.gd/SEovl2>; Abruf 2.6.2020).

74 Vgl. Hebel, *Einführung in die Amerikanistik / American Studies*, S. 165.

75 «American Daydream», S. 687.

Kleid und blauen Pumps. Auf dem Arm trägt sie ein kleines Kind, in der anderen Hand hält sie einen Staubsauger. Ein etwas älterer Junge sitzt auf dem Sofa, in Magazine vertieft. Im Hintergrund läuft der Fernseher. Das Dargestellte wird als hyperreal und medialisiert gekennzeichnet. Wie ein Schnappschuss aus einem Familienalbum wird es durch eine Erinnerungsleistung verklärt. Der Zugang zu den 1950er-Jahren ist ein retrospektiv medialisierter. Die in der Bildunterschrift genannten Medien sind ein Kodachrome-Farbfilm und ein «late-sixties panasonic TV». Es sind Medien, die so unzeitgemäß sind wie das dargestellte Frauenbild der Mutter und Hausfrau. Zudem verweist die Fotostrecke auf zeitgenössische Serien. Diese haben entweder die 1950er-Jahre oder das vorstädtische Leben mit seinen Lügen und Intrigen zum Thema. Der in der Fotostrecke entworfene *American Daydream* wird in ein diffuses Früher verortet, das nicht der Realität entspricht, sondern von Medien und Erinnerungen verzerrt oder gar produziert wurde. Das Zurücksehnen in eine heile Vergangenheit wird als illusorischer Tagtraum ausgewiesen, das populistische Narrativ als verklärt und realitätsfern entlarvt. Gegen diesen nostalgischen Blick in die Vergangenheit inszeniert sich die *Vogue* als modern und zukunftsgerichtet. In der Wahl-Ausgabe im November 2016 heißt es unter dem Stichwort «Endorsement»: «Let's put this election behind us and become the America we want to be: optimistic, forward-looking, and modern».⁷⁶

Die Zeit der 1950er-Jahre, die von den Populist:innen strategisch überhöht wird, stellt die *Vogue* als repressive und konformistische dar: zum einen in Hinblick auf die Geschlechterbilder und einen wiedererstarkenden Rassismus, zum anderen moniert sie die herrschende Konformität und fehlende Individualität. Wie die *Vogue* die auf die 1950er-Jahre gerichtete Nostalgie unterläuft, indem sie ironisierende Kommentare einfügt und bestehende Zeichen umcodiert, will ich im Verlauf des Beitrages zeigen. Trumps Verklärung der Vergangenheit ist eine *male white fantasy*, denn nur diese Gruppe profitierte von den rassistischen und sexistischen Anfeindungen und sah sich in ihrer gesellschaftlichen Stellung unberührt, bzw. bestärkt. Die sozialen Rollen(bilder) und die gesellschaftliche Stellung der *white middle-class men* konstituieren sich durch die sexistische und rassistische Gegenüberstellung zum «Anderen» – wahlweise der weiblichen oder der Schwarzen Bevölkerung.

In einer Bildunterschrift der Modestrecke wird vor einem «conformist backdrop»⁷⁷ gewarnt, der aus der Bild-Text-Korrelation gelöst und in das zeitgenössische Amerika übertragen werden kann – als Warnung, dieselben Fehler nicht noch einmal zu begehen. Trumps restriktive und konservative Politik erweckt den Anschein, die Geschichte würde sich wiederholen. Die Fotostrecke evoziert das Gefühl eines unguten Déjà-vus, entwirft eine Vergangenheit, die nicht für

76 O.V., «And at last – it's time to vote», S. 62.

77 «American Daydream», S. 688.

alle gleichermaßen positiv war. Rechte, die selbstverständlich sein sollten, wie beispielsweise die von Frauen, LGBTQ oder *People of Colour*, werden durch die Handlungen und Äußerungen des Präsidenten erschüttert. Die Schwarze US-amerikanische Schriftstellerin Brit Bennett beschreibt das lähmende Gefühl des Rückschritts unter der neuen Regierung in der Dezember-Ausgabe 2017 unter dem Titel «A Wrinkle in Time»:

In Trump Time, the clock moves backward. The feeling that time itself is reversing might be the most unsettling aspect of a most unsettling year. What else is Make America Great Again but a promise to re-create the past? Through his campaign slogan, Trump seizes the emotional power of nostalgia, conjuring a glorious national history and offering it as an alternative to an uncertain future. He creates a fantasy for his base of white Americans but a threat for many others. After all, in what version of the past was America ever great for my family? «The good ol' days?» my mother always says. «The good ol' days for who?»⁷⁸

Diese Passage des Artikels lässt sich in Verbindung zur Fotostrecke lesen, auch wenn beide nicht im selben Heft erschienen sind. Sie bilden die Angst ab, in ein Amerika der Ungerechtigkeit und Segregation zurückzufallen. Sowohl Text als auch Fotostrecke beschreiben die nostalgische Verklärung einer Vergangenheit, die nur für vereinzelte Gruppen und nicht die gesamte Gesellschaft als *die guten alten Zeiten* gelten kann.

Die Mode arbeitet ebenfalls mit nostalgischen Strategien und nutzt das aufkommende Moment der Sehnsucht, um Begehrlichkeiten zu wecken. Aktuelle Moden stehen in stetiger Referenz zu ihrer modischen Vergangenheit. Zum einen müssen sie sich von dieser abgrenzen, um als Neues zu gelten, zum anderen zitieren sie Vergangenes in Form des modischen *Revivals*. Als ebensolches können die in der Fotostrecke präsentierten Kleidungsstücke gelten. Sie stellen eine frühere Zeit dar, orientieren sich an einem Stil der 1950er-Jahre und geben sich den Anschein des Vergangenen. Das Cocktailkleid auf der ersten Doppelseite mit Wespentaille und Glockenrock ist beispielsweise ein Zitat des *New Looks* der Nachkriegsjahre von Christian Dior. Simmel beschreibt das Verhältnis von aktueller und vergangener Mode als Spannungsfeld, welches sich aus der Abgrenzung zum Alten und dem Reiz des Neuen definiert:

Sobald eine frühere Mode einigermaßen aus dem Gedächtnis geschwunden ist, liegt kein Grund vor, sie nicht wieder zu beleben und vielleicht den Reiz des Unterschieds, von dem sie lebt, demjenigen Inhalt gegenüber fühlen zu

78 Brit Bennett, «A Wrinkle in Time.» In: *Vogue USA*, 12 (2017), S. 100, 104, 106, hier: S. 106.

lassen, der seinerseits bei seinem Auftreten eben diesen Reiz aus seinem Gegensatz gegen die frühere und jetzt wieder belebte gezogen hat.⁷⁹

Die Wiederbelebung von Moden vergangener Zeiten kann auch eine Marketingstrategie sein. Nostalgische Gefühle werden bewusst hervorgerufen und sollen Konsument:innen zum Kauf der Kleidung animieren. Mittels der Retroisierung der Mode sowie ihrer Medien entsteht eine Sehnsucht nach einem ungekannten Früher, das sich jedweder Glaubwürdigkeit entziehen kann. Die Modewissenschaftlerin Heike Jenß beschreibt in Anlehnung an den Ethnologen Arjun Appadurai, wie Werbung und Modeindustrie «bei Konsumenten durch sentimentale Andeutungen auf die Vergangenheit die Erfahrung eines Verlust[s] [sic] erzeugen, der real jedoch nie stattgefunden hat. Konsumenten lernen auf diese Weise Dinge zu vermissen, die es nie gab».⁸⁰ Die *Vogue* nimmt in der Fotostrecke der September-Ausgabe einen ambivalenten Standpunkt gegenüber der Instrumentalisierung nostalgischer Gefühle ein. Zum einen, so möchte ich zeigen, entzaubert sie die von der Trumpschen Rhetorik erklärte *gute alte Zeit* und kritisiert die populistische Produktion sentimentaler Nostalgie. Zum anderen nutzt sie den Moment der Retroisierung, um die dargestellte Mode als begehrtlich zu inszenieren. Die außerfiktionale Wirklichkeit, die Welt von Verkaufs- und Absatzzahlen, ist im Modetext stets durch die Marken- und Preisnennung der Kleidungsstücke präsent. Unverhohlen verweist die Modestrecke auf den Modemarkt, der die dargestellten Kleider zum Kauf anbietet. Sie nutzt die Strategie der Nostalgie zur Setzung von Kaufanreizen.

Husband and Wives – Geschlechterrollen zwischen Konservatismus und Subversion

Kleidung ist maßgeblich an der Konstruktion von Geschlechterbildern beteiligt. Sie inszeniert Idealkörper und Rollenvorstellungen, naturalisiert Konzepte des Weiblichen und Männlichen.⁸¹ Sie markiert Körper als geschlechtliche und stellt ein soziales Geschlecht performativ her.

Die Mode in und nach den Kriegsjahren hatte zur Aufgabe, gesellschaftliche Ordnungen herzustellen und zu implementieren. Frauen nahmen während des Zweiten Weltkrieges vermehrt Positionen in der Gesellschaft ein, die vormals von

79 Simmel, *Die Mode* (1905), S. 205.

80 Heike Jenß, «Modezeiten – Bildwelten. Erinnerung und Nostalgie in der Kleidungspraxis.» In: Harold Koda / Rainer Weinrich (Hgg.), *Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft*. Bielefeld 2015, S. 167–182, hier S. 173. Vgl. auch Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis 1996, S. 77.

81 McNeil, *Fashion in Fiction*, S. XVI.

Männern besetzt waren, die nun an der Front kämpften. So gingen sie beispielsweise arbeiten, und die Kleidung passte sich diesen neuen Aufgaben an: Frauen zogen Hosen an, schnitten sich die Haare kurz, und Komfort und Praktikabilität waren von nun an bei der Kleiderwahl vorherrschend.⁸² Die Mode führt die Destabilisierung der alten Rollenzuweisungen vor Augen und sorgte gleichzeitig für eine Normalisierung der neuen. Die Amerikanistin Melissa Dabakis beschreibt die Auswirkungen des Krieges auf kulturelle Bilder und Rollen:

Visual representation helped to define a wartime culture even as it revealed the contradictions within any effort to present a unified image of home-front America. In times of crisis, such as war, representation revealed ruptures and fissures normally concealed by the process of ideology. The demands of the home front and the disruption of war unsettled gender roles and class structures.⁸³

Nach dem Krieg musste die Rolle der Frau in der Gesellschaft angepasst werden. Die kurzweilige Emanzipation war nur ihrer Aufgabe der Vertretung der Männer an der Heimatfront geschuldet. Nach Kriegsende sollten die alten Kleider- und Geschlechterordnungen wiederhergestellt werden. Frauen wurde ihr Platz im Häuslichen zugewiesen, sie sollten fortan wieder Hausfrauen, Mütter und Ehefrauen sein. Die durch den Krieg aus den Fugen geratene Welt reorganisierte sich nach altbekannten Mustern, um den Überforderungen der Zeit mit einem sicherheitsversprechenden Rückschritt ins Bewährte zu begegnen.⁸⁴ Diors *New Look* wurde ein Emblem dieser Zeit und der neuen (alten) Weiblichkeit. Alexandra Palmer, Kuratorin für Kleidung und Textilien, beschreibt diese Mode der Nachkriegszeit in ihrer Publikation zum Haus Dior affirmativ und unkritisch als Offenbarung von Schönheit und Luxus.⁸⁵ Sie setzte der militaristischen Kriegsmode eine betont *feminine* Kleidung mit langen, schwingenden Röcken und einer Wespentaille mit Sanduhren-Silhouette gegenüber.

Auf diese historische Vergangenheit und Mode nimmt die *Vogue* Bezug und nimmt sie zum Ausgangsort, um derzeitige Geschlechterrollen und wiedererstar-kenden Rassismus neu zu verhandeln. Die erste Doppelseite zitiert sowohl vestimentär als auch sprachlich Diors *New Look* und stellt diesen in eine Diskussion um (neue) Weiblichkeit: «Hourglass silhouettes à la Doris Day wink at Eisenhower-era

82 Vgl. Delis Hill, *As Seen in Vogue*, S. 72.

83 Melissa Dabakis, «Gender Labor. Norman Rockwell's *Rosie the Riveter* and the discourses of wartime womanhood». In: Barbara Melosh (Hg.), *Gender and American history since 1890*. London 1993, S. 182–204, hier S. 183 und 185.

84 Vgl. Delis Hill, *As Seen in Vogue*, S. 77.

85 Vgl. Alexandra Palmer, *Dior. A New Look, A New Enterprise (1947–57)*. London 2009, S. 27.

gender roles».⁸⁶ Doris Day, die Hollywood-Ikone der 1950er- und 1960er-Jahre, vereint die beiden Stereotypen des unschuldigen *girl next door* und der erotischen Verführerin.⁸⁷ Das von der feministischen Theorie entwickelte Konzept der Frauenformen kommt hier gleich doppelt zum Tragen: Es wird leiblich wie gesellschaftlich ausgefüllt, «als die Idealmaße, in die Frauen sich zwängen, körperlich ebenso wie seelisch, es sind die Idealisierungen und ihre Wirklichkeiten und zugleich die Träume und Hoffnungen von Selbstverwirklichung».⁸⁸

Gesellschaftlich wie modisch sind die Bilder, in die sich Frauen einpassen sollen, vorgeformt. Diese Modeformen werden in der Fotostrecke als kurvige Cocktailkleider oder enge Röcke benannt. Kleidung erschafft Körper und ihre Handlungsräume.⁸⁹ Wie sich der Körper bewegt, in welchem Radius und mit welcher Geschwindigkeit, ist nicht zuletzt von der Kleidung abhängig, die ihn umgibt. Ein enges Korsett oder ein hoher Absatz lassen beispielsweise nur bedingt körperliche Arbeit zu. Der Mensch wird in seinen Bewegungen beschränkt. Wie der Adel im 18. Jahrhundert nicht arbeiten musste und durfte, so wird (auch heute noch) der Frau die Arbeit durch beengende Kleidung erschwert.⁹⁰ Gesellschaftliche Stellung und vestimentäre Struktur verhalten sich auch hier homolog: «Curvaceous cocktail dresses and tight skirts possess the simmering, (barely) suppressed allure of the postwar boom years».⁹¹ Kurvig geschnittene Kleider und enge Röcke materialisieren die eingeschränkte Rolle, die Frauen in der Nachkriegsgesellschaft zugewiesen war. Gesellschaftliche und vestimentäre Formen fallen in eins.

Die Aussage, dass die Nachkriegsjahre nur kaum unterdrückten («(barely) surprised»), mag in Zusammenspiel mit dem Abgebildeten auch als ironischer Kommentar verstanden werden. Zum einen werden Frauen in der Modestrecke ausschließlich in klassisch-femininen Outfits und stereotypen Rollen gezeigt: im häuslichen Setting, als Mütter und Hausfrauen in überkommenen Rollenvorstellungen. Schwer kann diese Darstellung als nur kaum unterdrückt bezeichnet werden. Zum anderen wird die Ironie der Aussage in direkter Referenz zum Modebild augenscheinlich: Die Frau ist nicht nur auf gesellschaftlicher, sondern auch auf konkret-körperlicher Ebene unterdrückt und beengt. Im Kleid eingezwängt findet ihr Dekolleté kaum noch Platz, der Stoff spannt über der Brust und der Busen wölbt sich über den Ausschnitt.

86 «American Daydream», S. 685.

87 Vgl. Tamar Jeffers, «Pillow Talk's Repacking of Doris Day: <Under all those dirndls ...>». In: Rachel Moseley (Hg.), *Fashioning Film Stars. Dress, Culture, Identity*. London 2005, S. 50–62, hier S. 50.

88 Jutta Meyer-Siebert, «Frauenformen». In: Wolfgang Fritz Haug (Hg.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus* Bd. 4., Hamburg 1999, S. 866–876, hier S. 866f.

89 Vgl. Gertrud Lehnert, «Mode als Raum, Mode im Raum. Zur Einführung». In: Dies. (Hg.), *Räume der Mode*. Paderborn 2012, S. 7–26, hier S. 16.

90 Vgl. Thorstein Veblen, *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*. Frankfurt a. M. 2011, S. 128.

91 «American Daydream», S. 685.

In der Bildunterschrift heißt es, Sanduhrensilhouetten würden den Geschlechterrollen der Nachkriegsjahre zuzwinkern.⁹² Im Moment des Zuzwinkerns wird eine ironische Distanz zu diesen Rollenbildern der 1950er-Jahre aufgebaut. Die Frau füllt diese Bilder nicht passiv aus, sondern verhält sich aktiv zu ihnen. Vermeintlich selbstbestimmt ironisiert sie die vorgefertigten Rollenbilder mit einem Augenzwinkern. Auch auf personeller Ebene sind maßgeblich Frauen an der Produktion der realen Bilder beteiligt: Die Moderedakteurin Grace Coddington ist für Konzeption und Styling der Fotostrecke hauptverantwortlich. Zudem werden Frauen als selbstbestimmt in der Modestrecke ausgewiesen: Es sind die Frauen, die *die Hosen anhaben*.⁹³ Die *Vogue* versucht, die vestimentären Zeichen neu zu besetzen. Cocktailkleider und Röcke sind Kleidungsstücke, die mit Weiblichkeit konnotiert sind. Gesellschaftliche Konventionen untersagen Männern das Tragen von Kleidern und Röcken in der Öffentlichkeit immer noch weitgehend. In der Modestrecke werden diese normativen Geschlechtergrenzen nicht überschritten. Männer und Frauen (andere Geschlechter werden nicht abgebildet) kleiden sich zwar konventionell, sollen jedoch keine konventionellen Rollen in der Gesellschaft übernehmen.

Zwar werden die Frauen in der Fotostrecke im häuslichen Setting abgebildet und gehen weiblich konnotierter Hausarbeit nach – sie betreuen die Kinder, bereiten das Essen zu, saugen Staub – dennoch lässt sich dieses Rollenbild nicht eindeutig der *Vogue* zuordnen. Sie porträtiert regelmäßig arbeitende Frauen, die einer Karriere nachgehen.⁹⁴ Im Vorwort der Wahlausgabe heißt es zudem: Hillary Clinton «knows the challenges working women face»,⁹⁵ und die *Vogue* sichert ihr ihre Unterstützung zu: «And yet two words give us hope: Madame President. Women won the vote in 1920. It has taken nearly a century to bring us to the brink of a woman leading our country for the first time».⁹⁶ Die Aussage ist eindeutig: Eine optimistische, moderne und weltoffene Zukunft ist eindeutig weiblich konnotiert und kann nur von einer Frau geführt werden. Die *Vogue* bewirbt demnach ein Bild der modernen, arbeitenden Frau, das dem dargestellten Bild der unterdrückten («suppressed») Hausfrau entgegensteht. Cocktailkleider im Stil der 1950er-Jahre, die in der Fotostrecke von den Models getragen werden, stehen nicht mehr für die Unterdrückung der Frau, ihre Verdrängung aus der Öffentlichkeit und dem Arbeitsleben, sie ironisieren hingegen den Konservatismus der Nachkriegsjahre. In der Fotostrecke wird ein Ringen um die Deutungsmacht der Zeichen dokumentiert. Diese sind mehrfach besetzt, ein Konglomerat widerstreitender Ideologien der

92 Ebd.

93 Ebd., S. 690.

94 Im Wahlkampfgeschehen publizierte die *Vogue* beispielsweise ein Porträt von Huma Abedin, der Vizevorsitzenden des Präsidentschaftswahlkampfes Hillary Clintons. Nathan Haller, «I'm with her». In: *Vogue USA*, 9 (2016), S. 274–279, 795–797.

95 o.V., «And at last – it's time to vote», S. 62.

96 Ebd.

populistischen *male white fantasy* und der *female fantasy* der *Vogue*.⁹⁷ Die Zeichen einer ehemals klassischen Rollenverteilung werden nicht reproduziert, sondern modifiziert und ironisiert.

Ein Beispiel für diese Umkehrung der Bedeutungsebene vestimentärer Zeichen ist auf der siebten Seite der Modestrecke zu finden. Sie zeigt ein Ehepaar in Vorgarten-Kulisse. Die Frau trägt Bluse, Bleistiftrock und hohe Schuhe, der Mann Bermudashorts und rote Sandalen. Wasser perlt an seinem nackten Oberkörper herunter. In der Hand hält die Frau einen Gartenschlauch, der Mann hat seine Hand in mahrender Geste erhoben.⁹⁸ Die Bildunterschrift ist aufschlussreich: «She may be clad in a pencil skirt, and he in bermuda shorts (by David Hart), but actor Finn Wittrock (most recently starring in *Landline*) isn't really wearing the proverbial pants in this domestic dynamic».⁹⁹ Die Frau ist auf vestimentärer Ebene beengt. Der Mann trägt hingegen weitgeschnittene und bereits nach Freiheit klingende *Bermudashorts*, den Inbegriff der Freizeitkleidung. Dennoch findet die Kleidungsstruktur keine Entsprechung auf gesellschaftlicher Ebene. Auch der sprachliche Code wird als leer ausgewiesen. Im hier zitierten Sprichwort *die Hosen anhaben* wird das sprachliche Zeichen vom vestimentären entkoppelt. Die wortwörtliche und die sprichwörtliche Hose fallen nicht in eins. Auch wenn Männer erstere in der Gesellschaft tragen, sind es nach der Logik der *Vogue* doch die Frauen, denen letztere zugesprochen wird. Sie müssen keine Hosen tragen, keine männlich konnotierte Kleidung und sich keinen maskulinen Habitus aneignen, um eine männliche und damit nach klassischem Verständnis machtvollere Rolle in der Gesellschaft einzunehmen. Frauen in Führungspositionen können – laut *Vogue* – emanzipiert und *modisch* sein. Das Land lässt sich auch im Bleistiftrock regieren.

Die präsentierten Männer- und Frauenbilder sind jedoch ambivalent. Die Bildunterschrift weist der Frau eine emanzipierte Rolle zu, die von der Bildrhetorik zugleich verunsichert wird. Die Fotostrecke zeigt auf der siebten Seite einen «entmannten» Mann, der nass und mit freiem Oberkörper fast schutzlos vor seiner Frau steht. Dank ihrer hohen Schuhe ist sie ihm auch körperlich überlegen. Die Kleidung bietet ihr in dieser Szenerie Schutz: Die textile Oberfläche schützt sie vor Blicken, die Schuhe verleihen ihr Größe, während er sich dem Blick der Betrachter:innen ausliefern muss. Der Gartenschlauch kann als phallisches Symbol gedeutet werden und zeigt in den Händen der Frau einen entmannten Mann, dem nichts anderes als ein mahnend ausgestreckter Finger bleibt. Dennoch wird die unterschwellige Bedrohlichkeit der Geste durch den männlichen Schatten verstärkt, der hinter ihn an die Wand geworfen wird. Ein modernes und emanzipiertes Frauenbild sieht sich

97 Es handelt sich hierbei um eine *female fantasy*, die nicht alle Frauen repräsentiert. Sie ist für solche reserviert, die schlank und modisch sind sowie dem Schönheitsideal entsprechen.

98 Siehe [fashiontography.com: https://is.gd/HolZXh](https://is.gd/HolZXh), Abruf am 6.2.2023.

99 «American Daydream», S. 690.

in der Modestrecke einem erstarkenden Konservatismus, Sexismus und Rassismus entgegengestellt. Die Rolle der Frau ist in den Augen der *Vogue* in einem Amerika unter Trump bedroht.

Die Doppeldeutigkeit sprachlicher und vestimentärer Zeichen sowie die Anspielung auf die US-amerikanische Politik verdichten sich auch in der pinken *Pussy Bow Blouse*, einer Bluse mit Schleifenkragen, die auf der zwölften Seite der Modestrecke zu sehen ist. Die Überschrift «Mother's little helpers» ist eine Referenz auf den gleichnamigen Song der Rolling Stones. Sie verweist auf den Missbrauch von Valium-Pillen, die Frauen in den 1950er-Jahren gegen Überarbeitung und Angstzustände einnahmen und die ein erhebliches Suchtpotenzial besaßen.¹⁰⁰ Das damit verbundene Frauenbild wird als toxisch ausgewiesen. Zum einen trägt die *Pussy Bow Blouse* das weibliche Geschlecht im Namen, verschränkt eine sprachlich und vestimentär repräsentierte Weiblichkeit, zum anderen ist die pinke Schleifenbluse mit einem konkreten Ereignis im Wahlkampf 2016 verknüpft. Melania Trump trug zur *Presidential Debate* 2016 eine ebensolche Bluse, kurz nachdem ein Video ihres Mannes öffentlich wurde, in dem er sich klar frauenfeindlich und sexuell übergriffig äußert. In der als *Hollywood Tape* bekannt gewordenen Aufnahme spricht Trump darüber, wie er eine verheiratete Frau am Set einer Fernsehserie sexuell belästigte: «I don't even wait. And when you're a star, they let you do it. You can do anything. [...] Grab 'em by the pussy. You can do anything».¹⁰¹ Melania Trumps öffentlicher Auftritt in der pinken Bluse ließ verschiedene Medien, unter anderem auch die *Vogue*,¹⁰² spekulieren, ob dies ein bewusster Akt politischen Protests gegenüber ihrem Mann gewesen sei: «Whether it was worn in silent protest against her husband's «grab 'em by the pussy» declaration or not the sphinx-like Mrs. Trump never revealed, but the double meaning of its moniker didn't escape notice».¹⁰³ Indem die *Vogue* diese symbolisch aufgeladene pinke Bluse in der Modestrecke zeigt, nimmt sie Bezug auf den Diskurs um Trumps frauenfeindliche Äußerungen und die Verherrlichung sexueller Übergriffe. Die pinke Schleifen-Bluse ist eine Form der Verniedlichung und Zeichen inszenierter, kindlicher Weiblichkeit. Mit der Aneignung dieses Symbols und seiner Transformation zum politischen Protestsymbol geht eine Form der weiblichen Selbstermächtigung einher. Auch hier wird die originäre Bedeutungszuschreibung von einer neuen überlagert, die eine Selbst- und keine Fremdzuschreibung ist.

100 Vgl. Franco Bassani, «Valium – «Mother's little helper» wird 50.» In: SRF. *Schweizer Radio und Fernsehen*, (2013). (srf.ch: <https://is.gd/qeXtq5>; Abruf 1.6.2020).

101 «Transcript: Donald Trump's Taped Comments About Women». In: *The New York Times*, (2016). (nytimes.com: <https://is.gd/LJ5R5c>; Abruf 1.6.2020).

102 Vgl. Laird Borrelli-Persson, «From the U.S. Presidential Race to Sweden's Literature Nobel Prize Organization – The Politicization of the Pussy Bow». In: *Vogue USA*, (2018). (vogue.com: <https://is.gd/5X3431>); Abruf 1.6.2020.

103 Ebd.

Evening in America – Rassistische Ausgrenzung und Protest

Im Vorwort zur Ausgabe, dem *Letter of the Editor*, legt die *Vogue* bereits eine Lese-weise der Modestrecke nahe: «It (Anmerkung: George Clooneys Film *SUBURBICON*, USA 2017), too, is under wraps, but what I can tell you – and what we were drawn to – is the way it tackles the issue of race in America. There has, of course been much progress since the period of George's film, but not enough. It's something all of us need to be engaged in constantly».¹⁰⁴ Der Verweis auf den Film von George Clooney verbindet die vergangene Referenzzeit der 1950er-Jahre mit aktuellen politischen Debatten rassistischer Ausgrenzung. Sie stellt die Jetztzeit in eine Kontinuitätsgeschichte der Diskriminierung Schwarzer Menschen. In dem Film wird in einem zweiten Handlungsstrang eine Familie porträtiert, die als erste afroamerikanische Familie in die Vorstadt *Suburbicon* zieht. Sie sind erst den rassistischen Anfeindungen der Nachbar:innen und letztendlich der physischen Gewalt eines Mobs ausgesetzt. Die im Film erzählte Handlung wird in der Modestrecke zitat-haft dargestellt: Auch hier findet sich eine Schwarze Familie im historisch <weiß> markierten Raum der Vorstädte wieder – im Gegensatz zum Film vermeintlich problemlos integriert.

Die Darstellung der Schwarzen Models der Modestrecke ist jedoch nicht konfliktfrei: Sie ist von stereotypen, rassistischen, angepassten, aber auch widerständigen Bildern geprägt. Auf der ersten Doppelseite wird eine Schwarze Frau in degradierender, primitivistischer und sexualisierter Weise gezeigt. Der dargestellte Blick schaut wortwörtlich von oben herab – die Frau kniet am Boden. Sie trägt nichts als einen Bikini mit Leoparden-Print und mit Fell besetzte Flip-Flops, hält ein nur mit einer Shorts bekleidetes Kind auf dem Arm. Das Schwarze Männer-Model trägt ein offenes Hemd, das seinen nackten Oberkörper entblößt. Die weißen Models sind hingegen angezogener: Die Frau trägt ein Cocktailkleid, der Mann ein zugeknöpftes Kurzarmhemd und leichte Hosen, die Kinder sind in Anzüge gekleidet. Inszeniert wird hier auf vestimentärer Ebene eine Gegenüberstellung von <Zivilisation> (Angezogenheit) und <animalischer Freizügigkeit> (Nacktheit) und damit eine koloniale und rassistische Rhetorik reproduziert. Der Leoparden-Print des Bikinis verweist zudem auf einen primitivistischen Diskurs, der Schwarze als *Wilde* herabwürdigt. Die erste Doppelseite zeigt zwei Frauen, die – wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise – in gesellschaftliche Rollenbilder und Stereotype gezwängt sind. Sie müssen eine Hyperfeminität performen und werden entweder durch eine sexualisierte Freizügigkeit oder eine beengende Silhouette vestimentär und gesellschaftlich beschränkt.

In den 1950er-Jahren wurde von der Schwarzen Widerstandsbewegung vor allem über den Kleidungscode versucht, das rassistische Bild des *Wilden* zu

104 Wintour, «Letter From The Editor: Covering The Past», S. 250.

unterwandern. Der Amerikanist Philipp Dorestal schreibt: «Die Figur der <hypersexuellen>, <primitiven> Schwarzen Frau wich in den 1950er Jahren [...] dem Versuch, über Styling Respektabilität zu performen, und der Körper wurde verdeckt, um Erotik und sexuelle Reize in der öffentlichen Sphäre bei Schwarzen Frauen zu vermeiden».¹⁰⁵ Die vestimentäre Überangepasstheit zielte darauf, eine Moralität, Respektabilität und Gleichwertigkeit auszustrahlen, die den Schwarzen von den Weißen abgesprochen wurde. Die Nachkriegsjahre waren von einem Wiedererstarren rassistischer Tendenzen und der Segregation von Schwarzen und Weißen geprägt. Schwarze Kriegsveteranen wurden durch die Erfahrungen im Militärdienst in ihrem Wunsch nach Gleichberechtigung bestärkt. Nach der Heimkehr sahen sie sich vermehrt Anfeindungen rassistischer Weißer ausgesetzt, die um ihre hegemoniale und privilegierte Stellung in der Gesellschaft fürchteten.¹⁰⁶ Das Tragen der Kriegsuniform wurde zum Mittel der *African Americans*, eine gleichberechtigte und respektable Position in der Gesellschaft einzunehmen. Die Professorin für Mode und Textilien Jennifer Craik bemerkt richtig: «Ex-soldiers chose to wear (part of) their uniforms in civilian life because the uniform signified attributes of discipline and reliability, attributes that enhanced their employment and other prospects».¹⁰⁷ Respektables Styling wurde in den Nachkriegsjahren zum Mittel des Protests und in der Modestrecke der *Vogue* zum Instrument der Kritik an Trumps Konzeption einer US-amerikanischen Identität.

Auf den folgenden Seiten der Modestrecke verändert sich die Kleidung der Schwarzen Models: Der Mann trägt fast durchgehend Anzüge, die ihm einen Status des erfolgreichen Geschäftsmannes verleihen, die Frau ist hingegen in lockere Kleider, Hosenanzüge oder sportliche Ensembles gekleidet. Die in der Fotostrecke dargestellte <Evolution> von einer <leichtbekleideten Unzivilisiertheit> hin zur <luxuriösen Kultiviertheit> kulminiert in der letzten Doppelseite. Sie zeigt das Schwarze Ehepaar und ihren Sohn in eleganter Abendgarderobe. Mann und Sohn tragen Smokings, die Frau ein schulterfreies Abendkleid von *Oscar de la Renta*. Es ist mit \$12,990 das mit Abstand teuerste abgebildete Kleidungsstück. Von ihrem Mann bekommt sie einen Pelzmantel um die Schultern gelegt. Luxus, Reichtum und Respektabilität werden hier als unanfechtbare Bedeutungsdimensionen inszeniert. Die schrittweise Veränderung der Kleidung der Schwarzen Models zeichnet ein Bild, das nach und nach bröckelt und sich langsam verkehrt. Die durch die Strecke lauter werdende Ironie und Verkehrung demontiert diesen Tagtraum und offenbart ihn als konservativ, ausschließend und veraltet.

105 Philipp Dorestal, *Style Politics. Mode, Geschlecht und Schwarzsein in den USA, 1943–1975*. Bielefeld 2014, S. 136.

106 Vgl. Ebd., S. 117.

107 Jennifer Craik, «The Cultural Politics of the Uniform». In: *Fashion Theory* 7, 2 (2003), S. 127148, hier: S. 131–132.

Die Modestrecke imitiert die Protestform des *Sit-ins* der Schwarzen Widerstandsbewegung der 1960er-Jahre, indem sie auf den Bildern Schwarze in von Weißen beanspruchten Räumen (die Vorstädte der Nachkriegszeit) auftreten lässt. Die *Sit-ins* waren eine Form des Widerstandes, der sich in den 1960ern gegen die Segregationsgesetze auflehnte, die Schwarzen Menschen den Zugang zu bestimmten Orten verwehrten. Der US-amerikanische Bürgerrechtler, Politiker, Professor und Autor Julian Bond weist auf den Unterschied von Boykotts und *Sit-ins* hin: «While boycotters or strikers made their point through concerted absences, sit-inners exerted pressure by insistent presence, occupying spaces from which they were usually prohibited. Sit-inners put themselves center stage instead of removing themselves from the scene».¹⁰⁸ Auch hier kommt der Kleidung eine bedeutende Rolle als politische Mittlerin zu. Indem sich die Schwarzen Protestierenden penibel an den *Dresscode* der als weiß markierten Orte hielten, beanspruchten sie den gesellschaftlichen Platz, der an diese Codes gekoppelt war: «By dressing, speaking, and acting as they did, the protesters performed their right to be served <as if> they were white, thereby <integrating> their bodies into formerly white public space».¹⁰⁹ Sie passten sich in Kleidung und Hairstyles dem weißen Schönheitsideal an. Der Widerstand der Bewegung resultierte nicht aus der offensichtlichen Missachtung oder Unterwanderung der Regeln, sondern aus einer Angepasstheit, die den weißen Habitus imitierte.

In der Modestrecke sind die Schwarzen Models ebenfalls an einen modischen *Dresscode* angepasst. Die Frau trägt keinen Afro, sondern geglättete Haare. Die Schwarze Familie wird mit Elementen ausgestattet, die in einer Ideologie der *white supremacy* der weißen US-amerikanischen Identität zugeschrieben werden: Sie wird beim *American Barbecue* gezeigt, beim gemeinsamen Football-Schauen, bei dem der Sohn ein Trikot der *Washington Redskins* trägt. Die Wahl des Teams ist keine zufällige: In den Nachkriegsjahren fiel das Team durch seinen rassistischen Besitzer George Preston medial auf, der nur weiße Spieler verpflichtete. Erst 1962 wurden die ersten Schwarzen Spieler ins Team geholt, nachdem der US-Kongress mit Strafen drohte.¹¹⁰ Die Darstellung, die die *Vogue* wählt, kann als unterschwelliger Hinweis auf die rassistische Vergangenheit der Vereinigten Staaten von Amerika gelesen werden und als Wiederaneignung von Symbolen, die einst mit der Unterdrückung von *People of Colour* besetzt waren. Die vorstädtische Idylle der 1950er-Jahre wird in einer populistischen, weißen Ideologie verklärt. Indem in

108 Julian Bond, «The Media and the Movement. Looking Back from the Southern Front». In: Brian Ward (Hg.), *Media, Culture, and the Modern African American Freedom Struggle*. Gainesville 2001, S. 16–40, hier: S. 29.

109 Rebekah J. Kowal, «Staging the Greensboro Sit-Ins». In: *The Drama Review* 48/4 (2004), S. 135154, hier: S. 149.

110 Vgl. *Wikipedia*, Art. «Washington Commanders»: [de.wikipedia.org: https://is.gd/Z9nBMa](https://is.gd/Z9nBMa); Abruf: 1.6.2020.

der Fotostrecke sowohl weiße als auch Schwarze Models in dieser Kulisse gezeigt werden, wird die Beanspruchung dieses Raumes vom rechten politischen Spektrum herausgefordert. Es wird um die tradierten Zeichen der US-amerikanischen Identität gerungen. Gleich der Logik der *Sit-ins* werden hier Schwarze in einen Raum und in den *American (Day)dream* integriert, der in einer rassistischen Ideologie den Weißen vorbehalten ist. Nationale Identität ist nichts Vorgeschriebenes, das sich durch Hautfarbe oder Herkunft bestimmen lässt, sondern ein in stetiger Performanz Fortgeschriebenes. Durch die Aneignung eines vermeintlich US-amerikanischen Habitus des Burger-Essens und Football-Schauens konstituiert sich eine nationale Identität. Sie ist jedem und jeder zugänglich, da sie keiner geburtsrechtlichen Zuschreibung entspricht. Die Logik der Modestrecke legt nahe, dass das <US-amerikanisch-Sein> im Handeln erlangt werden kann.

US-amerikanische (Alb)Träume

Unter der Überschrift «American Daydream» offenbart sich auf der ersten Doppelseite eine von Unterdrückung, Ausschließung und Grenzziehung geprägte Gesellschaft. Gleichzeitig werden die Vororte, die in den 1950er-Jahren nur Weißen zugänglich waren, neu besetzt und für Schwarze Models – zumindest in der Inszenierung – zugänglich. Die bildliche Komposition spiegelt diesen segregierten Raum wider: Die Schwarze Familie befindet sich in der Mitte des Bildes, die weiße außen. Frauen sind auf der rechten Seite und die Männer auf der linken angeordnet. Es präsentiert sich ein gespaltenes Amerika, das unter der Trump-Regierung alte Grenzen zwischen Hautfarben und Geschlechtern wiedererstarken lässt. Die *Vogue* hat ihren Standpunkt in der politischen Debatte deutlich gemacht. Sie bekennt ihre Loyalität zu Hillary Clinton mit der Begründung: «She supports comprehensive immigration reform, including a path to citizenship. She speaks up for racial justice, for reforming policing and sentencing laws. [...] She is forceful in her support for LGBTQ rights, including an end to discrimination against transgender people. She knows the challenges working women face».¹¹¹ Liest man diesen politischen Standpunkt als Subtext der Modestrecke, wird deutlich, dass hier ein widerstreitendes Bild eines US-amerikanischen (Alb)Traumes gezeichnet wird. Es beinhaltet Elemente einer populistischen Nostalgie-Rhetorik, die die 1950er-Jahre als glorreiche Vergangenheit verklärt, von wiedererstarkenden rassistischen und sexistischen Tendenzen, der Unterdrückung der Frau und Versatzstücken einer stereotypen US-amerikanischen Identität. Die Modestrecke integriert jedoch auch Gegenbilder von starken (und selbstredend immer noch schlanken und modischen) Frauen, von Schwarzen, die Plätze und Zeichen der Weißen beanspruchen sowie ironische

111 O. V., «And at last – it's time to vote», S. 62.

Kommentare zu Trumps politischen Äußerungen. Dieses Konglomerat aus alten und neuen Zeichen, Reproduktion und Subversion stellt ein zutiefst entzweit Amerika dar, in dem die Allgemeingültigkeit von Bedeutungen und nationalen Erzählungen definitiv verloren gegangen ist.

Primärquellen

- «American Daydream». In: *Vogue USA*, 9 (2017), S. 684–697.
- Bennett, Brit. «A Wrinkle in Time.» In: *Vogue USA*, 12 (2017), S. 100, 104, 106.
- Haller, Nathan. «I'm with her». In: *Vogue USA*, 9 (2016), S. 274–279, 795–797.
- O. V. «And at last – it's time to vote». In: *Vogue USA*, 11 (2016), S. 62.
- Wintour, Anna. «Letter From The Editor: Covering The Past.» In: *Vogue USA*, 9 (2017), S. 232, 250.

Bildquellen

- Hopper, Edward. *Summer Evening* (1947), 76,2x106,7 cm. Sammlung Mr. und Mrs. Gilbert H. Kinney.
- Hopper, Edward. *Pennsylvania Coal Town* (1947), 71,1x101,6 cm. The Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio.
- Hopper, Edward. *Seven A. M.* (1948), 76,2x101,6 cm. Whitney Museum of American Art, Ankauf 50.8.
- Hopper, Edward. *Cape Cod Morning* (1950), 86,4x101,6 cm. National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., Schenkung der Sara Roby Stiftung.
- Klein, Steven. *American Daydream*. fashion-otography.com: <https://is.gd/A0baog>, Ab-
ruf am 6.2.2023.

Literatur

- Ackermann, Astrid. *Paris, London und die europäische Provinz. Die frühen Mode-journale 1770–1830*. Frankfurt a.M. 2005.

- Albrecht, Karl-Otto. *Politik und Mode*. Kassel 2001, S. 147–154.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis 1996.
- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Berlin 2010.
- Barthes, Roland. *Die Sprache der Mode*. Frankfurt a.M. 1985.
- Bond, Julian. «The Media and the Movement. Looking Back from the Southern Front». In: Brian Ward (Hg.), *Media, Culture, and the Modern African American Freedom Struggle*. Gainesville 2001, S. 16–40.
- Borchert, Angela. *Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800*. Heidelberg 2004.
- Caspers, Britta. «Fotografie.» In: Matías Martínez (Hg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017, S. 56–59.
- Craik, Jennifer. *Fashion. The Key Concepts*. Oxford, New York 2009.
- Craik, Jennifer. «The Cultural Politics of the Uniform». In: *Fashion Theory* 7/2 (2003), S. 127–148.
- Culler, Jonathan D. *Roland Barthes*. New York 1983.
- Dabakis, Melissa. «Gender Labor. Norman Rockwell's *Rosie the Riveter* and the Discourses of Wartime Womanhood». In: Barbara Melosh (Hg.), *Gender and American History Since 1890*. London 1993, S. 182–204.
- Davis, Fred. *Fashion, Culture and Identity*. Chicago, London 1992.
- Delis Hill, Daniel. *As Seen in Vogue. A Century of American Fashion in Advertising*. Texas 2004.
- Dorestal, Philipp. *Style Politics. Mode, Geschlecht und Schwarzsein in den USA, 1943–1975*. Bielefeld 2014.

- Hahn, Hans Peter. «Dinge als Zeichen – eine unscharfe Beziehung.» In: Ulrich Veit (Hg.), *Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur*. Münster 2003, S. 29–51.
- Hebel, Udo J. *Einführung in die Amerikanistik / American Studies*. Stuttgart 2008.
- Hofmann, Viola. *Das Kostüm der Macht. Das Erscheinungsbild von Politikern und Politikerinnen*. Bamberg 2014.
- Hipfl, Brigitte. ««Desperate Housewives» – Dimensionen weiblichen Alltags.» In: Jutta Röser / Tanja Thomas / Corinna Peil (Hgg.), *Alltag in den Medien – Medien im Alltag*. Wiesbaden 2010, S. 89–103.
- Jeffers, Tamar. «Pillow Talk's Repacking of Doris Day: «Under all those dirndls ...»». In: Rachel Moseley (Hg.), *Fashioning Film Stars. Dress, Culture, Identity*. London 2005, S. 50–62.
- Jenß, Heike. «Modezeiten – Bildwelten. Erinnerung und Nostalgie in der Kleidungspraxis.» In: Harold Koda / Rainer Weinrich (Hgg.), *Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft*. Bielefeld 2015, S. 167–182.
- Jenß, Heike. «Cross-Temporal Explorations: Notes on Fashion and Nostalgia.» In: *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 4/1 (2013), S. 107–124.
- Jobling, Paul. *Fashion Spreads. Word and Image in Fashion Photography Since 1980*. Oxford 2006.
- Keenan, William J. F. «Dress Freedom: The Personal and the Political.» In: Ders. (Hg.), *Dressed to Impress. Looking the Part*. Oxford, New York 2001, S. 179–192.
- Kleinert, Annemarie. *Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848*. Berlin 1980.
- Kowal, Rebekah J. «Staging the Greensboro Sit-Ins.» In: *The Drama Review* 48/4 (2004), S. 135–154.
- Kuhn, Markus. «Film.» In: Matías Martínez (Hg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017, S. 46–55.
- Lehnert, Gertrud. «Mode als Raum, Mode im Raum. Zur Einführung.» In: Dies. (Hg.), *Räume der Mode*. Paderborn 2012, S. 7–26.
- Lehnert, Gertrud. «Mode als Spiel. Zur Performativität von Mode und Geschlecht.» In: Thomas Alkemeyer u. a. (Hgg.), *Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur*. Konstanz 2003, S. 213–226.
- Liesbrock, Heinz. *Edward Hopper. Vierzig Meisterwerke*. München 1988.
- Mann, Karin. ««Stark und soft». Mode, Medien und Geschlecht am Beispiel der Modefotografie in Vogue.» In: Gabriele Mentges / Vera Bendt (Hgg.), *Kulturanthropologie des Textilen*. Berlin 2005, S. 407–427.
- Marketti, Sara B. / Parsons, Jean L. «American Fashions for American Women. Early Twentieth Century Efforts to Develop an American Fashion Identity.» In: *Dress. The Journal of the Costume Society of America* 34/1 (2007), S. 79–95.
- Martínez, Matías. «Was ist Erzählen?» In: Ders. (Hg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017, S. 2–7.
- Matthews David, Alison. «Vogue's New World: American Fashionability and the Politics of Style.» In: *Fashion Theory* 10, 1/2 (2006), S. 13–38.
- McNeil, Peter. *Fashion in Fiction. Text and clothing in literature, film, and television*. Oxford 2009.
- Mentges, Gabriele. «Für eine Kulturanthropologie des Textilen. Einige Überlegungen.» In: Gabriele Mentges / Vera Bendt (Hgg.), *Kulturanthropologie des Textilen*. Berlin 2005, S. 11–56.
- Meyer-Siebert, Jutta. «Frauenformen». In: Wolfgang Fritz Haug (Hg.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus Bd. 4.*, Hamburg 1999, S. 866–876.
- Müller, Siegfried. «Kleider machen Nationen: Das Beispiel der altdutschen Tracht.» In: Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg (Hg.), *Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Oldenburg 2002, S. 46–50.

- Nöth, Winfried. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart 2000.
- Oglesby, Catharine. *Fashion Careers. American Style*. New York 1935, S. 23–24.
- Oswald, Michael. «In Zukunft zurück in die Vergangenheit: Nostalgie als politische Rhetorik.» In: Winand Gellner (Hg.), *Die gespaltenen Staaten von Amerika. Die Wahl Donald Trumps und die Folgen für Politik und Gesellschaft*. Wiesbaden 2018, S. 141–157.
- O.V., «As To American Fashions». In: *The New York Times*, December 26 (1912), S. 8. Zitiert nach: Sara B. Marketti / Jean L. Parsons, «American Fashions for American Women. Early Twentieth Century Efforts to Develop an American Fashion Identity.» In: *Dress. The Journal of the Costume Society of America* 34, 1 (2007), S. 79–95.
- Palmer, Alexandra. *Dior. A New Look, A New Enterprise (1947–57)*. London 2009.
- Rasche, Adelheid / Zika, Anna. *Styl. Das Berliner Modejournal der frühen 1920er Jahre*. Zur gleichnamigen Ausstellung in der Berliner Kunstbibliothek. Stuttgart 2009.
- Rocamora, Agnès. ««Over to you»: Writing readers in French Vogue.» In: *Fashion Theory* 10 (2006), S. 153–174.
- Schmied, Wieland. *Edward Hopper. Bilder aus Amerika*. München 1995.
- Simmel, Georg. «Die Mode (1905)». In: Barbara Vinken (Hg.): *Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode*. Stuttgart 2016, S. 157–186.
- Söll, Änne. ««Can America design?» Vogues «Americana»-Ausgaben und amerikanische Identitätsfindung in den 1940er Jahren.» In: Anke Köth / Kai Krauskopf / Andreas Schwarting (Hgg.), *Building America, Bd. 3: Eine große Erzählung*. Dresden 2008, S. 97–111.
- Stansbery Buckland, Sandra. «Promoting American Designers, 1940–44. Building Our Own House.» In: Linda Welters (Hg.), *Twentieth-Century American Fashion*. Oxford 2015, S. 99–121.
- Thody, Philip Malcolm Waller. *Roland Barthes. A Conservative Estimate*. London 1977.
- Veblen, Thorstein. *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*. Frankfurt a.M. 2011.
- Venohr, Dagmar. *medium macht mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift*. Bielefeld 2014.
- Wilson, Janelle L. ««Remember When ...» A Consideration of the Concept of Nostalgia.» In: *ETC: A Review of General Semantics* 56/3 (1999), S. 296–304.
- Zika, Anna. *Ist alles eitel? Zur Kulturgeschichte deutschsprachiger Modejournale zwischen Aufklärung und Zerstreuung. 1750–1950*. Weimar 2006.

Internetquellen

- Bassani, Franco. «Valium – «Mother’s little helper» wird 50.» In: SRF. *Schweizer Radio und Fernsehen*, (2013). (= srf.ch: <https://is.gd/qeXtq5>; Abruf am 1.6.2020).
- Borrelli-Persson, Laird. «From the U.S. Presidential Race to Sweden’s Literature Nobel Prize Organization – The Politicization of the Pussy Bow». In: *Vogue USA*, (2018). ([vogue.com: https://is.gd/5X3431](https://is.gd/5X3431); Abruf am 1.6.2020).
- Cambridge Dictionary*. dictionary.cambridge.org: <https://is.gd/Y5PGVo>; Abruf am 1.6.2020.
- Dionne Jr., Eugene J. «The new politics of nostalgia.» In: *The Washington Post*, (2012). ([washingtonpost.com: https://is.gd/ip2J8J](https://is.gd/ip2J8J); Abruf 1.6.2020).
- Encyclopedia Britannica*. [britannica.com](https://www.britannica.com/): <https://is.gd/kSg6Ds>; Abruf am 1.6.2020.
- Oxford Dictionary*. [en.oxforddictionaries.com](https://www.oxforddictionaries.com/): <https://is.gd/RsXH02>; Abruf am 1.6.2020.
- «Steven Klein. American Daydream». In: fashionotography.com: <https://is.gd/A0-baog>, Abruf am 6.2.2023.
- «Steven Klein Captures «American Daydream» With Joan Smalls & Lara Stone For Vogue US September 2017». In: anneofcarversville.com/style-photos: <https://is.gd/3aUzom>; Abruf am 25.2.2021.
- «Transcript: Donald Trump’s Taped Com-

ments About Women». In: *The New York Times*, (2016). (nytimes.com: <https://is.gd/LJ5R5c>; Abruf am 1.6.2020).

Trump, Donald. «Post-Election Remarks in Westchester», NY, 7. Juni 2016, ab 9:00 min. In: c-span.org: <https://is.gd/SEovl2>; Abruf am 1.6.2020).

Wikipedia, Art. «Washington Commanders»: [de.wikipedia.org: https://is.gd/Z9nBMA](https://is.gd/Z9nBMA); Abruf am 1.6.2020.

Alexander Wagner

Schweiz / Haiti / NEW WORLD PLAZA

Individualgeschichte und Universalgeschichte in Dorothee Elmigers *Aus der Zuckerfabrik*

Dorothee Elmigers experimenteller Roman *Aus der Zuckerfabrik*, der intradiegetisch treffend als «Recherche» bezeichnet wird, stand 2020 auf der Shortlist des Deutschen Buchpreises. Die Autorin, 1985 in Wetzikon geboren, erhielt bereits 2010 für *Einladung an die Waghalsigen* den Kelag-Preis im Rahmen des Ingeborg-Bachmann-Preis-Wettbewerbs, den aspekte-Literaturpreis für das beste deutschsprachige Debüt sowie den Rauriser Literaturpreis. Nach ihrem zweiten Prosaband *Schlafgänger* (2014) folgten u. a. der Schweizer Literaturpreis, der Erich-Fried- und der Conrad-Ferdinand-Meyer-Preis. Im Wintersemester 2021/2022 war Elmiger Inhaberin der Samuel Fischer-Gastprofessur am Peter Szondi-Institut der FU Berlin.

Zwei Könige, ein selbst ernannter auf Haiti und ein «Lottokönig» in der Schweiz, bilden eine Art doppeltes Zentrum von *Aus der Zuckerfabrik*. Um diese beiden Könige finden Anlagerungen statt, die keine teleologische Erzählung verfolgen, sondern als Anreicherungen im wörtlichen Sinn zu verstehen sind. Thema des Buches ist grob die Geschichte des modernen Kapitalismus, hererzählt von seinen Vorbedingungen in der kolonialen Peripherie. Dieser Strang wird angereichert durch Episoden aus der Familiengeschichte des recherchierenden Ich, erzählenden Passagen aus der Gegenwart einer vermutlich mit dem Ich identischen Schriftstellerin, der Geschichte ebenjenes «Lottokönigs», die als Spiegelung der kolonialen Sphäre fungiert, sowie breiten Reflexionen über die Möglichkeiten, eine derartige Vielfalt



1 Stadtzentrum von Philadelphia mit Orten der Kategorie «New World»
(Google Maps, Screenshot des Autors, Abruf am 22. April 2022)

von Fundstücken und Narrationen in ihren Verbindungen sichtbar zu machen und wiederum zu einem im weitesten Sinn erzählerischen Rhizom zu verflechten. So versammelt sich Gefundenes als Text und metadiegetisch, in den Worten des Recherche-Ich, auf einem Platz, der NEW WORLD PLAZA genannt und in Philadelphia verortet wird und den es so nicht zu geben scheint.

Handelt der Text sonst fortwährend sein Verhältnis zu «Geschichte» als Erzählung und von historischer «Realität» aus, wird dieser Ort kommentarlos gesetzt und durch fehlende Relativierungsmuster, die sonst den Faktizitätsstatus des «Erzählten» in der Schwebelage halten, als gegeben hingenommen. Zwischen den beiden wichtigen Schauplätzen, Haiti und der Schweiz, liegt der Atlantik als «Grenze» und «Spalt», der generell einen Raum des «Eigenen», der auch in den Materialien der Recherche immer schon da war und darum als gesamte topografische Merkmalsmenge keiner weiteren Titel bedarf, und einen Raum jenseits des Spalts, der «Neue Welt», Übersee oder Amerika zu nennen ist, voneinander trennt. Das Raumsystem im Text ist über die beiden zentralen Räume und ihre Teilräume hinaus weiter differenziert und umfasst vor allem über die Quellen der Recherche referenzierte Schauplätze, Landschaften und Topografien rechts und links des Ozeans. Dazu zählen Mexiko, Philadelphia und vor allem Montauk auf der einen sowie Berlin, Paris und Sizilien auf der anderen Seite.

1 Der globale Kapitalismus als Ausgangspunkt narrativischen¹ Sammelns

Ein wichtiges Bezugssystem für die Recherche ist die Geschichte des globalen Kapitalismus und die Rolle der Kolonien darin. Besonders die ambivalente, lang vernachlässigte, weil für marginal gehaltene, in letzter Zeit aber mehr und mehr rekonstruierte Kolonialgeschichte der Schweiz bildet einen wichtigen diskursgeschichtlichen Hintergrund, zusätzlich aber, und dieser Vermutung soll im Folgenden nachgegangen werden, stellt die Kolonialgeschichte der Schweiz – eines Landes ohne eigenen direkten Kolonialbesitz, das aus diesem Grund lange Zeit nicht als «Großmacht» galt, deren imperiale Geschichte dezidiert der Aufarbeitung bedürfte – auch eine wichtige methodische Referenz von *Aus der Zuckerfabrik* dar.

Das betrifft zunächst ganz generell den Modus der Recherche. Das Ich des Buchs, das als Person am Beginn einer Suche auftritt, berichtet einem namenlos bleibenden Gegenüber im Dialog, der Anzeichen einer Traumerzählung trägt, vom Verweilen an einem unklaren Ort, der weder von außen noch von innen einschätzbar zu sein scheint:

- So ungefähr: Ich gehe durchs Gestrüpp. Es tschilpen auch einige Vögel.
- Und dann?
- Weiter nichts, es geht einfach immer weiter so.
- Es gefällt dir aber, dieses Gestrüpp.
- Was soll ich dazu sagen?
- Ob es dir gefällt, das Gestrüpp, das kannst du doch sagen; was du dir davon erhoffst, was da für dich drinsteckt.
- Aber ich selbst stecke ja mittendrin, du hast offenbar überhaupt gar keine Vorstellung, wie das da ist.²

Wider Erwarten hat das Gegenüber des Ich eine sehr konkrete Vorstellung davon, wie es «da ist»:

- Ich stelle es mir sehr unordentlich vor, also ohne Ordnung und Übersicht. Und schön, weil fast alles darin vorkommen kann und weil das Licht je nach Tageszeit einmal hierhin und einmal dorthin fällt, und manchmal liegt Schnee, und ärgerlich ist es auch, weil man ständig hängenbleibt an den Ästen der Sträucher, vor allem, wenn sie Dornen haben und weil du ja so gern diese Samthose trägst. (Z, 9)

1 Das Suffix «-ish» wird im Englischen dazu verwendet, ein Adjektiv mit Tendenzcharakter zu bilden und ist hier entsprechend bewusst gewählt. Das Sammeln bei Elmiger ist eben nicht klassisch narrativ, aber narrativartig.

2 Dorothee Elmiger, *Aus der Zuckerfabrik*. 3. Aufl. München 2020, S. 9 (im Folgenden zitiert unter Z).

Topologische Metaphern wie die des <Gestrüpps> nutzt das Ich häufiger, um seine Situation und die Praktiken des Sammelns, aber auch Frustration und Irritation über ausbleibenden Sinn aus eigener und der Perspektive der anderen zu beschreiben, die bis zum Verdacht auf mangelnde Zurechnungsfähigkeit reichen.³ Raum ist damit dreierlei: Anlass von Erzählung, aber auch ihr konkreter und zugleich metaphorischer Ort. Der vormalige kolonialhistorische Nicht-Ort <Schweiz> wird zum realgeschichtlichen Beobachtungsgegenstand und mit Haiti zu ersten topografischen Referenten des Sammlungs- und Ausstellungsraums der NEW WORLD PLAZA, wo die recherchierten Dinge zusammenkommen, ohne von sich aus zusammen zu gehören. Die Plaza ist schließlich, was das Buch sein will, eine Art <Dritter Raum>, in dem <Geschichte> vornehmlich als Prinzip von untergründigen, überraschenden Konstellationen neu ausgehandelt werden kann.

Aus der Zuckerfabrik ist in 15 Abschnitte gegliedert, die jeweils mit Orten überschrieben sind. Eine durchgängige Narration gibt es nicht, was die Bezeichnung Roman zunächst fragwürdig erscheinen lässt. Ein intradiegetischer Kommentar und das fortwährende Staunen und Nachdenken des Ich über das Vorgehen geben Aufschluss darüber, dass das Buch selbst seinen gattungstechnisch prekären Status reflektiert.⁴ Zugleich legt die Bezeichnung Roman es letztlich zumindest der Sache nach auf Linearität und erzählerisches Telos fest: Hier wird <Geschichte> als Erzählprinzip in zweifacher Hinsicht durchdacht: als Modus, kollektive Erfahrung für kulturelle Selbstvergewisserung zu organisieren, sowie als narrative Option literarischer Kunst, die eben bei gewissem Umfang noch immer häufig <Roman> genannt wird. Die epische Großform unterliegt bei Elmiger ebenso der Kritik wie Geschichtsschreibung in eurozentrischer Manier als Produktion gleichermaßen teleologisch-androzentrischer <Helden>-Narrative. Das Themenfeld wird in einer Suchbewegung eingekreist und mehrfach anders umschrieben. Zu Beginn etwa als «Der philadelphische Parkplatz (NEW WORLD PLAZA) / Das Begehren / Zucker, LOTTO, *Übersee*» (Z, 11), oder etwas später «DIE EROBERUNG DER NATUR ODER DER JUNGFAU / DAS GEWALT-SAME VORDRINGEN IN NEUE GEBIETE / (ÜBERSEE) / DER HUNGER ALS VERFASSUNG / DIE LIEBE usw.» (Z, 80) Die verschiedenen Bereiche, kategorial und ontologisch zum Teil bereits eng verflochten, lassen sich in ihrer jeweiligen Bedeutung für den Text nicht sauber trennen. Eine streng strukturelle Analyse des Buchs scheitert notwendig an dessen assoziativer Form, wird sich dabei aber zugleich ihrer eigenen ideologischen Implikationen bewusst und vermag, hiervon ausgehend, ihr methodisches Set-up kritisch zu revalorisieren, wie es etwa Monika Schmitz-Emans zuletzt explizit für

3 «Ob man mir bis hierher noch folgen oder dies alles als Protokoll eines Wahns, als Material für eine Fallstudie lesen wird, sage ich zu A.: <Patientin träumt, dass sie nachts von Ziegen heim-gesucht wird>» (Z, 205).

4 «Martin, der Lektor, sagt, im Falle einer Veröffentlichung dieser Aufzeichnungen müsse auf jeden Fall ‚Roman‘ auf dem Umschlag stehen. [...] Ich sage, es handle sich um einen Bericht über eine Recherche, weshalb <Recherchebericht> mir ungleich passender erscheine.» (Z, 125)

eine «Poetik des Sammelns»⁵ unternommen hat. Von ihren sowie weiteren Anmerkungen, etwa von Ursula K. Le Guin und Susan Buck-Morss, erhält das Projekt, Elmigers Buch als Versuch zu lesen, Kolonialgeschichte anders zu repräsentieren als die Geschichtswissenschaft es bisher mehrheitlich tut, wichtige Impulse. Schmitz-Emans beginnt bei Roland Barthes als einem frühen Kritiker der strukturalistischen Tätigkeit aus dem Geist ihrer Begründer. In seiner Beschreibung erscheint diese Tätigkeit «als ein Konstruieren von <Simulacren> (von <Modellen>); die erkannte <Struktur> ist ein Konstrukt und bringt an den wirklichen Dingen etwas an sich Unsichtbares zum Vorschein.»⁶ Von Barthes' Stichworten gelangt Schmitz-Emans über die wichtigen Impulse aus der «Kultur als Text»-Debatte zu Mieke Bals Verständnis von Sammlungen als Erzählungen, die nach dem Prinzip des Syntagmas organisiert werden können und entsprechend von der Aufgabe, sukzessiv zu verlaufen, freigestellt sind: «Als Bestandteil des syntagmatischen Arrangements nimmt es [das Ding, AW] neue Bedeutungen an, welche sich aus seinen Relationen zu den anderen Bestandteilen des Syntagmas ergeben. Modifiziert wird durch die Erweiterung um weitere Elemente zugleich aber auch die Gesamtaussage der Sammlung selbst.»⁷ Hierin steckt für Schmitz-Emans schließlich der Versuch, jenseits der offen bleibenden Frage, «ob man <mit Dingen> erzähle oder ob die Dinge gar selbst etwas <erzählen>»⁸, deren Oppositionalität rhetorisch vielleicht stärker erscheint, als die Debatte tatsächlich ausfällt, viel eher «die Bedingungen des <Bedeutens> zu ambiguisieren.»⁹

Aus der Zuckerfabrik nun stellt den Typus <Roman> als Ausstellungsraum einer Sammlung performativ neu her. Die darin versammelten Elemente sind dabei keineswegs <Notizen>, wie das Ich selbst an einer Stelle formuliert, sondern streng kuratierte Miniaturerzählungen, die wichtigen narrativen Basisprämissen stets verpflichtet bleiben. Damit hält das Buch grundsätzlich die Verbindung zur Gattung, der es formal zugeordnet bleibt, und stellt auch Erzählen nicht rigoros infrage. Auch sind die in *Aus der Zuckerfabrik* gewählten Verfahren an sich keineswegs besonders innovativ oder neu. Ihre spezifische Relevanz für eine Reflexion des Verhältnisses von Geschichte und <Geschichte> erhalten sie erst aus der Verbindung mit dem kolonialhistorischen Sujet und der sich daraus ergebenden intradiegetischen Neuaushandlung von Individual- und Kollektivhistorie, die im Modell der Universalgeschichte, ohne dass das Buch seine erzählerische Matrix so nennen würde, zu sich kommt.

5 Monika Schmitz-Emans, «Dinge als Zeichen – Sammlungen als Syntagmen. Strukturalistische Impulse und ästhetische Praktiken einer Poetik des Sammelns». In: Martin Endres / Leonhard Herrmann (Hgg.): *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart 2018, S. 149–167.

6 Ebd., S. 150.

7 Ebd., S. 152.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 153. Bei den Beispielen, denen Schmitz-Emans sich nach ihren theoretischen Setzungen widmet, handelt es sich, im Fall der literarischen Texte, um Erzählungen, bei denen das Sammeln auf der Ebene der *histoire* eine wichtige Rolle spielt, weniger um solche, bei denen es, wie im Fall von Elmigers Buch, auch auf den *discours* einwirkt.

Elmigers Buch schließt an einen Kontext an, der zwar mittlerweile einiges Forschungsinteresse erfährt, dabei aber noch längst nicht ausreichend beleuchtet wurde: die Kolonialgeschichte der Schweiz. Wichtige Studien, die in den letzten Jahren vorgelegt wurden,¹⁰ geben wertvolle Anstöße nicht nur für die lang abgeschatete helvetische Kolonialgeschichte, sondern darüber hinaus auch für postkolonial-koloniale Kontinuitäten etablierter «Großmächte» wie das Deutsche Reich, dessen im Vertrag von Versailles deklarierter Verlust der sogenannten «Schutzgebiete» keineswegs das Ende eines deutschen Kolonialismus bedeutete und auch nicht nur als Verlagerung des kolonialen Phantasmas ins Imaginäre gelesen werden darf. Kolonialismus ist vielmehr stets imaginär und faktisch zugleich, und der Blick auf politische Verhältnisse führt, fällt er zu simpel und an Großformationen wie «Nation», «Rasse» und sogar «Herrschaft» orientiert aus, oft zu unterkomplexen Schlussfolgerungen. Das in Elmigers Text behandelte und in der Kolonialismusforschung mittlerweile recht gut erforschte Beispiel Haiti ist hierfür einschlägig. Die emanzipatorischen Bewegungen der Schwarzen Bevölkerung der Insel Hispaniola/Kiskeya im Zuge der Französischen Revolution führten 1804 zur Unabhängigkeit des Landes als erster, von befreiten Sklaven ausgerufenen Republik der Welt, der 1806 noch der spanischsprachige Teil der damals St. Domingo genannten Insel angeschlossen wurde. Die aus der Sprache der Taíno stammende Namensgebung Haiti und die politische Selbstidentifikation des Landes als «Erster freier N*staat» deklarierten ein auf die Vergangenheit der Insel und den kolonialen Missbrauch ihrer Bevölkerung gerichtetes Bewusstsein. Der Unabhängigkeit war ein jahrelanger Freiheitskampf vorangegangen, für den im kollektiven Gedächtnis der Haitianer:innen vor allem François-Dominique Toussaint-Louverture steht. Unter seiner Anleitung war es Revolutionär:innen bereits 1794 gelungen, die Sklaverei auf der Insel abzuschaffen und die Kontrolle über die gesamte Kolonie zu übernehmen. 1802 wurde dieser Aufstand von einer von Napoleon entsandten Armee niedergeschlagen, Toussaint-Louverture verhaftet und nach Frankreich deportiert, wo er kurz darauf in Folge der Haftbedingungen starb. Der Tod vieler, in französischen Diensten stehender Soldaten und ihres Anführers, des mit Napoleons Schwester Pauline verheirateten Charles Victoire Emmanuel Leclerc, am Gelbfieber schwächte die Kräfte der Re-Invasion zunehmend und führte schließlich 1804 zum Sieg der nun von Jean-Jacques Dessalines, dem späteren, für kurze Zeit amtierenden Kaiser Jacques I., geführten haitianischen Befreiungstruppen.¹¹

10 Zu nennen sind vor allem drei: Der Sammelband *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, hg. von Patricia Purtschert, Barbara Lüthi und Francesca Falk (2., korrigierte Aufl., Bielefeld 2013), weiterhin Patricia Purtschert, *Kolonialität und Geschlecht im 20. Jahrhundert. Eine Geschichte der weißen Schweiz*. Bielefeld 2019 sowie Lea Haller, *Transithandel. Geld- und Warenströme im globalen Kapitalismus*. Berlin 2019.

11 Für ausführlichere historische Überblicke siehe David Patrick Geggus (Hg.), *The Impact of the Haitian Revolution in the Atlantic World*. Columbia 2001, eher knapp und mehr wirtschafts- und politikgeschichtlich Walther L. Bernecker, *Kleine Geschichte Haitis*. Frankfurt a.M. 1996 sowie

Die Kolonialgeschichte der Insel um 1800 und davor und danach ist weder eine vorrangig französische Kolonialerfahrung, wogegen klarerweise schon die Herkunft der mehrheitlich aus dem ungefähren Gebiet des heutigen Benin auf die Insel verschleppten Sklav:innen spricht, die den Hauptteil der Bevölkerung zur Zeit der Unabhängigkeitserklärung ausmachten, noch lässt sich die interkulturelle Begegnung als rein <haitianisch>-<französische> Geschichte erzählen. Diese vermeintliche Selbstverständlichkeit macht *Aus der Zuckerfabrik* zum Thema und bildet um die haitianische Geschichte einen Raum der Klarheit aus, in dem als gewiss gilt, dass <Haiti> eine globale Tatsache ist. Die Erzählung vom «buntscheckigen Haufen», den Buck-Morss in *Hegel und Haiti* ausgehend von Linebaugh und Rediker¹² für ihr Konzept der Universalgeschichte fruchtbar macht,¹³ wird in den Mikroerzählungen bei Elmiger immer wieder entfaltet. So waren es eben längst nicht nur Franzosen, die von Napoleon über den Atlantik geschickt wurden, um die «Unruhen» in der abtrünnigen Kolonie zu beenden, sondern Menschen aus vielen Nationen. Deren Biografien punktuell zu rekonstruieren, führt zu einem Netz von Beziehungen bis in den Kanon der deutschsprachigen Literatur, für den im Buch neben Frischs *Montauk* vor allem Kleist steht. Dieser wurde nicht nur 1807 als vermeintlicher preußischer Spion in derselben Festung interniert wie Toussaint-Louverture, in dessen Zelle einer von Kleists Mitgefangenen landet. Auch in einem Cousin des Vermieters des Hauses auf der Aareinsel in Thun, in dem der junge Dichter fünf Jahre zuvor den gesellschaftlichen Ausbruch wagt, ragt die haitianische Erfahrung an Kleist heran. Jener Cousin wurde 1803 zusammen mit 634 anderen Schweizern «auf dem französischen Kriegsschiff *Le Redoutable* von Ajaccio auf den Weg nach Port-au-Prince geschickt [...], um an der Seite der Franzosen gegen die Aufständischen zu kämpfen [...]: Maximilian Gatschet, 21-jährig u. *mort à St Domingue*» (Z, 203f., Herv. i. Orig.). Einen erzählerischen Wiedergänger schließlich finden die 635 Schweizer in Gustav von der Ried, der Hauptfigur der *Verlobung in St. Domingo* (1811). In kritischer Aneignung von Kleists Version als Geschichte individueller Redlichkeit, die gegen den «Wahnsinn der Freiheit» (Z, 132¹⁴) opponiert, erzählt *Aus der Zuckerfabrik* das reflektierte Counter-Narrative der bei Kleist geschilderten Anekdote vom am Gelbfieber tödlich erkrankten Mädchen, das sich an seinem früheren «Besitzer» rächt, indem es ihn verführt und so mit der Krankheit infiziert. Die bei Kleist als Moment unmoralischer Rache konzipierte Tat wird bei Elmiger zum Akt biologisch-erotischer Kriegsführung, der die Frau zur Revolutionä-

für den hier verfolgten Ansatz maßgeblich Susan Buck-Morss, *Hegel und Haiti. Für eine neue Universalgeschichte*. Berlin 2011 [2009].

12 Peter Linebaugh / Marcus Rediker, *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*. Boston 2000.

13 Vgl. Buck-Morss: *Hegel und Haiti*, S. 140ff.

14 Siehe auch Heinrich von Kleist, «Die Verlobung in St. Domingo». In: Ders., *Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Hg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt a. M. 2005, S. 222–260, hier S. 233.

rin macht, zugleich aber so vermutlich nie passiert ist: «In Wahrheit wird sie gegen das Gelbfieber immun gewesen sein: Die Krankheit, lese ich, betraf vor allem die europäischen Truppen.» (Z, 136) «Fremdheit» wird auf diese Weise zum steiger- und instrumentalisierbaren Erzähleffekt, den die Recherche (als Lektüre) enttarnt und dabei neu justiert. So heißt es direkt im Anschluss:

Der Sex im Albatross Motel in Montauk,

als lägen wir im Ehebett unserer Eltern, der Älteren, als hätte in diesem Bett die ganze Welt schon gelegen, als hätten sie sich hier alle zueinander-gelegt, sich auf diesen Laken gewälzt, sich geliebt, einander verführt und ausgezogen, geschlagen, konsumiert, vereinigt, verletzt, sich fortgepflanzt.

Später F. unter der Dusche.

Ich zappe durch die Kanäle.

Nein, niemand hier außer uns selbst.

(Z, 136)

Diese, in die Reflexionen über Kleists Haiti-Erzählung eingeschobene Szene weist auf zwei Ebenen hin, über die der Text generell «Geschichte» verhandelt. Zum einen wird der Schauplatz der Zweierbeziehung zum Ort von Erzählung, die vom Jetzt in die Vergangenheit ausgreift und individuellen Geschlechtsverkehr zum universellen Akt macht, das Ich (über die Liebe zumal) mit der Welt verbindet.¹⁵ Der typische Nicht-Ort, das amerikanische Motel, wird der Erzählerin zur Einladung zunächst an die eigenen Eltern, dann die Elterngeneration und schließlich die ganze Welt, die hier nicht nur miteinander schläft, sondern sich dabei zugleich verzehrt, vergewaltigt, missbraucht und gegenseitig einverleibt. Zugleich wird Montauk im Buch immer wieder als Raum mit einer Vergangenheit von indigener Vertreibung und Auslöschung markiert, die mitgeteilt, aber auch verschwiegen werden kann. Referenz hierfür ist Frischs gleichnamige Erzählung, die den Raum zu einer Sphäre macht, die gewaltsam kolonisiert, aber auch gewaltsam *be*-schrieben zu werden vermag, zu einem ambivalenten Raum, dem ein europäisches Ich sich mit seinem eigenen, entdeckenden «Blick» zuwendet und der dabei als koloniale Sphäre erscheint oder eben nicht.¹⁶ Schließlich ist es der Schriftsteller, der die Insel sammelnd «kulturalisiert»:

15 «Also, was ich meine, ist, dass die Liebe vielleicht immer auch eine Verbindung mit den Dingen – oder sagen wir: der Welt – bedeutet, auf eine Art und Weise, dass ich sie nicht mehr kühl betrachte, sondern ihr eben sehr nah bin und sie plötzlich, auf rätselhafte Weise, auch verstehen kann, so wie ich eben dieses Buch verstanden habe.» (Z, 141) Bei dem Buch handelt es sich um «die *Passion simple* einer französischen Schriftstellerin» (Z, 140), mithin also wohl Annie Ernaux' *Eine vollkommene Leidenschaft* (1991).

16 Deutlich auch im Hinweis auf die Fortsetzung des *Montauk* vorangestellten Mottos aus den *Essais* von Montaigne, das durch die Ergänzung des Ich als Aussage über «jene[] Völker[] [...], von denen man sagt, daß sie noch unter der sanften Freiheit der ersten Naturgesetze leben [...]

Frisch, der über die Insel geht: Er biegt im Gehen die Äste zurück, die in den Weg hineinreichen, berührt die Stämme der Pech-Kiefern, als nähme er sie auf in sein Inventar, streift die Heidelbeere, den Gagelstrauch, unter seinen Füßen raschelndes Präriegras.

Der Schriftsteller macht die Insel urbar.

Ich weiß ja selbst auch nicht, wie das ginge: Die Dinge, die ich beschreibe, mir nicht zu nehmen, sie nicht haben zu wollen und sie nicht zu schmälern, so eindeutig zu bestimmen, sondern sie im Gegenteil noch freier und unabhängiger zu machen, als sie es waren, bevor ich zum ersten Mal ein Auge auf sie warf. (Z, 154f.)

Die Daseinsform dieses spezifischen «Blicks» ist ein ambivalenter «Hunger». Das Ich des Buchs ist ein schauendes, manchmal gebendes, vor dem Nehmen zurückschreckendes Ich, dessen über den Text verteilte Stellvertreter, so lassen sie sich versuchsweise nennen, ebenjene Eigenschaft teilen, «hungrig» zu sein, und hierbei verschiedene Umgangsformen ausagieren. «Essen» ist in diesem Verhältnis eine wichtige Schnittstelle, an der überindividuelle Zusammenhänge auf Einzelpersonen «zugreifen» und wo diese sich zur Geschichte, wenigstens implizit, verhalten müssen. Die Nahrungsaufnahme, die Anwesenheit von Speisen oder Referenzen auf sie (eine weggeworfene Coladose am Strand von Montauk etwa) semantisieren persönliche Erfahrung als einerseits politisch und zugleich «sinnlich». Angebote in Form von Nahrung, egal ob sie von einem Raum oder einer Person ausgehen, lassen sich stets auf ein Machtverhältnis zurückführen. Im Zwischenmenschlichen handelt es sich dabei zumeist typischerweise um familiäre Beziehungen oder erotisches Begehren, während im Verhältnis geografischer Räume vor allem etwas «sichtbar» werden soll. Speisen werden dann thematische Indikatoren für historische Verbindungen, die bisher wenig explizite Beachtung erfahren haben, obwohl das Verzehrsystem oft schon mehrere Jahrhunderte besteht. Sie werden jetzt erst zu Zeichen (und als solche lesbar) für den Eintritt politisch-westlicher Verhältnisse in zuvor «freie» (Haiti) oder «unschuldige» (Kindheit) Zusammenhänge. Als Prinzip ist «Erzählung» in der Lage, Orten eine Schicht aufzutragen, durch die «reale» Begegnungen eingefärbt und unheimlich werden, ebenso, wie es sich mit «Geschichte» generell verhält. Erzählungen und historische Ereignisse lagern im Raum und werden in der Begegnung, sei sie körperlich oder narrativ, als vorhanden spürbar:

Das Unheimliche der Insel, sage ich zu A., scheint damit zu tun zu haben, dass der wirkliche Ort und jener, von dem ich bei Frisch las, den ich zu kennen

(Z, 96) lesbar wird. Vgl. zugleich Max Frisch, *Montauk. Eine Erzählung*. Frankfurt a. M. 1975, S. 5 sowie Michel de Montaigne, *Essais*. Zürich 1953, S. 51.

meinte, nun gewissermaßen übereinander zu liegen kommen und dabei gespenstische Überlagerungen und Abweichungen zum Vorschein treten. (Z, 155)

Über den <Hunger> lässt sich *Aus der Zuckerfabrik*, der Titel deutet es bereits an, letztlich als Recherche über Verfahren der Akkumulation begreifen, zu denen Essen und Kolonialismus ebenso gehören wie das Schreiben. Verschiedene Formen des Begehrens werden im Text miteinander korreliert, an unterschiedliche Figuren, denen das Ich seine Aufmerksamkeit fasziniert zuwendet, gebunden und an diverse Orte in der sogenannten «Neuen Welt» und Europa, zwischen denen der Atlantik als Riss liegt, verfolgt. Zwei Figuren, denen die Recherche sich recht ausführlich widmet, denen sie ein spezifisches Begehren zuschreibt und die auf den ersten Blick keinen kolonialen Index mitführen, sollen im Folgenden exemplarisch dargestellt werden.

2 Ellen West oder <Hunger> als Existenzweise

Am 14. Januar 1921 zieht eine Patientin in die Kreuzlinger Kuranstalt Bellevue ein, der ihr behandelnder Psychiater Ludwig Binswanger den Namen Ellen West gibt. Ihre zweieinhalbmonatige Behandlung, der verschiedene Diagnosen zugrunde lagen (unter anderem auf «obsessive Neurose», «recht schwere cyclothyme Depression» oder eine «Schizophrenia simplex»), verläuft nach Angaben der Ärzte ohne Erfolg. Nur wenige Tage, nachdem sie am 30. März desselben Jahres wieder entlassen wird, begeht die Ellen West genannte junge Frau Suizid.¹⁷ Ihre Familie emigrierte, als sie ein Kind war, aus den USA nach Europa, überquert den Atlantik also gewissermaßen gegen den kolonialen Strich. An ihrer Persönlichkeit wird in den Quellen wiederholt ein bis zum sechzehnten Lebensjahr auffällig <männliches> Verhalten sowie eine mit etwa 20 Jahren beginnende Phase depressiver Verstimmung und existenzieller Unrast bemerkt: «Zu dieser Zeit habe sie vergebens versucht, eine Lebensaufgabe zu finden und – literarisch interessiert – verschiedene Studienfächer begonnen, von denen sie keines zu Ende führte.»¹⁸ Eine Reise nach Italien wird schließlich zum psychopathologischen Umschlagpunkt und zum Beginn einer auf Nahrungsaufnahme bezogenen Krise:

17 Der Fall ist recht gut dokumentiert, etwa im digital verfügbaren *Biographischen Archiv der Psychiatrie* (biapsy.de: <https://is.gd/ndjnPk>; Abruf am 22. April 2022, dort auch die aufgezählten Diagnosen) sowie in der zweibändigen Ausgabe Albrecht Hirschmüller (Hg.), *Ellen West. Eine Patientin Ludwig Binswangers zwischen Kreativität und destruktivem Leiden. Neue Forschungsergebnisse*. Heidelberg 2003 (Band 1) und Naamah Akavia / Albrecht Hirschmüller (Hgg.), *Ellen West. Gedichte, Prosatexte, Tagebücher, Krankengeschichte*. Kröning 2007 (Band 2).

18 Eintrag im *Biographischen Archiv der Psychiatrie* (URL oben).

Als sie mit 21 Jahren aus einem Urlaub in Sizilien zurückkehrte und Freundinnen sich über ihre Gewichtszunahme belustigten, habe sie, wie Binswanger berichtete, massive Ängste vor dem «Dickwerden» entwickelt. Sie habe begonnen, große Mengen Brech- und Abführmittel samt Schilddrüsenmedikamenten zu nehmen, aber zugleich Attacken von Heißhunger erlebt samt dem «Zwang, immer ans Essen denken zu müssen», wie Binswanger formulierte.¹⁹

Ellen West kommt aus den USA, lebt in Europa, überquert für eine Reise wieder den Atlantik, verbringt später eine Zeit auf Sizilien, wo sie an einer Schrift «Über den Beruf der Frau» arbeitet (vgl. Z, 33), und gelangt schließlich in ein Sanatorium in der Schweiz, unmittelbar an der Grenze zu Deutschland. Das Ich von *Aus der Zuckerfabrik* wird diese Bewegung nachvollziehen. Das Areal des inzwischen geschlossenen Sanatoriums erkennt es als Ort der eigenen Kindheit, wo sie «mit meiner Tante manchmal ganz in der Nähe in einer kleinen, schattigen Bucht gebadet [hatte]» (Z, 23). Die Kindheit des Ich ist selbst ein Raum, der zumindest im Rückblick und dabei vor allem im Traum, als Erzählmodus mit gelockertem Realitätsbezug, mit latenter mentaler Instabilität korreliert wird, der also durch Erzählung retrospektiv unsicher erscheint, aber auch urbar gemacht wird, liegt doch hier, «nach Mitternacht», ein Teil der Geschichten, die nachträglich zu Verbindungen taugen und die eigene Recherche als wichtige Formen individuellen Prozessierens von (Individual-)Geschichte in Gang halten.

An der Figur Ellen West kristallisiert das Ich darüber hinaus sein Nachdenken über «weibliches» Schreiben und «Weiblichkeit» an sich, ausgedrückt etwa durch die Rolle der Frau als Ernährerin. Auf einer Sizilienreise, die das Ich unternimmt, verwandelt es sich zwischenzeitlich gar selbst in Ellen West, etwa wenn es behauptet: «*Ich esse und trinke mit Vergnügen. [...] Für kurze Zeit, sage ich, sei ich verlobt gewesen mit einem Überseer, aber das gehöre nun der Vergangenheit an. [...] Ich arbeite an einer Schrift über den Beruf der Frau [...]*» (Z, 35, Herv. i. Orig.). Essen, ein diffuses Begehren für einen Mann (im Fall des Ichs heißt er einfach C. und zeichnet sich unter anderem durch seine Weigerung aus, die vom Ich angebotenen Speisen anzunehmen) und das Schreiben als Beruf der Frau, die schriftstellerische Recherche, die auch das «weibliche» Schreiben umfasst, sind für Ellen West ebenso Themen wie für das Ich in *Aus der Zuckerfabrik*. Auf Sizilien identifizieren die Ereignisse die beiden weiter miteinander. Das Ich begegnet dort gemeinsam mit einigen Freundinnen einer matriarchal organisierten Familie, die als Variante ihrer Herkunftsfamilie erscheint, welche bis zu diesem Zeitpunkt nur von der Seite der Mutter her beschrieben wurde und von der es wenig später heißt,

19 Ebd. Das Zitat von Ludwig Binswanger aus Ders., «Der Fall Ellen West. Bericht». In: *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie* 53 (1944), S. 255–277, hier S. 269.

«dass sich meine Familie mütterlicherseits also über Generationen im Schlachten und Zerlegen, in der Fleischverarbeitung übte.» (Z, 48) Sizilien erscheint als Raum des heimlichen Begehrens, von neuen Möglichkeiten und gelockerter Identität, aber auch als Schauplatz des «eigenen» Phänomens in beobachtbarer, weil ausgelagerter und «fremd» gewordener Form. Das Ich erfährt auf der Mittelmeerinsel als semi-«europäischem», insularem, vom Festland getrennten Raum, auf dem ein französischer Mann die nicht-französischen Frauen merkwürdig «dressiert» hält,²⁰ vor allem sinnliche Einflüsse und bleibt in der Rolle einer aufnehmenden Rezipientin von Nahrung und Berührungen, die es intensiv als «weiblich» markieren:

Als ich frühmorgens aus dem Haus trete und mir gerade eine blaue Traube in den Mund stecke, taucht Beatrice [die Besitzerin der Pension, in der die Gruppe logiert, und zugleich Familienoberhaupt, AW] geräuschlos aus dem Garten auf. Sie tritt neben mich, mustert mich und legt mir dann mit einem anerkennenden Blick ihre rechte Hand auf den Bauch. Regungslos bleibe ich stehen, die Traube auf der Zunge. (Z, 36, Herv. i. Orig.)

Die Berührung der älteren Frau bleibt auch in ihrer Deutung innerhalb der Frauengruppe ambivalent:

S. meint, Beatrice sei wohl der Überzeugung, ich sei schwanger, und habe mir mit ihrer Hand gewissermaßen ihren Segen gegeben: von Mamma zu Mamma. Madonna. K. hingegen glaubt, Beatrice halte ganz einfach nichts von der weitverbreiteten Magerkeit der jungen Frauen und habe mit ihrer intimen Geste ihre Freude darüber zum Ausdruck bringen wollen, dass ich das Leben in seiner ganzen Üppigkeit genieße und zum Ausdruck bringe. (Z, 37, Herv. i. Orig.)

Die Mehrdeutigkeit der Szene als Initiation der potenziell Gebärenden durch die ältere Mutter und zugleich mütterliche Anerkennung «weiblicher» Wohlgenährtheit suspendiert vorerst die mentale Unruhe, die Ellen West mutmaßlich nach ihrer

20 Über ihn heißt es «Er trägt kurze Hosen und albert mit seiner Tochter herum oder streicht den weiblichen Gästen im Vorbeigehen mit dem Zeigefinger über den Nacken.» (Z, 34) Und wenig später: «Clara sagt, sie habe den Eindruck, in Wahrheit warte die versammelte Gesellschaft, Beatrices Hof, nur auf die Entscheidung des Franzosen für eine der anwesenden Frauen. Wenn er so herumgehe und die Nacken der Frauen berühre, dann erinnere sie das an ein Spiel, das sie früher gespielt hätten: Die Kinder saßen im Kreis, einander zugewandt, während hinter ihnen ein ausgewähltes Kind vorbeiging, ein Stück Stoff oder ein zusammengeknülltes Taschentuch in der Hand, das es irgendwann, möglichst unauffällig, hinter dem Rücken eines Kindes fallen ließ. Interessanterweise sagt Clara mit in Falten gelegter Stirn, scheine der Franzose, der hinter unseren Rücken seit Tagen im Kreis renne und sein Taschentuch nicht fallen lasse, die ganze Runde, auch sich selbst, in der Hand zu haben [...]» (Z, 36).

Rückkehr aus Sizilien durch Interpretationen ihr nahestehender Frauen erfährt, als Spannung zwischen zwei verschiedenen Formen <weiblicher> Üppigkeit. Für West beginnt nach der Reise eine Zeit der Rastlosigkeit, die Ähnlichkeiten zur Sammlungsbewegung des Ich aufweist und die zugleich Beobachtungsgegenstand innerhalb der Recherche wird: «Bleiben die Freundinnen unterwegs stehen, berichtet Binswanger, geht sie [Ellen West, AW] in Kreisen um sie herum, umkreist sie fortwährend, um in Bewegung zu bleiben.» (Z, 43) Das Essen spielt in dieser Phase eine wichtige Rolle, indem Ellen West zunehmend Nahrung verweigert und abmagert:

[D]ie Patientin EW habe die Frage nach Leben und Tod am Beispiel des Essens verhandelt, es ist die Rede von der *great depression*, der Melancholie, obsession de la honte du corps, anorexia nervosa, von der Entfremdung der Frau im Patriarchat, von einer Reduktion des Weltentwurfs auf die Gestalt des Loches, von einer ausgesprochenen Oralität, der Gier zur Einverleibung, zur Ausfüllung. In der von Binswanger in den Kriegsjahren 1944/45 publizierten Fallstudie die «Gleichungen» A. schlank = geistig; dick = jüdisch, bürgerlich, und B. Essen = Befruchtung und Schwangerwerden. (Z, 43 f.)

Die Essstörung der Patientin wird in der Rezeption semantisch zur zugespitzten Dualität von <Leben> und <Nicht-Leben>, die in der Verweigerung «trotz ihrer Lust, ihres großen Appetits» (Z, 45) einen revolutionären Weltentwurf signifiziert, in dem die «Entfremdung der Frau im Patriarchat» zur Sublimierung ihres <Hungers> in nicht-körperliche Sphären und damit in der Erzählung gerade nicht in den Bereich des <Nicht-Lebens>, sondern zu gesteigertem <Leben> führt und die Spaltung als autonome Entscheidung deklariert. West versagt sich und ihrem <Hunger> willentlich die Erfüllung des übergroßen Begehrens und vollzieht damit am eigenen Körper einen patriarchalen Ausschluss, nach dem es der Frau verboten ist, zum Ursprung ihres Begehrens zu gelangen, der im Freudschen «*dark continent*» (Z, 53) sein psychologisches Äquivalent zur «Neuen Welt» findet. Was ihr bleibt, sind traditionell Geschichten, die von Erfahrungen zeugen. Ein Traum von Ellen West wird für das Ich in dieser Beziehung wichtig:

Lange Zeit hatte ich einen Zettel mit dem sogenannten «Traum 3» von Ellen West über meinem Schreibtisch: Sie träumt, dass sie auf der Reise nach Übersee durch eine Schiffs Luke ins Wasser gesprungen ist. Ein Student, den sie einmal liebte, und ihr Mann versuchen beide, sie wiederzubeleben. Schließlich: «Sie hat viele Pralinées gegessen und die Koffer gepackt.» (Z, 64)

Die Lösung für den Ausschluss scheinen zum einen die Traumerzählung, insbesondere aber eine Vision zu sein, in der die Frau im Atlantik als Spalt, der ihre Spaltung wiederholt, aber auch für die Trennung der «Welten» steht, zwischen denen Ex-

peditionen, Waren und Menschen hinübergeschickt werden, versinkend aufgeht. Damit, durch das Verschwinden ihres Körpers im Riss, entzieht sie sich den Spaltungsfiguren des modernen patriarchalen Kapitalismus, der sie in kolonialer Manier als Mutter, «Maschine der Reproduktion» (Z, 65) und dunklen Kontinent, nicht aber als Revolutionärin anschreibt. Für das Ich wird Ellen West zur Referenz im Nachdenken über die eigene «Weiblichkeit», Kindheit als Projekt einer psychologisierten Rückschau und das Erzählen als Sphäre «weiblichen» Ausgeschlossenenseins und Alternative zum Unterfangen «männlicher» Raumnahme, die auch den Körper der Frau adressiert, der als sich-verweigernder «hungert» oder im Riss aufgeht, wenn der rettend-penetrierende Griff der Männer ihn nicht reanimiert:

[D]ie Frau, die Frau in Anführungszeichen, «die Frau» erlebe sich selbst als in den Raum «hineingestellt», ihr Körper sei ein «Ding wie andere Dinge in der Welt», ein «Ding, das existiert, indem es angeschaut wird». Also eine Feststellung, die sagt, für eine Frau, was das auch immer heißen soll, gibt es eben diese ersten Koordinaten so nicht, oder besser: Die ersten Koordinaten fallen nicht mit ihrem Körper zusammen, weil sie sich immer auch von außen sieht. (Z, 91)²¹

3 Werner Bruni oder die Frage nach der ursprünglichen Akkumulation

Die vielleicht wichtigste Figur in *Aus der Zuckerfabrik*, die wie Ellen West zunächst keinen Bezug zur Kolonialgeschichte zu haben scheint, ist der erste Schweizer «Lottokönig» Werner Bruni, ein Sanitärinstallateur aus Spiez, der mit der Ziehung vom 28. April 1979 zum Gewinner von 1.696.335,90 Franken wurde (vgl. Z, 214). Brunis Reichtum dauerte nicht sehr lang und bereits 1986 werden seine verbliebenen Besitztümer öffentlich versteigert. Die Auktion stellt die «unlösbare» (Z, 14) Schlüsselszene der Recherche dar, zu der das Ich immer wieder zurückkehrt:

Die Männer, die dicht gedrängt im niedrigen Saal eines Gasthauses in Spiez, am südlichen Ufer des Thunersees, stehen, zwischen ihnen die Söhne, Jungen von zwölf, dreizehn Jahren vielleicht, und einige Frauen, Ehefrauen, Mütter. Das warme Licht, das die versammelte Bevölkerung des Ortes, die sich bis in den Flur hinaus drängt, beleuchtet. Jener schließlich, dem sich alle

21 Die «ersten Koordinaten» werden vor dieser Passage auch auf die sogenannte «Neue Welt» bezogen, die hier also erneut mit «der Frau» zusammenfällt. Die Zitate im Zitat verweisen auf Iris Marion Young, «Werfen wie ein Mädchen. Eine Phänomenologie weiblichen Körperverhaltens, weiblicher Motilität und Räumlichkeit». In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 41/4 (1993), S. 707–725, hier S. 718f.

zuwenden in diesem Augenblick, als handelte es sich um den Prediger einer vulgären Messe: In seinen Händen zwei Figuren, die er über die Köpfe der Anwesenden streckt, zwei Frauenfiguren aus Holz oder aus blank poliertem, schwarzem Stein, dreißig Zentimeter hoch vielleicht. Die im Licht glänzenden Körper sind bis auf ein lose um die Hüfte, den Kopf gewundenes Tuch, bis auf eine goldene Halskette unbekleidet. Sie knien, scheinbar selbstvergessen. Dann erhebt der Versteigerer die Stimme: *Wer macht ein Angebot Ich bitte um Ruhe Zwanzig Zwanzig Franken Mehr Angebote Ein Fünfliber Fünfundzwanzig Fünfundzwanzig Weitere Angebote Schaut nur diese Brüste an Fünfunddreißig Wer geht noch ein bisschen höher Fünfunddreißig Fränkli sind geboten Fünfunddreißig Franken zum ersten Fünfunddreißig zum zweiten und zum dritten Mal Dann sind diese alten N--- auch weg da*

(Z, 13, Herv. i. Orig.)

Für das Ich der Recherche, die entsprechend auch in der narrativen Aufbereitung streng subjektiv bleibt, verdichten sich in dieser Szene mehrere Stränge seiner Suche, ohne dass sich ein Moment besonderer Klarheit einstellen würde. Gerade die Unauflösbarkeit der Szene, ihre Verdichtung als «wenige Augenblicke dauernde Konvergenz verschiedenster Stränge der Geschichte» (Z, 14), macht das Chaos der Versteigerung und ihrer Kontexte als metonymischen Verweis auf das Ordnungsprinzip der Recherche lesbar. Der Lottogewinner ist hierbei eine Figur größtmöglicher Kontingenzt, deren Identität als «König» sich hochgradig unwahrscheinlichen Zufällen verdankt und den eine ganz bestimmte Konstellation (in seinem Fall von Zahlen) hervorbringt, ebenso wie einander überlagernde, treffende und scheinbar kontingent beeinflussende Phänomene die Gesamtheit der Recherche als Text hervorbringen. Die Inszenierung des «Lottokönigs», der diesen Titel deklarativ von der Boulevard-Presse erhält, die ihn erst durch einen Hinweis seines Arbeitgebers *entdeckt*, bedient sich aus Sicht des Ichs eines stereotypen Framings sinnentleert-kolonialer Unterhaltungskultur:

Die Pepe Lienhard Band, die die Sendung mit dem Stück «Café, Café» eröffnet: Lienhard und die Bläser in bunten, glänzenden Anzügen, rotes Scheinwerferlicht, dann eine Tänzerin: Eine schwarze Frau mit einer Blume über dem Ohr und einem weißen Blüten- oder Muschelkranz um den Hals, also irgendwie pazifisch oder doch im Zusammenhang mit der Karibik, den brasilianischen Kaffeeplantagen, ich weiß es nicht, und dann tritt eine zweite Tänzerin ins Bild, auch sie ist schwarz, ihr rotes Kleid tief, bis fast zum Bauchnabel ausgeschnitten.

(Z, 179)

In den beiden Tänzerinnen, die zu «Café, Café» tanzen, kündigen sich bereits die versteigerten Figuren an. Beide Duos werden explizit zu Objekten des begeh-

renden, auf einen ‹fremden› Raum weisenden ‹Blicks›, der zugleich von einem eklatanten Nicht-Wissen geprägt ist und in seiner Rahmung auf die Vergangenheit verweist, was wiederum die Erzählung, die beides aufnimmt, schon bei ihrer Verfassung der Gefahr unmittelbarer Gestrigkeit aussetzt:

Wie widerwillig ich das in den Text hineinschreibe, die Beschreibung der Tänzerinnen: Weil doch mit der Sprache eigentlich eine Zukunft vorgestellt und versucht werden will, in der diese Art zu schauen und die dazugehörigen Wörter längst ganz irrelevant sind,

und wenn es so weit ist, in dieser Zukunft, wird auch dieser Text eben ganz gestrig sein. (Z, 180)

Für Bruni als Figur verweisen beide Zusammenhänge auf eine Naivität, eine «lächerliche Liebe» (Z, 139, vgl. Anm. 15 in diesem Text), die ihn nicht zum Entdecker, sondern selbst zum Gegenstand eines quasi-kolonialen Begehrens der Schweizer Öffentlichkeit und seines Arbeitgebers machen. Er habe, so denkt es das recherchierende Ich, gerade nicht an den Körpern der Figuren gehangen, sondern in der Verbindung zu ihnen «einen Sprung über den Spalt gemacht» (ebd.). Er, der als einfacher Arbeiter zu plötzlichem Reichtum kommt und daraufhin zum ‹König› gemacht wird, dessen Habseligkeiten nach dem Verlust seines Geldes versteigert werden wie der Besitz von Toussaint-Louverture, nachdem er im Gefängnis gestorben ist (vgl. Z, 204), in beiden Fällen in Abwesenheit des Besitzers (vgl. Z, 89), signifiziert ein Weltverhältnis, das ihn zum epistemischen Nukleus der Recherche macht, jeweils in der Lage, mit den relevanten Kontexten zu koppeln und sie aus seiner Position heraus, die als plötzliche, unerwartete Akkumulation von Kapital und damit erzählerischer ‹Energie› für das Ich der Recherche gefasst werden kann, zu verdichten. Bruni ähnelt ebenso den Arbeitern auf einer haitianischen Ananasplantage (vgl. Z, 206) wie Ellen West (vgl. Z, 209) und verweist zugleich als Arbeiter, der plötzlich aus den Zwängen der Lohnabhängigkeit befreit ist, auf den kolonialen Kontext der Sklavenbefreiung. Die historische Vorgängigkeit protoindustrieller Praktiken in den Kolonien betont die Recherche mit Verweis auf Forschungen mehrfach, etwa wenn es um die Deportation von Gefangenen als Arbeitskräfte in die Kolonien als Alternative zum Gefängnis, mithin also Arbeit als Strafe und zugleich Mittel der Bewährung im ‹fremden› Raum geht (vgl. Z, 74 & 78).²²

An Bruni kommt diese historische Verbindung von Kapitalismus und Kolonialismus dann zum Ausdruck, wenn er als ‹Lottokönig› dennoch weiterhin seinen Beruf als Installateur ausübt. Am 2. Juni 1984 fliegt er mit einigen anderen Handwerkern und ihren Partnerinnen nach Haiti und wiederholt so als ambivalenter

22 Zur ‹factory› als zunächst in den Kolonien angesiedeltes Produktionsmodell vgl. Buck-Morss, *Hegel und Haiti*, S. 136.

Arbeiter/König eine Expeditionsbewegung über den Atlantik, die das Ich der Recherche narrativ zunächst nicht einzuordnen vermag.²³

Auch im Falle WBs kann ich mich nicht entschließen, ob er damals nicht doch als Herr, als freundlicher, aber doch, endlich: als Herr über die Insel spazierte, ob er sich als Gönner fühlte oder ob er wirklich zu spüren glaubte, es verbinde ihn etwas mit diesem Ort, ob es ihn hinzog zu den Leuten, als hätte er ein früheres Leben dort gelebt, als wäre er endlich zurückgekehrt an eine Stelle von Bedeutung, als hätte er das alles früher einmal im Traum gesehen. Er, der von sich selbst ja sagte, er habe oft die «Mohrenbüez» gemacht: als er zum Beispiel zum Grimselpass hoch in die Stollen geschickt wird und dort, im Schlammwasser, nach jeder Sprengung die Wasserleitungen verlängert.

–

Warum nicht gleich alles erfinden, wo es sich doch auch bei der *wahren Geschichte* augenscheinlich um eine Fiktion handelt, um eine Montage im Mindesten.

Die Erfindung der *glücklichen Zeit*: Das Märchen von X im Glück.

(Z, 237, Herv. i. Orig.)

Bruni, perspektivisch verschoben zum «X» geworden, nimmt als empfohlener Installateur am Hausbauprojekt einer Y genannten Frau teil. Nach seiner Rückkehr wird er von den Kollegen ethnisiert, sie fragen, «[o]b man jetzt so weit sei, dass man als Mitarbeiter *einen N----* bekomme.» (Z, 253, Herv. i. Orig.) Das Ende von Brunis Zeit als «Lottokönig» besteht darin, ihn als Arbeiter, der es gewagt hat, sich über einen Spalt hinwegzusetzen, wieder in seine Schranken zu verweisen (vgl. Z, 139). Die Kluft zwischen den sozialen Klassen fällt in diesem Bild mit dem Atlantik als Trennung von «Alter» und «Neuer Welt» zusammen. Die Verfahren der Zurechtweisung, etwa die Versteigerung der Besitztümer des entthronten Königs, folgen dabei ritualisierten Mustern zur Wiederherstellung einer Ordnung (vgl. Z, 254), der er sich auch widersetzt hat, wo er sich dem «Fremden» nicht in aneignender Manier genähert, sondern sich ihm, etwa in Form der beiden Figuren, die letztlich wohl aus Kenia und nicht aus Haiti stammen, «(brüderlich) zugeneigt, sich von ihnen behüten lassen» (Z, 256) hatte.

23 Die Passage per Flugzeug wird innerhalb der Erzählung zugleich zur Wiederholung einer Flugreise, die eine weibliche Figur, dem Ich stark angenähert, potenziell mit ihm identisch, ebenfalls mit Air France, zu einem Schriftstellerkongress von Mailand nach Nantes macht.

Der impotente König, der nicht aus Gier und Unvernunft seinen Reichtum verliert, sondern sentimental ist und naiv, scheitert nahezu grundlos. Eine wirkliche Ursache von Brunis Bankrott wird nicht erzählt. Seine Geschichte endet mit dem Kauf einer Ziege auf Haiti. Ziegen hatten bereits zuvor, in einer Kindheitserinnerung des Ich, eine Rolle gespielt und sich als Akteure einer unsicheren Companionship zu erkennen gegeben. Auf einer Weide, wohin die Fünfjährige ihren Vater, einen Forstadjunkten, begleitet hatte, wollte das Kind, dass die Tiere zu ihm kommen. Die Herde setzt sich in Bewegung, läuft auf das Mädchen zu, das von der stoßenden, leckenden und trampelnden Umlagerung heillos überfordert und noch auf der Rückfahrt mit dem Auto völlig aufgelöst ist (vgl. Z, 182ff.). In einem Traum begegnen dem Ich erneut Ziegen, die um das Bett versammelt stehen, «ihre weißen Leiber leuchten hell im Mondlicht» (Z, 191), und in ihrer Erscheinung und als Reflex einer früheren Nachstellung entfernt an den Traum von Freuds «Wolfsmann» erinnern. Brunis Ziege, die er für acht Dollar spontan auf Haiti kauft, kommt ihm, der sie ohnehin kaum im Flugzeug hätte mit nach Spiez nehmen können, nach einem Bad im Atlantik abhanden, wird von Einheimischen geschlachtet, die ihm schließlich noch ihr Fell zum Kauf anbieten. Offensichtlich ging es auch hier nicht darum, das Tier zu «besitzen», sondern einer Vorstellung zu folgen und dem eigenen Begehren näher zu kommen: «Dazu liess ich mir noch einen Strick geben, damit ich es heimführen konnte. Daheim legte ich eine alte Kokosmatte unter einen Papaya-Baum, sammelte Gras, brachte ihm Wasser.» (Z, 257) Wie bei den Figuren neigt Bruni sich auch bei der Ziege wieder «(brüderlich)» über eine Kluft, nicht in gieriger Absicht, sondern als Gefährte, der Gefallen findet.²⁴ Am Ende scheinen kapitalistische Basispostulate von Kauf, Tausch und Mehrwert außer Kraft gesetzt; die Ziege wird die Insel nicht verlassen, die Kluft, die Atlantik heißt, nicht passieren, sondern im tropischen Raum aufgehen, von seinen Bewohner:innen gegessen, von Bruni nur als Erinnerung zu bewahren, die als erzählerische Allegorie auf seine Zeit als «Lottokönig» verweist, dessen kurzer Reichtum in flüchtigen Besitz sickert, der wiederum in eine Gruppe «Bewohner:innen» eingeht, seien es die von Port-Salut oder von Spiez. In die Recherche von *Aus der Zuckerfabrik* schließlich gehen seine Erlebnisse als dokumentierte Erinnerungen ein, teilweise in Form von Fernsehbeiträgen und dokumentarischem Filmmaterial, zu einem großen Teil aber auch über Brunis Autobiografie *Lottokönig. Einmal Millionär und zurück*, also durch bereits fiktionalisierte Medialisierungen der «wirklichen» Geschichte, die den Traumerzählungen des Ich als vermittelte, immer im Verdacht der Verformung stehende Narrationen ähneln.

24 «Warum hätte er es denn nicht kaufen sollen, das kleine Tier, das dann so bereitwillig neben ihm hertrippelte: eine ganze, lebendige Ziege für acht Dollar. Die wässrigen, wachen Augen, als lachte sie ständig. Und wie lustig sie trinkt, nicht wahr (schlapp, schlapp).» (Z, 257f., Herv. i. Orig.)

4 Schluss

Die Lostrommel, in der «die nummerierten weißen Kugeln eine Zeit lang [...] hin und her rollen, aneinanderstoßen, sich auftürmen und dann einzelne von ihnen ihren Weg in die Zylinder finden» (Z, 178), kann für *Aus der Zuckerfabrik* als epistemische Wiederholung des Carrier Bag aus Ursula K. Le Guins poetologischer Antwort auf «männliche» Formen des Erzählens gelesen werden. In ihrem Ansatz wird der Roman zur Tasche, in der Gefundenes aufbewahrt werden kann. Er strebt dabei keinem bestimmten Punkt zu und unterscheidet sich so vom Gegenentwurf, der Erzählung des Jägers [Helden] und seines Speers, der «einzig wahre[n] Gestalt der Erzählung»: «*hier* geht's los und dann schnurstracks nach *dort*, wo er TSCHOK! mitten ins Ziel trifft (das tot umfällt).»²⁵ In ihrer Variante dieses Modells, der (Magic) Pocket Theory of Fiction, begreift Dorothee Elmiger «[d]ie Logik der Tasche» als «eine des UND»²⁶. Das UND ist ein Operator, der sich mit Buck-Morss' Abgrenzung des Synkretismus von der Synthese verträgt, die sie während ihrer spektakulären Herleitung der Funktionen des haitianischen Voodoo als in seinem politischen Einfluss auf die Befreiungsbewegung der Bewohner:innen der Karibikinsel wenig beachtetes Geschwisterkind des europäischen Freimaurertums charakterisiert. Ihr Modell einer Universalgeschichte, die vor allem durch Porosität gekennzeichnet ist, ist darauf aus, «auf nichtidentischen kulturellen Feldern ähnliche Muster zu finden»²⁷, ohne dabei kulturell relativistisch zu werden. *Aus der Zuckerfabrik* kann als literarische Adaption dieses Versuchs des Sammelns und Sortierens gelesen werden, der Gefundenes nicht verschmelzen will, sondern, gemäß der «Logik der Tasche», das UND als Prinzip von Sammlung und lockerer Verknüpfung setzt:

Im Gegensatz zur Hegelschen Synthese, bei der einander widersprechende Begriffe unter übergeordnete Kategorien subsumiert werden, bleiben die Zeichen eigenständig, bruchstückhaft, molekular und innerhalb des großen Ganzen lediglich rhizomartig miteinander verbunden. Die Grenzen dieser Bedeutungssysteme sind porös, die emblematischen Netzwerke des Voodoo und der Freimaurer fransen an den Rändern aus, und so kam es, daß sie allmählich zusammenwuchsen.²⁸

Bleibt man beim Bild der Lostrommel als Tasche, erhellt sich weiter, dass die Dinge, die im Gefäß übereinander stürzen, aufeinanderprallen, sich überlagern,

25 Vgl. Ursula K. Le Guin, «Die Tragetaschentheorie der Fiktion». In: Sarah Shin / Mathias Zeiske (Hgg.): *Carrier Bag Fiction*. Leipzig 2021, S. 36–45, hier S. 42 (Herv. i. Orig.).

26 Dorothee Elmiger, «Das Problem des Jägers / (Magic) Pocket Theory of Fiction». In: Sarah Shin / Mathias Zeiske (Hgg.): *Carrier Bag Fiction*. Leipzig 2021, S. 75–81, hier S. 75 (Herv. i. Orig.).

27 Buck-Morss, *Hegel und Haiti*, S. 172.

28 Ebd.

drücken und wieder entfernen, im Fall einer Erzählung immer fiktiv sein werden. Wie die Zahlen der Lotterie erhalten die gesammelten Dinge erst im Syntagma von «Lottozahlen» und «Erzählung» das, was Sinn zu nennen wäre und was das Begehren, den «Hunger» nach «Leben», «Bedeutung» und dem Aufstieg dorthin stillt.

Aus der Zuckerfabrik ist also Sammlung, aber auch dichte Reflexion über die Möglichkeiten des Schreibens als Sammeln, die thematisch im Kolonialismus, also der komplexen Inbesitznahme «fremder» Länder, aber auch des eigenen Körpers und erinnerten Körper, gefunden, verdichtet und zugleich offengehalten werden. Diesen Räumen gilt es, im erzählerischen Nachvollzug «realer» historischer Prozesse, Ressourcen (finanzielle, nutrimentäre, geografische, sexuelle) zu gewähren, zu entziehen, vor allem aber zuzuschreiben. Kolonialismus übernimmt im Text die Funktion eines Körperprojekts, das das recherchierende, «weibliche» Ich als solches zur Recherche aufruft. In den Worten des Schriftstellers auf der Versammlung von Schriftsteller:innen dockt das Buch an der These an, nach der Lektüre als Praxis eine Form der Tradierung ist, um «*ein Potenzial, die Utopie der Überwindung gewisser Gräben oder zumindest die Weigerung, dieselben anzuerkennen*» (Z, 224, Herv. i. Orig.) zu überliefern. Die Schweiz als ein Land, das lange Zeit nicht über ein koloniales Narrativ verfügte, wird ihrerseits zum Gegenstand rekonstruierter Verbindungen, die überindividuell, als wirtschaftliche Verstrickungen, dabei aber vor allem subjektiv, als in die Figuren eingelagert, in Erscheinung treten. Details wie jenes beiläufig erwähnte, dass Werner Brunis innerhalb der Erzählung sehr wichtiger Arbeitgeber Walter Hauenstein den Ursprung seines Vermögens mit Kolonialwaren gemacht habe, rücken die Schweiz jenseits ihres faktisch territorial inexistenten Kolonialbesitzes in die Reihe der Länder mit kolonialer Geschichte und Gegenwart und stellen zugleich die Vorrangigkeit nationalstaatlicher Kategorien bei der Beurteilung des Status der Involviertheit von Kollektiven (seien sie national, «ethnisch», religiös oder anders definiert) in die Geschichte des globalen Kolonialismus in Frage.

Literatur

- Akavia, Naamah / Albrecht Hirschmüller (Hgg.). *Ellen West. Gedichte, Prosatexte, Tagebücher, Krankengeschichte*. Kröning 2007.
- Bernecker, Walther. *Kleine Geschichte Haitis*. Frankfurt a. M. 1996.
- Binswanger, Ludwig. «Der Fall Ellen West. Bericht». In: *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie* 53 (1944). S. 255–277.
- Buck-Morss, Susan. *Hegel und Haiti. Für eine neue Universalgeschichte*. Berlin 2011 [2009].
- Elmiger, Dorothee. *Aus der Zuckerfabrik*. 3. Aufl. München 2020.
- Elmiger, Dorothee. «Das Problem des Jägers / (Magic) Pocket Theory of Fiction». In: Sarah Shin / Mathias Zeiske (Hgg.): *Carrier Bag Fiction*. Leipzig 2021. S. 75–81.
- Falk, Francesca / Barbara Lüthi / Patricia Purtschert (Hgg.). *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*. 2., korrigierte Aufl., Bielefeld 2013.
- Frisch, Max. *Montauk. Eine Erzählung*. Frankfurt a. M. 1975.
- Geggus, David Patrick (Hg.). *The Impact of*

- the Haitian Revolution in the Atlantic World*. Columbia 2001.
- Haller, Lea. *Transithandel. Geld- und Warenströme im globalen Kapitalismus*. Berlin 2019.
- Hirschmüller, Albrecht (Hg.). *Ellen West. Eine Patientin Ludwig Binswangers zwischen Kreativität und destruktivem Leiden. Neue Forschungsergebnisse*. Heidelberg 2003.
- Kleist, Heinrich von. «Die Verlobung in St. Domingo». In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Hg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt a.M. 2005. S. 222–260.
- Le Guin, Ursula K. «Die Tragetaschentheorie der Fiktion». In: Sarah Shin / Mathias Zeiske (Hgg.): *Carrier Bag Fiction*. Leipzig 2021. S. 36–45.
- Linebaugh, Peter / Marcus Rediker. *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*. Boston 2000.
- Montaigne, Michel de. *Essais*. Zürich 1953.
- Purtschert, Patricia. *Kolonialität und Geschlecht im 20. Jahrhundert. Eine Geschichte der weißen Schweiz*. Bielefeld 2019.
- Schmitz-Emans, Monika. «Dinge als Zeichen – Sammlungen als Syntagmen. Strukturalistische Impulse und ästhetische Praktiken einer Poetik des Sammelns». In: Martin Endres / Leonhard Herrmann (Hgg.). *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart 2018, S. 149–167.
- Young, Iris Marion. «Werfen wie ein Mädchen. Eine Phänomenologie weiblichen Körperverhaltens, weiblicher Motilität und Räumlichkeit». In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 41/4 (1993), S. 707–725.

Internetquellen

- Schwarz, Julian / Brückner, Burkhard. Art. zu «Ellen West». In: *Biographisches Archiv der Psychiatrie* (biapsy.de: <https://is.gd/ndJnPk>; Abruf am 22. April 2022).

Autorinnen und Autoren

Assadsolimani, Jasmin, M.A., Studium der Kulturanthropologie des Textilen, der Journalistik sowie der Literatur- und Kulturwissenschaften an der Technischen Universität Dortmund, in Mailand und Paris. Derzeit Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Kulturanthropologie des Textilen an der TU Dortmund. Sie forscht im Rahmen ihrer Dissertation zu Modetheorie und Modewandel und zu transnationalen Erinnerungsstrategien in der *Vogue*. Publikationen u.a.: «Die Silhouette der Mode. Zum analytischen Potential der Form», in: M. Haibl / G.M. König (Hgg.): *Mode.Land. Ein Textilfabrikant fotografiert, 1900–1925*. (2020); 30 Jahre *Vogue* – der Blick zurück als Inszenierungsstrategie von Modernität, in: *Jahrbuch nmt* 2023.

Brehm, David, M.A., Studium der Europäischen und Deutschen Literatur an der Philipps-Universität Marburg, Wiss. Mitarbeiter und Doktorand am Institut für Neuere deutsche Literatur in Marburg, Promotionsprojekt zur Rezirkulation moderner Literatur in der frühen Bundesrepublik. Publikationen u.a.: «Kulturpoetik der Neuausgabe. *Irrungen, Wirrungen* um 1950», in: P. Trilcke (Hg.): *Fontanes Medien* (2022); *Zeit/Schrift 1813–1815 oder Chronopoetik des <Unregelmäßigen>* (2022, mit N. Kaminski / V. Mergenthaler / N. Ramtke / S. Schöpf).

Durdel, Patrick, M.A., Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft am Peter Szondi-Institut der Freien Universität Berlin. Doktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter im SNF-Projekt «Theater and Judgment in Early Modern England» an der Université de Lausanne (Schweiz). Im Rahmen seines

Promotionsprojekts beschäftigt er sich mit Dramaturgien des Urteilens im englischen Drama des 16. Jahrhunderts. Publikationen u. a.: Mithg. des Sammelbandes *Literaturtheorie nach 2001* (2020).

Kreuter, Sara, M.A., studierte Philosophie und Deutsch als Fremdsprache an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie war als Freie Journalistin u. a. für die *F.A.S.* und die *SZ* tätig und arbeitet nun als Redakteurin, Medienreferentin, Journalistin und Übersetzerin.

Lukas, Wolfgang, Prof. Dr., Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte und Editionswissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal. Forschungsschwerpunkte: Literatursemiotik, Literarische Anthropologie 18.–20. Jahrhundert, Editionsphilologie. Publikationen u. a.: *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers* (1996); *Anthropologie und Theodizee. Studien zum Moraldiskurs im deutschsprachigen Drama der Aufklärung (ca. 1730–1770)* (2005). Als Hrsg.: *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation* (2014, mit R. Nutt-Kofoth / M. Podewski); *Arthur Schnitzler Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (2. verm. u. überarb. Aufl. 2022, mit C. Jürgensen / M. Scheffel); *C.F. Meyers Briefwechsel. Histor.-krit. Ausgabe* (Bd. 4ff. 2014ff.); *Arthur Schnitzler digital. Digitale historisch-kritische Edition (Werke 1905–1931)* (<https://cudl.lib.cam.ac.uk/collections/arthurschnitzler>; 2018ff., mit M. Scheffel / A. Webber / J. Beniston, in Zusammenarbeit mit T. Burch); *Friedrich Engels und die Literatur* (2023, mit A.-R. Meyer).

Nies, Martin, Prof. Dr., Institut für Germanistik der Europa-Universität Flensburg. Skandinavistische Promotion im Kieler Graduiertenkolleg *Imaginatio borealis*, Habilitation in NDL und Medienwissenschaft an der Universität Passau. Gründung und Redaktion des *Virtuellen Zentrums für kultursemiotische Forschung* (www.kultursemiotik.com). Publikationen u. a.: *Der Norden und das Fremde. Kulturkrisen und ihre Lösung in den skandinavischen Literaturen der Frühen Moderne* (2008); *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der «unwahrscheinlichsten der Städte» 1787–2013* (2014). Als Hrsg.: *Deutsche Selbstbilder in den Medien I & II* (2012 u. 2018); *Semiotik und Arbeitswelt* (2018); *Raumsemiotik* (2019); *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie* (2018, mit M. Bassler); *Grenz-Übergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film* (2019, mit M. Bauer und I. Theele); *Mediale Strukturen – Strukturierte Medialität. Konzeptionen, Semantiken und Funktionen medialer Weltentwürfe in Literatur, Film und anderen Künsten* (2021, mit J.-O. Decker / D. Gräf / S. Großmann).

Parpart, Sönke, M.A., Studium Europäischer Literaturen und Deutscher Literatur an der Philipps-Universität Marburg, derzeit Doktorand am Department of German

Studies der Brown University (Providence, USA). Im Rahmen seines Promotionsprojekts forscht er zum Zusammenhang von populärer Literatur und politischer Ideengeschichte in Printmedien des 20. Jahrhunderts. Publikationen u. a.: Kap. Medialität (mit J. Ingold), in: P. Durdel et alii (Hgg.): *Literaturtheorie nach 2001* (2020).

Pfeifer, Lena, M.A., Studium der Anglistik, Kulturwissenschaften und Philosophie an den Universitäten Heidelberg, Siegen und Cork (Irland), Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Ihr Promotionsprojekt ist an der Schnittstelle der Amerikanistik und der *Environmental Humanities* angesiedelt und beschäftigt sich mit Narrativen des Anthropozäns. Im Fokus steht dabei die Untersuchung narrativer Muster in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten seit den späten 1980er-Jahren, in denen die Doppelnatur menschlicher Existenz im Anthropozän verhandelt wird.

Wagner, Alexander, Dr., Studium der Germanistik und Philosophie, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte und Editionswissenschaft an der Universität Wuppertal. Promotion über Kontinuitäten des deutschen Kolonialismus zur Zeit des Nationalsozialismus in populärer Literatur und Medien aus dem Kontext der deutschen Synthesechemie. Publikationen u. a.: *Bücher mit Stoffbezug. Der nationalsozialistische Vierjahresplan und der synthetische Kolonialismus in der deutschsprachigen Populärliteratur* (2022); ««Nicht totzukriegen!» Verdauungsprobleme in *Fabian und Sebastian*», in: A. Blödorn / L. Wetenkamp (Hgg.): *Jb der Raabe-Gesellschaft* 32 (2022); ««Eine saubere Film-Illusion». Raum- und Mediensysteme äthermagischer Superschurken 1922: Mynonas *Graue Magie*», in: W. Lukas / A.-R. Meyer / R. Nutt-Kofoth (Hgg.): *Topographien der «Abweichung». Urbane Subkulturen in Literatur und Film des frühen 20. Jahrhunderts* (im Ersch.).

Weinbach, Donata, M.A., Studium der Germanistik, Philosophie, Klassischen Philologie und Erziehungswissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal, DAAD-Sprachassistentin an der University of Cape Town und wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Universitäten Wuppertal, Braunschweig, derzeit Bremen. Promotionsprojekt zu literarischen und bildkünstlerischen Darstellungen von Anthropophagie und Schiffbruch am Modell der Havarie der Medusa. Publikationen u. a.: «Der Hunger, zu sehen. Kannibalistische Einverleibung in Franzobels *Floß der Medusa*», in: I. Meinen / N. Lehnert (Hgg.): *Öffnung, Schließung, Übertritte. Körperbilder in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2021); Eine Lektüre «gegen den Strich». Darstellungsweisen in der Ästhetik des Widerstands, in: A. Dunker / M. Hofmann / S. Yowa (Hgg.): *Postkoloniale Germanistik und Konflikte im globalen Kontext. Herausforderungen, Möglichkeiten und Ausblicke im 21. Jahrhundert* (im Ersch.).