



Aus dem Inhalt

- Tomislav Zelić Mediterraneität als historisches Paradigma für Interkulturalität und Transkulturalität in der Moderne
- Matthias Bauer Paul Heyeses Italien
- Iulia-Karin Patrut Hermann Hesses italienisches Mittelmeer
- Raluca-Andreea Rădulescu Gottfried Benns Süden als (post-)moderne Parodie
- Malte Spitz Eine kleine Dialektik des Mittelmeeres in Hermann Grabs Erzählung *Der Mörder*
- Lucia Perrone Capano Gustav René Hockes Abenteuer in Italien
- Şebnem Sunar Erich Auerbach und die Weltphilologie
- Georgiana-Roxana Lisaru Literarische Inszenierungen von kulturellen Europa-bildern in Anna Seghers *Transit*
- Reto Rössler Mittelmeer und material turn
- Till Dembeck Lyrik als kulturelle Differenz

Herausgegeben von Amelie Bendheim,
Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer
und Heinz Sieburg

ZiG | Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

14. Jahrgang, 2023, Heft 2

Die Zeitschrift wird herausgegeben von

Amelie Bendheim, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg

Wissenschaftlicher Beirat

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

Indexiert in EBSCOhost-Datenbanken.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird. (Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Amelie Bendheim, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg**

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat: Jan Wenke, Leipzig

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN: 978-3-8376-6364-8

PDF-ISBN: 978-3-8394-6364-2

ISSN: 1869-3660

eISSN: 2198-0330

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Inhalt

Editorial.....	5
----------------	---

SCHWERPUNKTTHEMA: MEDITERRANE INTERKULTURALITÄT IN DER MODERNE

Mediterranität als historisches Paradigma für Interkulturalität und Transkulturalität in der Moderne

<i>Tomislav Zelić</i>	9
-----------------------------	---

Paul Heyses Italien – eine interkulturelle Szenografie?

<i>Matthias Bauer</i>	17
-----------------------------	----

Hermann Hesses italienisches Mittelmeer

<i>Iulia-Karin Patrut</i>	31
---------------------------------	----

Gottfried Benns Süden als (post-)moderne Parodie

<i>Raluca-Andreea Rădulescu</i>	41
---------------------------------------	----

»Das Meer glänzte in seinem tiefsten Blau«

Eine kleine Dialektik des Mittelmeeres in Hermann Grabs Erzählung *Der Mörder*

<i>Malte Spitz</i>	57
--------------------------	----

Gustav René Hockes Abenteuer in Italien

Der »südliche Blick« in einem Reiseroman der 1930er Jahre

<i>Lucia Perrone Capano</i>	69
-----------------------------------	----

Exil und Literatur

Erich Auerbach und die Weltphilologie

<i>Şebnem Sunar</i>	79
---------------------------	----

Literarische Inszenierungen von kulturellen Europabildern in Anna Seghers <i>Transit</i>	
<i>Georgiana-Roxana Lisaru</i>	87

Mittelmeer und *material turn*

Kulturgeschichte als interkulturelle Verflechtungsgeschichte bei Fernand Braudel und Anna Lowenhaupt Tsing	
<i>Reto Rössler</i>	99

AUS LITERATUR UND THEORIE

Lyrik als kulturelle Differenz

<i>Till Dembeck</i>	117
---------------------------	-----

FORUM

Gerechtigkeit für Jesus und Judas

Max Brods <i>Der Meister</i> (1952)	
<i>Hans Richard Brittnacher</i>	127

Text- und Warenverkehr in Konstantin Küsperts Theatertext *sklaven leben* (UA 2019)

<i>Jens F. Heiderich</i>	143
--------------------------------	-----

REZENSIONEN

Christoph Parry: Schreiben jenseits der Nation. Europäische Identitätsgestaltung in der deutschsprachigen Literatur seit 1918

<i>Ewald Reuter</i>	158
---------------------------	-----

Jara Schmidt/Jule Thiemann (Hg.): Reclaim! Postmigrantische und widerständige Praxen der Aneignung

<i>Dominik Zink</i>	165
---------------------------	-----

GESELLSCHAFT FÜR INTERKULTURELLE GERMANISTIK

GiG im Gespräch 2023/2	173
-------------------------------------	-----

Autorinnen und Autoren	177
-------------------------------------	-----

Hinweise für Autorinnen und Autoren	179
--	-----

Editorial

Das Mittelmeer ist ein Raum, dessen Interkulturalität im Lichte seiner historischen, geographischen, politischen und anthropologischen Kontur eigentlich außer Frage steht. Unter einem explizit interkulturellen Blickwinkel hat man sich diesem Raum bislang jedoch kaum einmal gewidmet. Inwiefern er sich als bedeutsam aber gerade für die Erforschung interkultureller und transkultureller Fragestellungen erweist, reflektieren die Beiträge des aktuellen Themenheftes, das unter dem Titel *Mediterrane Interkulturalität in der Moderne* von Tomislav Zelić betreut und besorgt ist. Mediterranität, unterstreicht der Herausgeber im Vorwort, erfasse nicht nur ein geographisch bzw. geo-politisch bedeutungsvolles Gebiet, sondern konstituiere zugleich »einen historischen und kulturellen Raum [...], dem eine eigenartige Semantik zukomm[e]«. Die zu diesem Schwerpunkt im Heft versammelten neun Beiträge entstammen einer im April 2022 von der Universität Zagreb durchgeführten virtuellen Tagung der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik* (GiG) und nehmen anhand moderner literarischer sowie kulturtheoretischer Werke (von Gottfried Benn, Erich Auerbach, Hermann Hesse, Paul Heyse, Anna Seghers etc.) verschiedene Perspektiven mediterraner Interkulturalität in den Blick. Der Schwerpunkt führt damit eine bereits in einem vorangehenden ZiG-Heft (2020/2, *Meer als Raum transkultureller Erinnerungen*) angestoßene Thematik in neuer Perspektivierung fort und bezeugt zugleich deren anhaltende Relevanz.

Gleich doppelt besetzt ist in dieser ZiG-Ausgabe die Rubrik *Forum*: Der Beitrag von Jens F. Heiderich widmet sich dem von Konstantin Küspert verfassten Theatertext *sklaven leben* (2019) und untersucht, wie darin mit ästhetischen Mitteln ein kritischer Diskurs über moderne westliche Konsumpraktiken angestoßen wird. Hans Richard Brittnacher setzt sich mit Max Brods Jesusroman *Der Meister* (1952) auseinander, in dem er der risikobehafteten Entscheidung einer angemessenen Darstellung von Jesus' Lebensweg, insbesondere im Hinblick auf religiöse (christliche/jüdische) Vereinnahmungen, nachspürt. Unter *Aus Literatur und Theorie* widmet sich Till Dembeck dem interkulturellen Potential der (Höhenkamm-)Lyrik.

Die Rezensionen zu dem von Jara Schmidt und Jule Thiemann herausgegebenen Sammelband *Reclaim! Postmigrantische und widerständige Praxen der Aneignung* (2022) sowie zu Christoph Parrys *Schreiben jenseits der Nation. Europäische Identitätsgestaltung in der*

deutschsprachigen Literatur seit 1918 (2021) beschließen gemeinsam mit der Rubrik *GiG im Gespräch* die vorliegende Ausgabe.

Wir möchten zum Jahresabschluss noch auf eine Veränderung im Erscheinungsrhythmus der ZiG hinweisen. Ab 2024 wird die Zeitschrift als Jahrbuch (in der zweiten Jahreshälfte) erscheinen. Das neue Format vereint das Themenheft mit einer Reihe freier Beiträge zur interkulturellen Germanistik, wobei die etablierten Rubriken (*Forum*, *Rezensionen* und *GiG im Gespräch*) weiter bestehen bleiben. Wie gewohnt wird das neue Jahrbuchformat *open access* auf der Plattform des *transcript*-Verlags sowie des Universitätsverlags *Melusina Press* für Sie zugänglich sein.

Amelie Bendheim, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg

Bayreuth und Esch-sur-Alzette im November 2023

**SCHWERPUNKTTHEMA:
MEDITERRANE INTERKULTURALITÄT
IN DER MODERNE**

Mediterranität als historisches Paradigma für Interkulturalität und Transkulturalität in der Moderne

Tomislav Zelić

Abstract *The interrelation between Central European and Mediterranean culture is one of, if not the most prominent historical paradigm for intercultural studies in the field of German Studies. European historians, poets and philosophers have written amply on the idea of Mediterranean culture. Throughout the history of German literature, the interbellum period is one of the epochs in which the Mediterranean once again inspired the literary imagination of canonical and less than canonical writers from the Weimar Republic. Constellations between Europe and the Mediterranean may have changed drastically since then but the Mediterranean continues to serve as an inexhaustible source of cultural imagination and literary creation up until today.*

Title *Mediterraneity as a Historical Paradigm of Interculturality and Transculturality in Modern German Literature*

Keywords *Mediterranean culture; interculturality/transculturality; classical modernism; Mediterranean Studies/mediterraneity; German Studies*

In einer seiner zahlreichen Stellungnahmen über Mediterranität (*mediteranstvo*; vgl. Matvejević 2007: 89) stellt der kroatisch-bosnisch-herzegowinische Mittelmeerforscher und Publizist Predrag Matvejević (1932–2017) die rhetorische Frage, die sich gewöhnlich, wie er behauptet, in allen Himmelsrichtungen hören lässt: ob es das Mittelmeer außer in unserer Einbildung überhaupt gebe (Matvejević, zit.n. Jodice 1995: 106; vgl. Kolb 2013: 27). An anderer Stelle gedenkt er Nietzsches Betrachtungen darüber, dass sich Mediterranität jederzeit und überall erlangen ließe. Als Beispiele dafür führe Nietzsche Goethe und Winckelmann an (vgl. Matvejević 2007: 202), bestimme Mozarts Musik als Ausdruck für den »Glauben an den Süden« (Nietzsche 1999b: §245, 187) und lobe Bizets »Süden der

Tomislav Zelić (Universität Zadar)

tzelic@unizd.hr

<https://orcid.org/0000-0003-2420-3139>

 © Tomislav Zelić 2023, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license.

Musik« für »geborene Mittelländer und »gute Europäer« (ebd.: §254, 200). Auf diese Art und Weise habe Nietzsche erkannt, so Matvejević weiter, dass man sich Mediterranität, unabhängig von der eigenen Herkunft und dem derzeitigen Aufenthaltsort, die räumliche und geistige Befindlichkeit und den seelischen Gemütszustand aneignen könne (vgl. Matvejević 2007: 202; Kolb 2013: 10). Es deutet daher alles darauf hin, dass Mediterranität zugleich einen historischen und kulturellen Raum erfasst, dem eine eigenartige Semantik zukommt. Dafür spricht u.a. auch, was Matvejević bezüglich der Grenzen des Mittelmeeres hervorhebt. Sie seien nämlich nicht nur geographischer Art, sie seien in Wahrheit weder der Zeit noch dem Raum eingeschrieben, sie seien weder geschichtlich noch gesellschaftlich, geschweige denn national bestimmt (vgl. Matvejević 2007: 15). Mediterranität ließe sich weder erben noch vererben, sondern man erlange sie schlichtweg als eine Auszeichnung, jedoch ohne Bevorteilung (vgl. ebd.: 89). Es gehe dabei nicht um die Besinnung auf die Vergangenheit oder die Tradition, die Geschichte oder das kulturelle Erbe, um Erinnerung oder das kulturelle Gedächtnis, Identität im Sinne von Zugehörigkeit oder Zuweisung, die sich auf Unterscheidungen von Rassen, Sprachen und Glauben bestimme. Das Mittelmeer sei vielmehr »Schicksal« (ebd.; Übers. T.Z.), so Matvejević in Anlehnung an Nietzsches Begriff *Amor fati* (vgl. Nietzsche 1999a: §276, 521). Mediterranität beruhe auf »forms of cultural learning and literary creativity« (Kolb 2013: 5). Das Mittelmeer sei nicht nur ein klassischer Topos, sondern auch ein moderner *Genius Loci*. Es sei ein imaginärer Ort oder »dream of a poetic of the Mediterranean where its place [...] seems of primary importance« (Matvejević, zit.n. Jodice 1995: 107; vgl. Kolb 2013: 29). Die Wirklichkeit des Mittelmeeres stehe dabei im Gegensatz und im Widerspruch zu dichterischen Auffassungen des Mittelmeeres. In diesem Sinne verfällt die Diskursformation des Mediterranismus der ästhetischen Ideologiekritik (vgl. Heimböckel 2017). Die herkömmlichen Mittelmeerstudien sind eurozentrisch, solange sie sich lediglich auf das griechische und römische Erbe aus dem Altertum versteifen und dabei in der Regel die Levante (das Ostmittelmeer oder Westasien) und (Nord-)Afrika beiseite lassen (vgl. Kolb 2013: 38). Im Rahmen der kroatischen Literaturgeschichte etwa betont man gerne, im Geiste von Ernst Robert Curtius, dass Renaissancedichter wie Marko Marulić in der Tradition der (mediterranen) Latinität stünden, um zu beweisen, dass Klassizität auch in kroatischer Sprache erreichbar sei (vgl. Pšihistal 2008). Martina Kolb forderte bereits vor einem Jahrzehnt, die neue Forschung solle im Hinblick auf mediterrane Kultur den zu eng gesteckten Rahmen der postmodernen und postkolonialistischen Theorie überwinden. Ob avancierte Theorien des Postimperialismus (vgl. z.B. Bobinac u.a. 2016) ausreichen, um die Defizite des eurozentrischen Klassizismus wettzumachen, ist eine Frage, deren Beantwortung noch aussteht. Einen Ausweg aus der Sackgasse des Postmodernismus und Postkolonialismus könnte die Erforschung der Interkulturalität bzw. Transkulturalität weisen.

Im Unterschied zu Fernand Braudel, der trotz der offensichtlichen kulturellen Vielfältigkeit die kulturelle Einheit des Mittelmeers postulierte, ist Matvejević davon überzeugt, dass eine einheitliche Mittelmeerkultur nicht bestehe. Der Mittelmeerdiskurs, die ästhetische Ideologie des »Mediterranismus« also (Heimböckel 2017), sei bis in die Gegenwart den Gefahren der Remythologisierung ausgesetzt (vgl. Matvejević 2007: 132), und das gelte, solange der Blick bloß in die Vergangenheit und nicht zugleich auch in die Zukunft gerichtet sei. Mediterrane Narrative erschaffen sich, so behauptet Matvejević,

ihre je eigenen Vorstellungen über das Mittelmeer, die nicht mit der erdkundlichen, geschichtlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit im Einklang stünden (vgl. ebd.). Während Braudel in seinem berühmten Hauptwerk die Einheit des Mittelmeeres als interkulturellen und womöglich transkulturellen Schnittpunkt unterschiedlicher Kulturen beschwor, erscheint es bei Matvejević eher als ein imaginärer Ort der absoluten Differenz und Alterität im Sinne von ›Alienität‹, um einen Schlüsselbegriff der Ethnologie und Anthropologie zu entlehnen. So heben neuere Forschungen hervor, das Mittelmeer sei eher als eine transkulturelle, planetarische »network area« (Benedetti/Loyen 2019: 11) zu denken, also als eine Art von Netzwerkareal. Das Phänomen des Netzwerks bzw. »Netz[es]« in Anwendung auf die frühgeschichtlichen und »erstaunlich langlebigen« »Verbindungen« zwischen den »großen Hafenstädten« am Mittelmeer war dem Annales-Historiker Maurice Aymard bereits bekannt (Aymard 2013: 123f.). In der britischen Geschichtsforschung wird das Mittelmeer als korrupter Raum gedeutet (vgl. Horden/Purcell 2000), dessen Grundstruktur als »kontinuierliche Diskontinuität« zu denken sei (ebd.: 53; vgl. Benedetti/Loyen 2019: 11). Zumindest im Hinblick auf das Altertum und Mittelalter seien trotz aller kultureller Differenzen die in der Gemeinschaft der Händler, Seefahrer und Piraten geltenden Verbindlichkeiten hervorzuheben, denn ihnen seien die gemeinsamen Seewege (*routes*) auf dem Mittelmeer bedeutsamer als die je eigenen Wurzeln auf dem Festland (*roots*; vgl. Braun 2019: 132, mit Bezug auf Horden/Purcell 2000). Unter den Bedingungen einer spezifisch mediterranen »Außerräumlichkeit« und »Außerzeitlichkeit« (Benedetti/Loyen 2019: 9) herrschen im Mittelmeerraum historisch-kulturwissenschaftlich betrachtet seit jeher »multiple Identitäten« (Abulafia 2014: 819) vor. Diese haben sich Abulafia zufolge seit vorgeschichtlichen Zeiten zuvörderst unter Händlern, Sklaven und Pilgern herausgebildet (vgl. ebd.: 820). Am Mittelmeer war demnach Interkulturalität bzw. Transkulturalität, verstanden als »Fähigkeit, kulturelle, religiöse und politische Grenzen zu überwinden« (ebd.: 818), immer schon ein transzendenter, ja transzendentaler Horizont der Kommunikation, ganz gleich ob Individuen und Gruppen nun friedlich oder feindlich gegeneinander gestimmt sind. Frei nach Nietzsche gilt nämlich, entweder man hat Kultur oder man hat sie nicht. Kultur bzw. ›Bildung‹ wäre demnach ein ›Kollektivsingular‹ im Sinne von Reinhart Koselleck (vgl. 2006: 66f. u. 90f.). Und das wäre wiederum Kultur als Schicksal im geistigen Sinne der mediterranen Transhumanz eines Matvejević in der Nachfolge Nietzsches.

Das Lied vom Meer, das Lied als solches, kommt vom Meer, es stammt vom Mittelmeer, so dichtet es jedenfalls Rainer Maria Rilke im Jahre 1907 in seinem gleichnamigen Gedicht (vgl. Rilke 1955: 600f.). Und das wird Gottfried Benn (2006b: 307) in seinem Gedicht *Mittelmeerisch* aus dem Jahre 1943 bestätigen. Das Lied vom Meer kommt mit Reim und Versfuß ausgestattet. Es ist eine Klagelied, Jeremiade, Odyssee. Das Mittelmeer ist ein Jammertal in der mündlichen Überlieferung des urgeschichtlichen Seefahrertums. Das Lied vom Meer ist eine melancholische Hymne auf das Leben trotz widriger Umstände. »O wie fühlt Dich ein/ treibender Feigenbaum/ oben im Mondlicht.« (Rilke 1955: 601) Es lässt sich nicht entscheiden, ob der Satz, der mit einem Punkt endet, in Wahrheit als rhetorische Frage, hermetische Chiffre oder absolute Metapher zu verstehen ist. Moderne Dichtung ist bekanntlich seit Charles Baudelaire und den französischen Symbolisten hermetisch (vgl. Friedrich 1956: 55 u. 151f.). »Du musst Dein Leben ändern« (Rilke 1955: 557), fordert Rilkes *Archaischer Torso Apollos*. Wie jeder andere hat auch dieser kategorische

Imperativ zwar rein formal betrachtet absolute Geltung, jedoch ist und bleibt er materiell ohne bestimmbare Bedeutung. Bis ihm die Olive geschah, dichtet Benn in den Rönne-Novellen (vgl. Benn 2006a: 50). Es geht nicht bloß um Mimesis, sondern um Mimikry. Das ist nicht nur »olympischer Schein« im Zeichen Apollos, sondern auch »progressive Anthropologie« im Sinne von Novalis (Benn 2006a: 303). Es geht um eine rätselhafte Anverwandlung an den Feigenbaum, die Olive oder auch das Weizenfeld, die mediterrane Dreiheit (vgl. Braudel 2013a: 31). Anstatt des Weizenfeldes ließe sich auch die Weinrebe einsetzen. Die dionysische Poiesis ist Schöpfung durch Transformation, Transkulturation und »Transdifferenz« (Lösch 2005), zugleich Metamorphose und Theogenie.

Vor dem »Nebelhaft-Grenzenlosen« (Mann 1919: 144) des Mittelmeeres im undeutlichen Hintergrund lässt Thomas Mann Tadzio Gustav von Aschenbach am Ende seiner Mittelmeernovelle auf das »Verheißungsvoll-Ungeheure« (ebd.: 145) verweisen. Das ist eine weitere hermetische Chiffre oder absolute Metapher, diesmal in der sprachlichen Gestalt von Komposita substantivischer Abstrakta. Das Mittelmeer ist, wie Matvejević sagt, Schicksal, das zugleich Monstrosität und das Numinose in sich einschließt. Dichter und Denker, die Mediterranität annehmen, vollziehen dies durch Metempsychose (Seelenwanderung). Sie sind Migranten im Geiste. Am Vorabend des Ersten Weltkrieges wird das Mittelmeer wieder zu Europas Schicksal und zum Schicksal der Welt, nicht nur für Thomas Mann oder Gustav von Aschenbach, »sein Ich und die europäische Seele« (ebd.: 15). Die Exilliteratur der Zwischenkriegszeit erkennt im Mittelmeerraum, der nicht nur als Ursprung des europäischen Geistes, sondern auch als kultureller Selbstbestimmungsort Hoffnungen auf eine Zukunft in Freiheit in sich birgt, zumindest zeitweilig einen sicheren Zufluchtsort vor dem Nationalsozialismus. Europa liegt, frei nach Ingeborg Bachmann (vgl. 2003), seit jeher am Mittelmeer. *Mare nostrum* nannten es schon die alten Römer. Das Mittelmeer ist europäische Herkunft und Zukunft. Es ist ein Meer, das Europa mit anderen teilt. *Mare nostrum* ist *mare vostrum*. O wie fühlt sich ein Flüchtling auf dem Meer, im Meer oder unten auf dem tiefen Grund des Mittelländischen Meeres, so fragt die Kunst und Literatur der Gegenwart. *Mare nostrum*, *mare vostrum*, »mare sepulcrum« (Hess-Lüttich 2023). Die Fluchtbewegung ist nun jedoch gegenläufig: über das Mittelmeer oder die Balkanroute nach Europa statt von Mitteleuropa über das Mittelmeer ins Unendliche.

Das Mittelmeer war seit jeher als »Schnittpunkt verschiedener Welten« (Braudel 2013c: 8) zugleich auch »Resonanzboden« (Braudel 2013b: 59) nicht nur für das europäische Dichten und Denken – und nicht nur in deutscher Sprache. Gewiss ist es ein, wenn nicht der exemplarische und paradigmatische Ort und Raum für die Erforschung von Interkulturalität bzw. Transkulturalität, was auch immer darunter im Einzelnen zu verstehen sein mag, obwohl es als unermesslicher Raum (vgl. ebd.: 39) Raum an sich ist, also ein Unort, der Verortung oder Orientierung nicht zulässt (vgl. Grgas 2008: 115). Insbesondere sind die tropographischen und topologischen bzw. »tropologischen« (vgl. Man 1996) sowie mnemotopischen, heterotopischen bzw. heterochronen (vgl. Foucault 2005) und utopischen (vgl. Dünne/Mahler 2018: 156) Rekonfigurationen des Mittelmeeres unter dem Aspekt der Interkulturalität und Transkulturalität zu untersuchen. Das Mittelmeer lässt sich als das Andere Mitteleuropas verstehen und versetzt dabei als Fremdes zwar in Staunen (vgl. Heimböckel 2018), während es als solches zugleich jedoch konstitutiv für die Konstruktion des Eigenen ist (vgl. Kristeva 2021).

Betrachtungen über interkulturelle bzw. transkulturelle Beziehungen zwischen Europa und Mittelmeer lassen drei kulturtheoretische Grundmodelle erkennen: Multikulturalität, Interkulturalität und Transkulturalität. Die Beziehungen zwischen zwei oder mehr Kulturen lassen sich von einem ›rein logischen‹ Standpunkt aus¹ auf lediglich drei Möglichkeiten reduzieren, wie man die eigene und die andere, unbekannte, fremde, fremdartige oder gänzlich andersartige Kultur betrachten könnte. Im Vergleich zur eigenen Kultur könnte man die je andere Kultur als schwächer und unterlegen, gleichwertig und gleichberechtigt oder stärker und überlegen ansehen. Es mag nicht überraschen, dass man die je andere Kultur im Vergleich zur eigenen Kultur in der Regel als schwächer und unterlegen, seltener als gleichwertig und gleichberechtigt und fast niemals als stärker und überlegen wahrnimmt. Unter der Annahme, dass eine andere Kultur im Vergleich zur eigenen Kultur stärker und ihr überlegen ist, wäre die Übernahme dieser anderen Kultur nicht nur vernunftgemäß begründet, sondern geboten. Dieser Fall liegt wohl äußerst selten vor, nicht zuletzt aus dem einfachen Grund, dass die Übernahme einer anderen Kultur die Ablehnung der eigenen Kultur einschließt. Außerdem entsteht derart das Paradox, dass die andere Kultur in Wahrheit die eigene Kultur ist. Das Andere, Unbekannte, Fremde, Fremdartige oder gänzlich Andersartige könnte sich bei diesem interkulturellen oder transkulturellen Prozess als das Eigene, ja das Ureigene herausstellen. Währenddessen stellt sich die eigene Kultur als vollkommen falsch heraus. Es ist daher erstaunenswert zu beobachten, dass ausgewählte deutsche und österreichische Schriftsteller am Vorabend des Ersten Weltkrieges die Möglichkeit erwägen, mediterrane Kultur für sich zu übernehmen. Darin erkennen sie zumindest eine interkulturelle, ja transkulturelle Bereicherung der mitteleuropäischen Kultur, falls nicht sogar eine willkommene Gelegenheit, am Mittelmeer die Wende im geistigen Verfall Mitteleuropas herbeizuführen. Es lässt sich ebenso der zweite Fall, dass die je andere Kultur im Vergleich zur eigenen Kultur als gleichwertig und gleichberechtigt anzusehen ist, in der deutschsprachigen Literatur am Vorabend des Ersten Weltkrieges beobachten. Das ist jedoch als seltener Ausnahmefall zu betrachten, der als rein ästhetisches und poetisches Phänomen lediglich im Medium der literarischen Fiktion einen Dialog zwischen den Kulturen inszeniert, dessen Wahrscheinlichkeit in Wirklichkeit dadurch gerade in Frage gestellt wird. Es deutet alles darauf hin, dass der dritte Fall – die je andere Kultur nimmt sich im Vergleich zur eigenen Kultur als schwächer und unterlegen aus – einer allgemeinen Neigung folgt, denn in der Regel liebt jeder sich selbst und die eigene Kultur, was in jederlei Hinsicht vernünftig und verständlich ist, solange es von einem unerlässlichen Selbstwertgefühl bestimmt ist, selbst wenn dabei stets die Gefahr narzisstischer Tendenzen droht. Ideologiekritisch verurteilungswürdig wird diese Geisteshaltung, sobald die Überzeugung von der eigenen Kraft und Übermacht seinen gewaltsamen Ausdruck in der Erniedrigung der anderen Kultur findet, sei es durch Rechtfertigung oder Anwendung körperlicher oder sprachlicher Gewalt gegen das Andere, Unbekannte, Fremde, Fremdartige oder Andersartige.

1 Hierbei folge ich dem amerikanischen Psychoanalytiker Joel Whiting, der eben diese ›rein logische‹ Argumentation in einem Seminar an der Columbia University im Jahre 2002 unter dem Eindruck der Terroranschläge in New York mit Berufung auf unveröffentlichte Manuskripte des griechischen-französischen Philosophen und Psychoanalytiker Castorius Castoriadis vorgetragen hat.

Es bestehen drei Grundmodelle für die Beziehungen zwischen zwei oder mehr Kulturen. Im Falle, dass die Kulturen vollkommen verschieden sind, dass kein bedeutender Austausch zwischen ihnen stattfindet und dass sie weder als gleichwertig noch gleichberechtigt gelten, während die eigene Kultur von der Erwartung beherrscht ist, dass andere Kulturen unter das Gebot der Assimilation fallen, handelt es sich um Multikulturalität. Im Falle, dass die Kulturen nicht nur mehr oder minder voneinander unterschieden sind, dass ein bedeutender Austausch zwischen ihnen stattfindet und dass sie sich gegenseitig wertschätzen und bereichern, sondern dass sie sich voneinander unterscheiden lassen und dabei dennoch gleichberechtigt sind, handelt es sich um Interkulturalität. Im Falle, dass die Kulturen vergleichsweise ähnlich sind, dass dabei keinerlei unüberbrückbare Unterschiede bestehen und dass diese äußerlich betrachtet einheitliche Kultur dennoch durch innere Selbstveränderung im Lauf der historischen Zeit gekennzeichnet ist, handelt es sich um Transkulturalität. Eine derart konzipierte Theorie der Transkulturalität, die unter Berücksichtigung der transkulturellen Transdifferenz postmoderne Beliebigkeit bei der Frage nach kultureller Zugehörigkeit negiert, impliziert den bereits erwähnten Begriff der Kultur im Kollektivsingular. Gerade in Rücksicht auf die kulturellen Differenzen gilt das Gebot der Kultur, entweder man hat sie oder man hat sie nicht. *Tertium non datur*. Alle identitätspolitischen Ansprüche auf kulturelle Sonderrechte sind suspendiert. An diesem Paradox scheitert etwa die Konzeption der Transkulturalität nach Wolfgang Ivers (vgl. 2017). Die Kritik am multikulturellen und interkulturellen Kugelmodell nach Herder verkennt, dass die Konzeption der Transkulturalität selbst einem Modell folgt, das gerade auf Begrenzung beruht, sei es als Modell der Globalisierung, das selbst eine Kugelmetapher in den Mittelpunkt stellt, sei es als Modell von Mosaik, Text oder Gewebe, das notwendigerweise Begrenzung durch einen inneren und äußeren Rahmen impliziert. Erstauntes Unverständnis gegenüber dem Anderen ist der Status quo der interkulturellen bzw. transkulturellen Kommunikation.

Es ist erstaunenswert, bis zu welchem Maße sich in der deutschsprachigen Literatur, etwa am Vorabend des Ersten Weltkrieges oder in der Zwischenkriegszeit, die Überzeugung verbreitet, dass die als unbekannt, fremd, fremdartig und andersartig wahrgenommene mediterrane Kultur in Wahrheit zugleich auch als stärker, mächtiger und wertvoller als die europäische Kultur bzw. nationalsozialistische Barbarei der Gegenwart zu betrachten sei. Vielmehr habe sie geographisch, historisch und kulturell betrachtet als ureuropäisch zu gelten, wohingegen das zeitgenössische Mitteleuropa bzw. der Nationalsozialismus aufgrund der geistigen Vorherrschaft von Dekadenz und Nihilismus bzw. Totalitarismus als schlichtweg uneuropäisch zu betrachten sei. Diese durch und durch rein ästhetische und poetische Sichtweise entsteht gleichermaßen durch den nostalgischen Blick auf die goldene Vergangenheit als erfundene Tradition und die »heterotopischen« bzw. »heterochronischen« Blicke (vgl. Foucault 2005) auf eine rosige Zukunft als »ästhetische Utopie« bzw. »Utopie des Ästhetischen« (Bohrer 1981: 186f.), worin die »hypothetische Antizipation« (ebd.: 218) einer erfüllten mythischen Verheißung erscheint. Das gilt jedenfalls so lange, wie anderweitige interkulturelle bzw. transkulturelle Transformationen ausbleiben, wie etwa Orientalisierungen und Balkanisierungen oder auch Mediterranisierungen mit jeweils negativer Konnotation.

An der Universität Zadar in der Republik Kroatien fand vom 19. bis 22. April 2022 eine virtuelle Tagung der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik* (GiG) statt. Thema waren »Interkulturelle Räume. Historische Routen und Passagen der Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung des Mittelmeers«. Das vorliegende Themenheft versammelt eine Auswahl an Tagungsbeiträgen über mediterrane Interkulturalität bzw. Transkulturalität in literarischen und kulturtheoretischen Werken in deutscher Sprache, die vorrangig in der Zwischenkriegszeit entstanden sind. Außerdem widmet sich ein Beitrag dem literarischen »Mediterranismus« als bloßes Ambiente im Anschluss an die Goethezeit.

Literatur

- Abulafia, David (2014): Das Mittelmeer. Eine Biographie. Aus dem Engl. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.
- Aymard, Maurice (²2013): Lebensräume. In: Ders./Fernand Braudel/Georges Duby: Die Welt des Mittelmeeres. Zur Geschichte und Geographie kultureller Lebensformen. Hg. v. Fernand Braudel. Aus dem Franz. v. Markus Jakob. Frankfurt a.M., S. 119–144)
- Bachmann, Ingeborg (2003): Böhmen liegt am Meer. In: Dies.: Sämtliche Gedichte. München/Zürich, S. 177.
- Benn, Gottfried (2006a): Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Textkrit. durchges. u. hg. v. Bruno Hillebrand. Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt a.M.
- Ders. (2006b): Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Textkrit. durchges. u. hg. v. Bruno Hillebrand. Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt a.M.
- Benedetti, Andrea/Loyen, Ulrich van (eds.; 2019): The Mediterranean as a Source of Cultural Criticism. Myth, Literature and Anthropology. Milano.
- Bobinac, Marijan u.a. (Hg.; 2018): Postimperiale Narrative im zentraleuropäischen Raum. Tübingen.
- Bohrer, Karl Heinz (1981): Utopie des Augenblicks und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur. In: Ders.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a.M., S. 180–218.
- Braudel, Fernand (²2013a): Das Land. In: Ders./Georges Duby/Maurice Aymard: Die Welt des Mittelmeeres. Zur Geschichte und Geographie kultureller Lebensformen. Hg. v. Fernand Braudel. Aus dem Franz. v. Markus Jakob. Frankfurt a.M., S. 11–34.
- Ders. (²2013b): Das Meer. In: Ders./Georges Duby/Maurice Aymard: Die Welt des Mittelmeeres. Zur Geschichte und Geographie kultureller Lebensformen. Hg. v. Fernand Braudel. Aus dem Franz. v. Markus Jakob. Frankfurt a.M., S. 35–60.
- Ders. (²2013c): Mediterrane Welt. In: Ders./Georges Duby/Maurice Aymard: Die Welt des Mittelmeeres. Zur Geschichte und Geographie kultureller Lebensformen. Hg. v. Fernand Braudel. Aus dem Franz. v. Markus Jakob. Frankfurt a.M., S. 8–10.
- Braun, Michael (2019): Europe's Compass: Flight Discourse and Mediterraneanism in Contemporary Novels. In: *Germanistica Euromediterrae* 1, H. 1, S. 191–200.
- Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.; 2018): Handbuch Literatur und Raum. Berlin.
- Foucault, Michel (2005): Die Heterotopien/Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, zweisprachige Ausgabe. Aus dem Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.

- Friedrich, Hugo (1956): *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Reinbek b. Hamburg.
- Grgas, Stipe (2008): *More kao mjesto ili prostornost mora* [Das Meer als Ort oder die Räumlichkeit des Meeres]. In: Petar Šegedin/Ozren Žunec (Hg.): *S ove strane beskonačnosti. Filozofiranje i more* [Diesseits der Unendlichkeit. Philosophieren und das Meer]. Zagreb, S. 93–116.
- Heimböckel, Dieter (2017): Zwischen Projektion und Dekonstruktion. *Mediterranismus oder Vom Nutzen und Nachteil einer Denkfigur zur Erforschung des »südlichen Blicks«*. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 8, H. 2, S. 73–85.
- Ders. (2018): *Staunen. Zu einem Affekt- und Wahrnehmungsmodus (nicht nur) im Feld der komparativen Ästhetik*. In: Ernest W.B. Hess-Lüttich/Meher Bhoot/Vibha Surana (Hg.): *Komparative Ästhetik(en)*. Berlin, S. 139–149.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (2023): *Mare nostrum = nostrum sepulcrum? Das Mittelmeer als Massengrab für Migranten und das Dilemma europäischer Flüchtlingspolitik. Zur aktuellen Kontroverse über die neuen »Boatpeople«*. In: *Germanistica Euromediterrae* 5, H. 1, S. 157–175 [im Druck].
- Horden, Nicholas/Purcell, Peregrine (2000): *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*. London.
- Jodice, Mimmo (Hg.; 1995): *Mediterranean. Essays by George Hersey and Predrag Matvejević*. Verona.
- Kolb, Martina (2013): *Nietzsche, Freud, Benn, and the Azure Spell of Liguria*. Toronto.
- Koselleck, Reinhart (2006): *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Frankfurt a.M.
- Kristeva, Julia (2021): *Fremde sind wir uns selbst. Aus dem Franz. v. Xenia Rajewsky*. Frankfurt a.M.
- Lösch, Klaus (2005): *Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte*. In: Lars Allolio-Näcke/Britta Kalscheuer/Arne Manzeschke (Hg.): *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt a.M., S. 26–49.
- Mann, Thomas (1919): *Der Tod in Venedig* [1912]. Berlin.
- Matvejević, Predrag (2007): *Mediterranski brevijar* [Mediterranes Breviar]. Zagreb.
- Nietzsche, Friedrich (1999a): *Fröhliche Wissenschaft*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in 15 Bde. Kritische Studienausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 3: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Fröhliche Wissenschaft*. München, S. 343–651.
- Ders. (1999b): *Jenseits von Gut und Böse*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in 15 Bde. Kritische Studienausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 5: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. München, S. 9–243.
- Pšihistal, Ružica (2008): *Marko Marulić, prvi klasik hrvatske književnosti i europski humanist* [Marko Marulić, erster Klassiker der kroatischen Literatur und europäischer Humanist]. In: *Colloquia Maruliana* 17, H. 1, S. 310–313.
- Rilke, Rainer Maria (1955): *Sämtliche Werke. Bd. 1: Gedichte. Erster Teil*. Hg. v. Ernst Zinn. Wiesbaden.
- Welsch, Wolfgang (2017): *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*. Wien.

Paul Heyse's Italien – eine interkulturelle Szenografie?

Matthias Bauer

Abstract *Paul Heyse has been neglected for many years. The article explores the potentials of re-discovering his Italian novellas with respect to intercultural relations. Specifically, the concept of scenography is used to identify narrative devices that frame the picture of Mediterranean landscape, people and culture in such a way that the complacent attitude of German visitors and readers is challenged.*

Title *Paul Heyse's Italy – an intercultural scenography?*

Keywords *Italy; scenography; interculturality; novella; lector in fabula*

Als 2021 Hans Pleschinskis Roman *Am Götterbaum* erschien, wurde die literarische Öffentlichkeit nach langer Zeit wieder einmal auf Paul Heyse aufmerksam. Auch wer nur den Klappentext las, erfuhr, dass es sich bei Heyse um einen »großen Vergessenen« handelt, den »ersten echten deutschen Literaturnobelpreisträger«, ¹ an den heute selbst in München, wo er die meiste Zeit seines umtriebigen Lebens zubachte, nur noch der Name einer schäbigen Unterführung erinnert. In Pleschinskis Roman machen sich eine Stadträtin, eine Schriftstellerin und eine Bibliothekarin auf den Weg zu Heyse's ehemaliger Villa, um sich dort mit einem schwulen Literaturwissenschaftler zu treffen. Gemeinsam wollen sie die Möglichkeit erkunden, diese Villa in ein Kulturzentrum zu verwandeln, doch vor Ort treffen sie Signor Grassi, den Leiter des Tourismusbüros der Kommune von Gardone Riviera, wo man soeben beschlossen hat, aus dem dortigen Anwesen des

1 Heyse erhielt den Literaturnobelpreis 1910. 1902 hatte man diese Auszeichnung dem Historiker Theodor Mommsen für seine *Römische Geschichte* und 1908 dem Philosophen Rudolf Eucken zuerkannt; 1912 folgte auf Heyse dann als zweiter Verfasser fiktionaler Texte in deutscher Sprache Gerhart Hauptmann.

Dichters ein *Centro culturale di Paul Heyse* zu machen. »Paul Heyse war fast ein italienischer Dichter, meint Signor Grassi. Das Licht, der Glanz – [...] Die Süße, die Leidenschaft seiner Dichtung sind italienisch, mediterran.« (Pleschinski 2021: 274)

Mediterrane Atmosphäre und melodramatische Affekte *L'Arrabbiata*

Damit sind die entscheidenden Stichworte gefallen. Was Heyse für Signor Grassi beinahe zu einem italienischen Dichter macht, ist die mediterrane Atmosphäre seiner Texte. Als erste Probe aufs Exempel bietet sich die Novelle *L'Arrabbiata* an, die 1853 in Italien entstand, 1855 erstmals gedruckt wurde und mit einer Ortsbeschreibung einsetzt, in der sich zweifellos eine mediterrane Atmosphäre mitteilt:

Die Sonne war noch nicht aufgegangen. Über dem Vesuv lagerte eine breite graue Nebelschicht, die sich nach Neapel hinüberdehnte und die kleinen Städte an jenem Küstenstrich verdunkelte. Das Meer lag still. An der Marine [sic!] aber, die unter dem hohen Sorrentiner Felsenufer in einer engen Bucht angelegt ist, rührten sich schon Fischer mit ihren Weibern, die Kähne mit Netzen, die zum Fischen über Nacht draußen gelegen hatten, an großen Tauen an Land zu ziehen. Andere rüsteten Barken, richteten ihre Segel zu und schleppten Ruder und Segelstangen aus den großen vergitterten Gewölben vor, die tief in den Felsen hineingebaut über Nacht das Schiffsgerät bewahren. (PH: 233)²

Obwohl diese Genreszene in der Dämmerung angesiedelt ist, weist sie typische Merkmale einer pittoresken Schilderung auf und dürfte zumindest denjenigen unter den zeitgenössischen deutschen Leserinnen und Lesern, die fern vom Meer in einer Stadt mit Fabriken und Gewerbeanlagen lebten, wie man sie um 1855 durchaus antreffen konnte, vergleichsweise romantisch anmuten. Heyse entspinnt aus der Genreszene einen Dialog, dessen Funktion vor allem darin besteht, zwei der drei Hauptfiguren der Novelle aus der Sicht von Nebenfiguren, einer älteren Frau und ihrer Tochter, einzuführen. Ins Bild treten so ein Pater mit dem sprechenden Namen Curato und der junge Antonio, der den Geistlichen nach Capri hinübrudern soll. Die dritte Hauptfigur, auf die sich der Titel der Erzählung bezieht, der so viel wie »weiblicher Trotzkopf« bedeutet, wird dann wiederum aus der Sicht dieser beiden Protagonisten vorgestellt. Eigentlich heißt das Mädchen Laurella; den Spott- und Spitznamen verdankt sie ihrer Weigerung, sich auf die Liebe einzulassen. Auf dem Weg nach Capri eröffnet Laurella dem Pater vertraulich den Grund ihrer Weigerung. Er liegt in der Gewalttätigkeit ihres Vaters gegen seine Gattin und ihrem klaglosen Erdulden von Schlägen und Küssen. »Wenn es so um Liebe ist, daß sie einem die Lippen schließt, wo man Hilfe schreien sollte, und einen wehrlos macht gegen Ärgeres, als der ärgste Feind einem antun könnte, so will ich nie mein Herz an einen Mann hängen.« (PH: 238f.)

2 Alle Seitenangaben unter der Sigle PH beziehen sich auf Heyse 1980.

Da der Geistliche über Nacht auf Capri bleibt, müssen Laurella und Antonio allein zur Küste zurück – eine für beide gleichermaßen unbehagliche Situation, die ihre Ursache in einem Vorfall hat, den der Erzähler in einer Rückblende vergegenwärtigt: Die schöne Laurella zog nämlich erst vor kurzem die Aufmerksamkeit eines neapolitanischen Malers auf sich, der jedoch durch Antonio unsanft aus seiner Verzückung gerissen wurde. Dies war im Dorf nicht unbeobachtet geblieben und hatte zu allerlei Gerede geführt, zumal der Maler meinte, Laurella hätte seine Werbung ausgeschlagen, da sie sich bereits dem unhöflichen Burschen versprochen habe. »Und nun saßen sie im Kahn wie die bittersten Feinde, und beiden klopfte das Herz tödlich.« (PH: 243) Unter dem Druck der aufgestauten Gefühle – der für ein Liebesmelodram notwendigen psychologischen Konstellation – kommt es auf dem offenen Meer, vor dem Hintergrund des Vulkans, zu einem Disput, der damit endet, dass Laurella Antonio in die Hand beißt und über Bord springt. Er wiederum stürzt hinterher und ruft: »Ich bin ein Toller gewesen; Gott weiß, was mir die Vernunft benebelte. Wie ein Blitz vom Himmel fuhr mir's ins Hirn, daß ich ganz aufbrannte und wußte nicht, was ich tat und redete. Du sollst mir nicht vergeben, Laurella, nur dein Leben retten und wieder einsteigen.« (PH: 245)

Klimax und Antiklimax der Liebesaufwallung liegen bei Antonio dicht beieinander und bewirken eine Katharsis. Auch Laurella nimmt so weit Vernunft an, dass sie in die Barke zurückkehrt und Antonio ein Tuch zum Verbinden seiner blutenden Hand reicht. Gemeinsam, aber schweigend rudern sie an Land und trennen sich. Doch in der Nacht klopft sie mit Heilkräutern an die Tür seiner Behausung. Allerdings weigert sich Antonio das silberne Kreuz, das der Maler Laurella verehrt hatte, wie sie vorschlägt, zu verkaufen, um den Dienstausschlag auszugleichen, der ihm aufgrund seiner Verwundung bevorsteht. Da sie es nicht wiederhaben will, entspannt sich erneut ein trotziges Hin- und Her. »So wirf es ins Meer« (PH: 249), sagt er, während sie insistiert, das Kreuz sei kein Geschenk, sondern nur, was ihm zu Recht zustehe. Er wiederum erklärt kategorisch, kein Recht auf irgendetwas von ihr zu haben. Vielmehr bitte er sie um den Gefallen, ihn nicht mehr anzusehen, falls sie einander noch einmal begegnen sollten. »Und nun gute Nacht, und laß es das Letzte sein.« (PH: 249) Bei diesen Worten beginnt Laurella zu zittern und zu weinen; sie wankt zur Tür, wendet sich jedoch plötzlich um und stürzt Antonio an den Hals. »Schlage mich, tritt mich mit Füßen, verwünsche mich! – oder, wenn es wahr ist, daß du mich lieb hast nach all dem Bösen, das ich dir getan habe, dann nimm mich und behalte mich und mach mit mir, was du willst.« (PH: 249) Natürlich schlägt er sie nicht, natürlich küssen sie sich und werden ein Paar, während Pater Curato die wunderliche Wandlung der vermeintlich Unnahbaren zu einander gleichermaßen leidenschaftlich wie glücklich Liebenden auf den Einfluss des Schöpfers zurückführt.

Erzähl dramaturgisch ist Heyse's erste italienische Novelle somit auf eine Auflösung angelegt, die heutzutage vor allem deshalb Bedenken weckt, weil die Kapitulation der Titelfigur vor ihren Gefühlen mit einer masochistischen Unterwerfungsgeste einhergeht. Diese Geste verstößt nicht nur gegen das moderne Bild der emanzipierten Frau, sondern – schlimmer noch – sie transfiguriert die traumatische Erfahrung, die Laurellas Kindheit infolge der sexualisierten Gewalt ihres Vaters geprägt hat und die ihr Verhalten bis zum Wendepunkt der Handlung motiviert, in einen erotischen Wunsch. Zeitgenössische Leserinnen und Leser haben keine Mühe, in der Zähmung der Widerspenstigen durch ihre eigenen Gefühle eine Männerfantasie auszumachen und die exaltierte Lei-

denschaft von Laurella und Antonio, insofern sie für Südeuropäer typisch sein soll, unter Klischeeverdacht zu stellen.

Allerdings kann man mit diesem Verdacht keineswegs alle italienischen Novellen Heyses abtun. Lässt sich in *Das Mädchen von Treppi* (1855) noch eine Variation von *L'Arrabbiata* erblicken, und steht auch noch in *Die Einsamen* (1857) die melodramatische Überwindung von starken Affekten, die der Liebe widerstreiten, im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, so weist diese Novelle doch erstmals eine Vermittlungssituation auf, die es Heyse einige Jahre später, in *Auferstanden* (1866), erlauben sollte, Klischeevorstellungen in Frage zu stellen. In der Novelle *Die Einsamen* fungiert ein Deutscher als teilnahmsloser, aber einfühlsamer Beobachter der Szene. Dieser Deutsche ist ein angehender Schriftsteller, der sich von seinem Italienaufenthalt poetische Anregung erhofft und diese denn auch durch das melodramatische Geschehen erhält. Man könnte in diesem Plot den Ansatz einer Problematisierung des Erzählprogramms sehen, das Heyse in seinen ersten beiden italienischen Novellen verfolgt hatte, denn der Text schließt mit dem Hinweis, dass die Muse dem *autor in fabula* zwar erschienen sei. »Aber das Antlitz, das sie ihm zeigte, war streng und ehern und scheuchte bis weit über Mitternacht den Schlaf von seinem Haupt.« (PH: 309)

Damit streicht Heyse den Tenor seiner bisherigen italienischen Dichtung heraus. Die mediterrane Atmosphäre hat bei ihm einen düsteren Einschlag von Schermerut und Gewissensqual. Wichtiger noch als diese Offenlegung des melodramatischen Erzählprogramms am Ende der Novelle *Die Einsamen* dürfte jedoch die ironische Distanzierung sein, die der inzwischen 36-jährige Schriftsteller von diesem Programm vornimmt, indem er ein Alter Ego in die Geschichte einführt, das sich nach einem Stoff voller Leidenschaft sehnt, dann aber merkt, dass es selbst nicht unbetroffen bleiben kann, weil ihm die Sache näher als erwartet geht. Was in *L'Arrabbiata* noch operettenhaftes Spiel mit starken Affekten und vermeintlich typisch südländischer Hitzköpfigkeit war, erhält in der Novelle *Die Einsamen* eine Ernsthaftigkeit, die zwar immer noch melodramatisch verhandelt wird, nun aber auch die Position des Fremden in Mitleidenschaft zieht, der von außen auf die Menschen in Italien blickt.

Kurzporträt eines Vergessenen

Heyse lernte Italien erstmals 1852 auf einer Studienreise kennen, die er an der Seite des Vergil-Forschers Otto Ribbeck unternahm, um in Rom provenzalische Handschriften zu untersuchen. Kein Geringerer als Jacob Burckhardt führte ihn durch die ewige Stadt. Nach einem Besuch bei seinem Onkel Theodor, einem Catull-Übersetzer, hielt sich Heyse 1853 in Süditalien auf, wo neben *L'Arrabbiata* jene Gedichte entstanden, die später unter dem Titel *Idyllen von Sorrent* publiziert wurden. Vor seiner Reise hatte Heyse, dessen Vater in Berlin als Professor für vergleichende Sprachwissenschaften und als Erzieher in den Häusern Mendelssohn-Bartholdy und Wilhelm von Humboldt tätig war und dessen Mutter aus der jüdischen Bankiers- und Juweliersfamilie Saaling stammte, eine Dissertation über den Refrain in den französischen Troubadour-Dichtungen verfasst und nähere Bekanntschaft mit Theodor Storm und Theodor Fontane geschlossen.

Nach der Rückkehr von seiner ersten Italienreise, der zahlreiche weitere folgen sollten, wurde Heyse durch Vermittlung Emanuel Geibels von König Maximilian II. mit einer Jahrespension von 1000 Gulden an den bayrischen Hof berufen. Damit war der junge Autor ein gemachter Mann, der es sich aufgrund seines Erfolgs beim zeitgenössischen Publikum einige Jahre später sogar erlauben konnte, aus Protest gegen Geibels Verbannung auf diese Pension zu verzichten (vgl. Moissy 1981). Heyse hat nicht nur mehrere Romane und Theaterstücke, zahllose Gedichte und rund 180 Novellen verfasst, er hat darüber hinaus spanische, französische und italienische Texte ins Deutsche übertragen und zudem ab 1871 über viele Jahre außer dem *Deutschen Novellenschatz* (anfänglich zusammen mit Hermann Kurz) auch den *Novellenschatz des Auslandes* herausgegeben. Er war ein ungemein wichtiger, unermüdlicher Literaturvermittler, ein Bildungseuropäer und in den Augen seiner Zeitgenossen dank seines Einsatzes für die Emanzipation der Frauen, für Mädchenschulen, für Aufführungstantiemen und für weniger betuchte Kolleginnen und Kollegen – darunter Wilhelm Raabe – eine moralische Instanz (vgl. Bauer 2019).

Heyse war aufgrund seiner gefälligen Sprache und des melodramatischen Zuschnitts seiner Erzählkunst aber auch derjenige, den die nachfolgende Generation der Naturalisten besonders scharf attackierte und von dessen Werk nach seinem Tod 1914 fatalerweise nur die berühmt-berüchtigte Falkentheorie der Novelle übrig geblieben ist, die Heyse an einer Geschichte aus Boccaccios *Decamerone* entwickelt hatte und die sich daher im Schulunterricht am besten an dieser Geschichte veranschaulichen lässt – ohne auch nur auf eine der vielen Novellen eingehen zu müssen, die aus Heyse's Feder stammen.

Die Frage lautet somit, ob es Gründe gibt, Heyse's Werk aus der Versenkung zu holen. Welche seiner Novellen soll man lesen und warum? Kann man sich für sie vielleicht nur noch aus touristischen Gründen erwärmen, wenn man in Italien, wie Signor Grassi, für die Fremdenverkehrswerbung zuständig ist? Oder bietet Heyse's erzählerisches Werk über das Atmosphärische und Melodramatische hinaus gar einen Gegenstand, den zu untersuchen sich aus Sicht der Interkulturalitätsforschung lohnt? Im Rahmen dieses Beitrags lässt sich diese Frage nur exemplarisch und vorläufig durch eine Analyse von *Auferstanden* beantworten. Dieser Text ist schon deshalb aufschlussreich, weil er in erzähl-dramaturgischer und rezeptionsstrategischer Hinsicht die Konsequenzen aus Heyse's selbstkritischer Haltung zu seiner frühen Italien-Novellistik zieht. Er eignet sich aber noch aus einem anderen Grund für eine eingehendere Betrachtung, weil sich an ihm die Relevanz belegen lässt, die der transdisziplinäre Begriff der Szenografie für die literaturwissenschaftliche Interkulturalitätsforschung beanspruchen kann.

Was ist eine interkulturelle Szenografie?

Der Begriff der Szenografie rekuriert auf ein Zusammenspiel von Schauplatz (*place*), Drehbuch (*script*) und Verständnisrahmen (*frame*), das medien-spezifisch ausbuchstabiert werden muss und dergestalt mit Blick auf Theaterstücke wie Erzähltexte, Bilder und Bilderfolgen oder Filme, ja selbst mit Blick auf Architektur und Ausstellungsdesign analytisches Potential gewinnt. Im Gegensatz zu seinem engen Verständnis als ›Bühnenbild‹ geht der an der Schnittstelle von Kognitionswissenschaft, Narratologie und Soziologie geprägte, erweiterte Begriff der Szenografie davon aus, dass jeder kulturelle

Ort mit einem Handlungswissen verknüpft ist. Das simple Beispiel, das Umberto Eco (vgl. 1987) in seiner Abhandlung *Lector in fabula* (zuerst 1979) verwendet, ist der ›Supermarkt‹. Man weiß, was es an diesem Ort zu kaufen gibt und wie man sich dort in der Rolle von Kundin oder Kunde verhält. Man hat also einen pragmatischen Verständnisrahmen, folgt beim Einkauf einem bestimmten Drehbuch und verwechselt diesen Ort daher auch nicht mit anderen Schauplätzen des täglichen Lebens. Dank der genuinen Verbindung von *place*, *frame* und *script* ist jede Szenografie, wie Eco schreibt, »immer ein virtueller Text oder eine kondensierte Geschichte« (ebd.: 100; Hervorh. i.O.). In der Szenografie des Supermarkts steckt eine ganze Kulturgeschichte des Warenhandels, aber auch ein Universum möglicher Geschichten. Der Supermarkt kann ausgeraubt, Schauplatz einer Romanze oder eines Sozialdramas werden usw. Nun kommen Geschichten, da es für sie wesentlich ist, Übergänge von einer Situation zu anderen zu schildern, kaum mit einem Verständnisrahmen aus. Charakteristisch ist für sie daher, was sie mit dem Verständnis des Alltagslebens verbindet, wie es der Soziologie Erving Goffman beschrieben hat: die beständige Modulation der primären Verständnisrahmen, die dazu dienen, eine aktuell gegebene Situation sinnvoll zu erleben (vgl. Goffman 1977: 31–97).

Nicht anders ist es denn auch in Heyses Novellen. Interkulturell wird ihr szenografischer Zuschnitt freilich erst durch die Begegnungen, von denen sie handeln – Begegnungen, wie man sie außer in den Novellen *Die Einsamen* und *Auferstanden* auch in den Novellen *Die Strickerin von Treviso* (1868) und in *Die Frau Marchesa* (1876) finden kann. Diese Begegnungen lassen sich zum einen in der diegetischen Welt sowie zum anderen in der Interaktion von Text und Leserinnen und Leser lokalisieren. Unter der Voraussetzung, dass Heyse seine am Mittelmeer spielenden Geschichten für das deutschsprachige Publikum nördlich der Alpen geschrieben hat und sowohl um die kulturelle Bedeutung Italiens in Goethes Heimat als auch um die mit ihm verbundenen Stereotypen wusste – etwa um das Stereotyp, demzufolge Südländer nun einmal so hitzköpfig wie die Titelfigur in seiner *L'Arrabiata*-Novelle sind –, unter dieser Voraussetzung also soll im Folgenden das Zusammenspiel von Schauplatz, Verständnisrahmen und Drehbuch in *Auferstanden* untersucht werden.

Exemplarische Analyse

Auferstanden

Die Erzählung *Auferstanden* setzt ohne Umschweife mit der Beschreibung des Schauplatzes ein:

In den südlichen Abhängen der Tiroler Berge, in die der Gardasee tief hineintritt, liegt ein altes Felsenschloßchen, kühn an die schroffe Bergwand geklebt, wie ein Möwen-nest an eine vorspringende Klippe, und so günstig gerade an die Stelle gebaut, wo die Talschlucht eine Biegung macht und sich verengt, daß eine Handvoll entschlossener Leute mit einigen sicheren Geschützen auch heute noch imstande wäre, einem von Süden heranziehenden Korps den Paß zu verlegen. (PH: 310)

Den Leserinnen und Lesern wird mit diesen Worten ein Ort (*place*) in Norditalien vor Augen gestellt, der nicht nur durch den Vergleich mit einem »Möwennest«, sondern auch dadurch gerahmt (*frame*) wird, dass der Erzähler einen virtuellen Text, nämlich das Drehbuch (*script*) einer militärischen Aktion, einer Verteidigung des Gebirgspasses, auf den Plan ruft. Wenn es dann weiter heißt, die »bezinnten Umfassungsmauern« trügen noch immer »vernarbte Spuren erbitterter Kämpfe, die freilich in der Erinnerung des Landvolkes längst erloschen sind« (PH: 310), gilt auch für diese Szenografie, dass sie als virtueller Text (zukünftige kriegerische Auseinandersetzungen) wie als kondensierte Geschichte (vergangener Kampfhandlungen) aufgefasst werden kann. Dieser Verständnisrahmen erhält eine erste Modulation, wenn der Erzähler den Schauplatz in den Chronotopos der Realhistorie einbettet: »Damals war, wie jeder weiß, die Lombardei, in deren geographisches Gebiet dieses Tal schon hinabreicht, noch österreichische Provinz, und wenige ließen sich träumen, wie bald diese Perle aus der Krone des Hauses Habsburg herausgebrochen werden sollte.« (PH: 310)

Die Novelle muss also kurz vor dem Jahre 1859 spielen, als die Lombardei, die 1815, nach dem Wiener Kongress, an Österreich gefallen war, an das Königreich Italien abgetreten werden musste. Allerdings gibt es schon vor diesem Zeitpunkt atmosphärische Verwerfungen zwischen den Bewohnern und denjenigen, die aus dem Norden anreisen, so dass die erste interkulturelle Begegnung, die der Text schildert, »zu keiner sehr ersprießlichen Unterhaltung« (PH: 310) führt:

Zwar hatte der stattliche junge Deutsche, dem der welsche Bauernbursch als Führer und Träger diente, die österreichische Hauptmannsuniform wohlweislich in Riva mit einem leichten bürgerlichen Habit und das Käppi mit einem breiten Strohhut vertauscht und sprach überdies die Landessprache so fließend, als sei er mit Wasser aus dem Gardasee getauft worden. Aber in Gang und Haltung konnte er dennoch den kaiserlichen Offizier nicht verleugnen, und gerade die Zivilkleidung schien seinem verdrossenen Begleiter geheime Absichten zu verraten, die ihn noch einsilbiger machten. (PH: 310f.)

Dieses Misstrauen ist nur zu berechtigt, denn der Deutsche ist tatsächlich gekommen, um das Tal unter militärischen Gesichtspunkten zu erkunden. Doch bevor die Leserinnen und Leser von diesem Auftrag erfahren, verweist der Erzähler sie auf den unheimlichen Eindruck, den das Kastell auf den jungen Mann macht: »[A]uf beiden Seiten neben dem Haupttore, zu dem die alte Zugbrücke steil hinanlief, standen je drei alte Zypressenbäumchen, die dem fensterlosen Mauerhaufen das Ansehen eines verwitterten Mausoleums gaben und jeden Lebendigen von dieser Schwelle wegzuweisen schienen.« (PH: 311)

Offenkundig beherrscht Heyse die Erzähldramaturgie von *foreshadowing* und *payoff*, die heute in jedem Workshop zum Drehbuchschreiben gelehrt wird. Bedrohliche Ereignisse werfen in Gestalt des Kastells ihren Schatten voraus und regen die antizipierende Fantasie der Leserinnen und Leser an, zumal die Bezeichnung des Kastells als Mausoleum in Verbindung mit dem Titel der Novelle – *Auferstanden* – stehen dürfte. Nachdem aus dem immerhin schon ungemütlich an einem Felsen klebenden »Möwennest« ein »Grabmal« geworden und der erste Verständnisrahmen der Szene nachhaltig moduliert wor-

den ist, wird das Unheimliche erst einmal nach allen Regeln der Kunst gesteigert. Dem jungen Offizier öffnet ein Einäugiger, dessen eine Gesichtshälfte durch Schmerzen und dessen andere Gesichtshälfte durch die Wut über diese Schmerzen verzerrt wird und der sich im weiteren Verlauf der Handlung als durchtriebenes Faktotum des Hausherrn erweist. Dieser wiederum stellt eine äußerst würdige Erscheinung und nach dem Bauernburschen und Taddeo, dem einäugigen Pförtner, den dritten Italiener dar, dem der Deutsche begegnet. Umstandslos kommt der Gast zu seinem Anliegen und erklärt:

Es ist mir nun der Auftrag geworden, zunächst die alten Generalstabskarten dieser Gegend einer genauen Revision zu unterwerfen und einige andere Punkte auf ihre fortifikatorische Bedeutung zu untersuchen, dann aber Ihnen, Herr Marchese, die Frage vorzulegen, ob und unter welchen Bedingungen Sie sich entschließen würden, Ihren Besitz an die Regierung des Kaisers abzutreten. (PH: 314f.)

Als der Marchese ebenso umstandslos erwidert, dass er unter keinen Umständen gesonnen sei, das Kastell zu veräußern, ist die Mission des Hauptmanns im Kern bereits gescheitert. Er hat allerdings eine Rückzugsoption, die darin besteht, nur das Umfeld für eine Befestigung durch kaiserliche Truppen zu erkunden und seinem Gastgeber zu versichern, dass dessen Anwesen wohl nicht unter das Expropriationsgesetz falle, das es dem Staat erlaube, Hand auf seinen Besitz zu legen. Der Deutsche bleibt also und entdeckt von einem Saal neben seinem Turmzimmer aus eine junge, von einem alten Weib versorgte, offenbar kränkliche Frau. Damit setzt die eigentliche Handlung ein. Der Protagonist meint nämlich, diese Frau schon einmal andernorts zu einer Zeit gesehen zu haben, in der sie, wie es wörtlich heißt, »noch in Lebensfreude blühte« (PH: 320), und kann sich ihren Zustand nicht anders als mit dem Eintritt eines großen Unglücks erklären. Er wähnt daher, sie werde gegen ihren Willen auf dem Kastell festgehalten.

Immer mehr verdichtet sich die Szenografie des abgelegenen Kastells daher im Fortgang der Erzählung auf das Drehbuch der Befreiung dieser Dame – ein Skript, das nicht nur an einen Topos der vormodernen Ritter- und Abenteuerliteratur anknüpft, sondern auch den Gattungskonventionen des Unterhaltungsromans entspricht, an dem sich das bürgerliche Publikum des 19. Jahrhunderts delectierte – vorzugsweise, wenn das Lesevergnügen mit einem Einblick in die moralischen Abgründe höhergestellter Persönlichkeiten oder in die Lebensumstände zivilisatorisch tieferstehender, vermeintlich »wilder« Völker verbunden war. Die Figurenkonstellation in Heyses Novelle – ein jedweder Geselligkeit abholder Marchese, ein zwielichtiges Faktotum, eine junge Personifikation der verfolgten Unschuld und eine Alte, deren Vertrauen der ritterlich gesinnte kaiserliche Offizier gewinnt – unterstützt diese melodramatische Lesart der vorliegenden Szenografie und birgt in sich den virtuellen Text einer Flucht, auf der sich die Dame und ihr Retter klischeegerecht ineinander verlieben müssen.

Heyse legt diese Fährte mit Hilfe der Alten sorgsam aus, die dem Protagonisten die Vorgeschichte der Novelle enthüllt. Demzufolge hatte die junge Frau gehaut, dass ihre Verheiratung mit dem Marchese zu einem Unglück führen würde, da es mit ihrem Vetter Gino einen ernst zu nehmenden Nebenbuhler gab. Die Erzählung der Alten legt die Vermutung nahe, dass der Dieb, der eines Nachts in die Stadtvilla des Marchese eingedrungen war und von Taddeo unter Verlust eines Auges vertrieben wurde, eben jener

Gino war und dass die Schwerkraft seiner Cousine der Vereitelung ihrer Liebe und dem Rückzug in das uneinnehmbare Kastell geschuldet ist, wo sich ihr Zustand dann noch einmal durch den Empfang eines Briefes verschlechtert habe. »[D]arin stand, daß Gino in Paris leichtsinnige Streiche gemacht und sich mit einem Franzosen duelliert habe, weil beide einer Tänzerin den Hof machten, und Gino habe eine Kugel in die linke Schläfe bekommen und sei augenblicklich tot geblieben.« (PH: 336)

Vordergründig betrachtet, passt diese Wendung zum erwartbaren Plot, denn das Duell ist eine Standardsituation des melodramatischen Liebes- und Abenteuerromans. Zudem wird durch Ginos Tod der Weg für den kaiserlichen Offizier frei, könnte man denken. Genau besehen, wird diese Lesart jedoch durch Ginos Interesse an einer Tänzerin irritiert. Sein Techtelmechtel in Paris wirft ein bedenkliches Licht auf seine Liebe zu der Frau des Marchese und die Lauterkeit seiner Motive. Tatsächlich wird denn auch der Protagonist argwöhnisch, als ihn die Alte bittet, der Mutter der Unglücklichen heimlich einen Brief zukommen zu lassen, sofern die Frau Marchese endlich einwillige, diesen zu schreiben, was sie bislang nicht getan habe. »Wer weiß, ob ich damit das Unglück nicht ärger machte? Denn daß die Frau Marchese selbst nie daran denkt, die Mutter zu Hilfe zu rufen, ist mir verdächtig. In Händel zwischen Eheleuten soll man sich nicht mischen ohne höchste Not.« (PH: 338)

Bevor er sich weiter in die Sache verwickeln lässt, will der Deutsche die Frau des Marchese daher persönlich treffen. Bei dieser Lage der Dinge wechselt der Fokus der Erzählung. Die Leserinnen und Leser erfahren nun, wie Taddeo, der alles mitbekommen hat, seinen Herrn informiert. Doch der Marchese weigert sich, das Treffen zwischen seiner Frau und dem Deutschen zu verhindern. Als es somit zustande kommt, verlangt sie entschieden, dass er nicht länger in ihr Leben eingreife (vgl. PH: 345). Dennoch dringt der Offizier in einem Brief auf sie ein, ihr Leben nicht verloren zu geben. Diesen Brief händigt die Adressatin ihrem Gatten aus, der sich anschickt, das Kastell für eine Weile zu verlassen, und sagt über den Absender:

Nun hat eine törichte, fast wahnsinnige Teilnahme an meiner Lage, die er doch nur von außen kennt, ihn so kühn gemacht, mir zu schreiben – diesen Brief. Lest ihn, mein Gemahl. Er wird Euch überzeugen, daß ich mich hier nicht sicher fühlen würde, wenn Ihr mich mit diesem überspannten Mann allein ließet. (PH: 354)

So wird aus dem vermeintlich edlen Ritter ein Agent der romantischen Fantasie, die Heyse Leserinnen und Leser womöglich hegen, die sein Text jedoch nachdrücklich düpiert. Aus dem Gespräch zwischen dem Marchese und seiner Frau geht unmissverständlich hervor, dass die Ursache ihrer Ehekrise »ein kindischer Trotz« (PH: 355) war, den sie gegen seine Güte hegte. Der Trotz ist ein in Heyse's italienischen Novellen, angefangen bei *L'Arrabbiata*, beständig wiederkehrendes Motiv, das auch in *Auferstanden* zur Begründung jener Entfremdung herhalten muss, welche die einander wahrhaft Liebenden überwinden müssen. Als ihnen dies gelungen ist, kehrt die Erzählung zu dem Deutschen zurück, der nunmehr einen klaren Entschluss fasst:

Sein nächstes Geschäft in dieser Gegend war mit der Weigerung des Marchese, seinen Besitz zu verkaufen, so gut wie erledigt, denn die Rekognoszierung, die er gestern an-

gestellt, hatte seinem geübten Blick bald gezeigt, daß jede Befestigung des Passes, die das Kastell nicht in ihren Plan aufnahme, eine vergebliche Arbeit sei. (PH: 358)

Von der Alten erfährt der Deutsche noch, dass der Marchese und seine Frau erneut den Segen der Kirche erhalten haben, und von seinem Gastgeber selbst erhält der Offizier die schriftliche Mitteilung: »Ihr seid ein Ehrenmann. Ihr werdet wissen, was Ihr der Gastfreundschaft schuldig seid. Lebt wohl!« (PH: 360)

Diesem Appell entspricht der Deutsche, als er am Ende der Geschichte in einem See bei Riva die Uhr versenkt, die er unterhalb des Kastells in den Klippen gefunden hat. Es ist Ginos Uhr, die der Marchese dorthin geworfen hatte. Hier soll es aber nicht um dieses Dingsymbol, den Falken in Heyses Novelle, sondern um die Frage nach der interkulturellen Bedeutung der Geschichte und das kritische Potential von Heyses szenografischem Schreiben gehen.

Ausschlaggebend für die Verknüpfung der beiden Funktionen, die sich aus dem Zusammenspiel von Schauplätzen, Verständnisrahmen und Drehbüchern in der diegetischen Welt und in der Interaktion von Text und Leser ergibt, ist der Umstand, dass der Protagonist mit einer Aufgabe betraut ist, in der sich die Rolle der Leserinnen und Leser von Heyses Novelle reflektiert. Der Rekognoszierungsoffizier ist ein *lector in fabula* – allerdings ein solcher, der das zentrale Drama nur von außen in der Version der Alten kennt; genauso wie empirische Leserinnen oder Leser. Der Offizier denkt sich in dem Maße in die Geschichte der Kastellbewohner ein, in dem sie der Legende der Alten zu folgen scheint, und erkennt erst, als er sich bereits tief in diese Lesart verstrickt hat, dass die Geschichte einer anderen Auslegung bedarf. Strukturanalog verhält es sich mit dem virtuellen Text der melodramatisch motivierten, romantisch grundierten Befreiungsaktion, die sich in der Fantasie einer empirischen Leserin oder eines empirischen Lesers entspinnt, bis die Frau des Marchese, ihre Passivität bzw. ihren Trotz überwindend, die Initiative ergreift und sich ihrem Gatten anvertraut, was wiederum die Voraussetzung für die Erneuerung der Ehe bildet. Auch die Szenen, die sich zwischen dem Marchese und seiner Gattin abspielen, sind melodramatisch und tief romantisch. Nur kommt es eben auf die Pointe an:

Wenn der deutsche Protagonist eben noch rechtzeitig erkennt, worin seine Pflicht und Schuldigkeit als Gast und Ehrenmann besteht, so kann die deutsche Leserschaft der italienischen Novelle bemerken, wie sehr ihr eine Zurückhaltung im moralischen Urteil über Fremde und ein Verzicht auf alle Überspanntheiten geziemt, die bei näherer Betrachtung auf Fehl- und Kurzschlüssen von außen beruhen. So anmaßend wie das Expropriationsgesetz, mit dem sich ein Habsburger Herrscher die Gewalt über das Kastell oder die Lombardei zu verschaffen versuchte, so anmaßend ist die Deutungshoheit über Verhältnisse, die man nicht ausreichend erkundet hat. Zielt die Interaktion von Text und Leser dergestalt auf eine Rekognoszierung der Verhältnisse, läuft das Drehbuch, das der Autor für seine Rezipienten vorgesehen hat, statt auf die Bestätigung der üblichen Verständnisrahmen, aus denen die Vorurteilsstruktur des Publikums besteht, wenn nicht auf ihre Widerlegung, so doch zumindest auf ihre Infragestellung hinaus. Bedingung hierfür ist, dass die empirische Leserin oder der empirische Leser zu jenem Part des *lector in fabula*, der anhand einer fiktiven Figur durchgespielt, auf – letztlich selbstkritische – Distanz gehen.

Weiterführende Überlegungen

Wie steht es nun mit den übrigen italienischen Novellen Heyse's? *Andrea Delfin* (1859), seine vielleicht bekannteste, ist dem Umfang nach ein kleiner historischer Roman, der im Jahre 1762 in Venedig spielt und die Geschichte einer Racheaktion schildert, die an der Verwechslung eines Schuldigen mit einem Unschuldigen scheitert. Insofern dieses Opfer ein junger, allzu leutseliger Mann aus Österreich ist, findet auch in der diegetischen Welt dieser Novelle eine interkulturell kodierte Begegnung statt – allein der Akzent der Erzählung liegt ganz und gar auf der Inszenierung und Problematisierung des Vergeltungsplanes und seiner moralischen Fragwürdigkeit. *Die Frau Marchese* und *Die Strickerin von Treviso* wurden bereits kurz angesprochen. Diese beiden Texte sind für die literaturwissenschaftliche Interkulturalitätsforschung insofern ergiebiger, als in der ersten dieser beiden Novellen ein aus Deutschland stammender Ich-Erzähler auftritt und die zweite eine Rahmenhandlung bietet, die von einer Hotelgemeinschaft handelt, aus deren Gesprächen sich die titelgebende Binnengeschichte entwickelt. Hier wie dort wird also eine Erzählposition der Außerhalb-Befindlichkeit etabliert, die sich – das ist das Entscheidende – weder auf der Ebene der Diegese noch auf der Ebene der Interaktion von Text und Leser uneingeschränkt aufrechterhalten lässt. Wie so häufig bei Heyse beginnt *Die Frau Marchese* mit einem Landschaftstableau: »An der schönen östlichen Küste des Ligurischen Meeres, ziemlich genau in der Mitte zwischen Genua und La Spezia, tritt ein steiles Vorgebirge, von herrlichen Pinien überschattet, in die blaue See flut hinaus, das niemand, der vorzeiten diese Straße zog, unbesucht ließ.« (PH: 436)

Der Ich-Erzähler dieser Novelle wird durch seine Distanzierung von den üblichen Italien-Touristen profiliert, die keine Muße und keine Antenne für das haben, was jenseits der üblichen, vorgespurten Reiserouten liegt:

Seitdem ein Schienenweg längs dieser berühmten Riviera di Levante hinführt, mit zahllosen Tunneln, zwischen denen man nur auf kurze Strecken einen fast traumhaften Blick auf die vielzerklüfteten Ufer mit weißen Städtchen und grauen Schlössern zu werfen vermag, ist das Vorgebirge von Sestri verödet und verschollen. Die hastigen neuen Menschen, die »Italien in fünfzig Tagen« kennenzulernen wünschen, haben kaum für das Zeit, was sie die Hauptpunkte nennen. (PH: 436)

Von diesen neuen Menschen, die immerhin noch fünfzig Tage zum Kennenlernen von Italien hatten – wer könnte sich heute so lange Urlaub nehmen? –, hebt sich der Ich-Erzähler mit der Bemerkung ab: »Mich hatte, außer meinen Jugenderinnerungen, gerade die tiefe Einsamkeit dieser Stätten gelockt, da ich vor Jahr und Tag als ein ruhebedürftiger Mensch mich in den Süden flüchtete.« (PH: 437)

Der Erzähler wird also durch Alter, Einstellung und intime Landeskenntnisse von der umtriebigen Touristenschar abgegrenzt und dadurch für eine Erfahrung freigesetzt, die jenen entgeht, die sich nur auf die allseits bekannten Sehenswürdigkeiten Italiens stürzen. Er lernt auf seinen einsamen Erkundungsgängen jenseits der üblichen Reiserouten eine alte Frau kennen, durch die er vom tragischen Schicksal ihrer Tochter erfährt. Ohne hier näher auf dieses Schicksal einzugehen, lässt sich sagen, dass die Erzählung ganz und gar auf eine empathische Lesart des Liebesunglücks geeicht ist, von dem sie han-

delt, und dass es für diese Lesart im Grunde keine Rolle spielt, ob die Geschichte in Italien oder andernorts angesiedelt ist. Diese Feststellung soll aber nicht negativ verstanden werden. Dem Schauplatz nach ist *Die Frau Marchese* zwar eine italienische Novelle, ihrem Sinn nach jedoch eine allgemein gültige Problematisierung jener Bereitschaft zur Entsagung, die im 19. Jahrhundert ungerechterweise Frauen stärker als Männern abverlangt wurde. Entscheidend mit Blick auf ihre interkulturelle Bedeutung ist die Überwindung der Außerhalb-Befindlichkeit des homodiegetischen Erzählers, der sich bemüht, Italien von innen her kennenzulernen.

In der Novelle *Die Strickerin von Treviso* versucht der Binnenerzähler mit seiner Geschichte insbesondere jene Dame unter seinen Zuhörern zu beeindrucken, die es ihm mehr als andere angetan hat. Die Ausgangslage spielt von Ferne auf die Erzählsituation in Boccaccios *Decamerone* an. Hat sich dort eine adlige Gesellschaft vor der Pest aus Florenz auf einen Landsitz zurückgezogen, um sich die Zeit bis zur Rückkehr in die Stadt mit zum Teil tragischen, zum Teil komischen oder frivolen Novellen zu vertreiben, wird bei Heyse eine kleine Schar von Fremden durch schlechtes Wetter dazu gezwungen, mehrere Tage in einem Landhaus zu verbringen. Schon am dritten Tag dieser vergleichsweise harmlosen Verbannung »beschlich die Herzhaftesten in der Arche eine zaghafte Ahnung, daß die Sintflut einen längeren Atem haben möchte, als ihr Humor« (PH: 475). Umso begieriger lauscht die Gesellschaft jener *Geschichte von der blonden Giovanna*, der Strickerin von Treviso, die ein gewisser Eminus, angeblich aus einer alten Chronik vorlesend, zum Besten gibt. Da er sich als »Mann des ungemütlichen Mittelalters, wenn auch nicht im Sinne der Romantik« (PH: 478), bezeichnet, liegt allerdings die Vermutung nahe, dass er selbst die Erzählung in altertümlichem Stil verfasst hat und aus seinem eigenen Manuskript vorträgt. Man kann darin ein Bekenntnis Heyses zu der Vorstellungswelt sehen, die seine Novellistik stärker als die Gegenwart inspiriert hat, deren Darstellung sich der von Fontane sogenannte Zeit-Roman im Realismus und Naturalismus verschrieben hatte. Heyses Vorstellungswelt war der eines C.F. Meyer und insofern dem Historismus näher als der Moderne. Jedenfalls erkennen die Zuhörer, worauf Eminus mit seiner Erzählung abzielt. Zum einen will er – wie wohl auch Heyse selbst – »einmal ein Bild mit ganzen Farben neben unsere gebrochenen Färbchen stellen« (PH: 499); zum anderen will er vor allem Frau Eugenie aus ihrer Reserve locken und fragt daher, was sie von der Sittlichkeit der Geschichte halte. »Die Angeredete sann einen Augenblick nach, dann sagte sie: Ich weiß nicht, ob man überhaupt davon reden kann, einen so merkwürdigen Fall als Muster und Vorbild aufzustellen. Und haben nicht auch andere Zeiten andere Sitten und andere Völker ein anderes Gemüt?« (PH: 499)

Dann geht sie kurz, aber verständig auf die Geschichte der blonden Giovanna ein, die hier nicht zur Debatte steht. In ihrer Einlassung kann man die Quintessenz von Heyses Literatur-Italien sehen. Es ist die Erkenntnis einer Alterität, die sich den eigenen (moralischen) Maßstäben entzieht, gleichwohl jedoch eher merkwürdig als befremdlich wirkt und von daher, vermittelt durch die empathische Lesart, die durch melodramatische Affekte angebahnt wird, die Ausbildung oder Weiterentwicklung spezifischer Sensibilitäten ermöglicht. Voraussetzung hierfür ist, dass die interkulturelle Szenografie wie in *Auferstanden* selbstkritisch auf den vertrauten Blickpunkt von außen bezogen wird. Dort, wo dies geschieht, geht die Interaktion von Text und Leser über das oberflächliche Vergnügen an der mediterranen Atmosphäre des Schauplatzes und den melodramatischen

Drehbüchern hinaus, denen die Ereignisschilderung verpflichtet bleibt, kommt es zu jener Infragestellung der üblichen Verständnisrahmen, die der Interaktion von Text und Leser epistemologische Relevanz verleiht.

Es ist, mit anderen Worten, die Relation zwischen den interkulturellen Begegnungen in der diegetischen Welt und der Rolle, die für den *lector in fabula* vorgesehen ist, dank der sich eine nähere Beschäftigung mit Heyse's italienischen Novellen lohnt, zumal diese Relation vermutlich auch in Texten anderer Autorinnen und Autoren gefunden werden kann, die Fremdheitserfahrungen behandeln. Entscheidend ist dabei der sich in der Interaktion von Text und Leser vollziehende Übergang von der vorurteilsbefangenen Außerhalb-Befindlichkeit zur einfühlsamen Erkundung der szenografisch dargebotenen Verhältnisse und Verhaltensweisen.

Literatur

- Bauer, Matthias (2019): Paul Heyse. In: Ders./Harald Hohnsbehn/Iulia-Karin Patrut (Hg.): Fontane und die Realisten. Weltgehalt und Eigensinn. Würzburg, S. 137–166.
- Eco, Umberto (1987): *Lector in fabula*. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Übers. v. Heinz-Georg Held. München/Wien.
- Goffman, Erving (1977): Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Übers. v. Hermann Vetter. Frankfurt a.M.
- Heyse, Paul (1980): Werke. Bd. 1: Gedichte. Spanisches Liederbuch. Italienisches Liederbuch. Italienische Novellen. Troubadour-Novellen. Mit einem Essay v. Theodor Fontane. Hg. v. Bernhard Knick, Johanna Knick u. Hildegard Korth. Frankfurt a.M.
- Moissy, Sigrid von (1981): Paul Heyse. Münchner Dichturfürst im bürgerlichen Zeitalter. Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek 23. Januar bis 11. April 1981. Unter Mitarb. v. Karl Heinz Keller. München.
- Pleschinski, Heinz (2021): *Am Götterbaum*. Roman. München.

Hermann Hesses italienisches Mittelmeer

Iulia-Karin Patrut

Abstract *Hermann Hesse's travelogues and small writings (including poems, essays and newspaper articles) on the Mediterranean coasts of Italy, especially on the lagoon areas around Venice, are highly relevant for intercultural research, as they are not infiltrated by Hesse's mystical longing for transcendental unity. On the contrary, they concentrate on the cultural and individual limitations of the self, admitting ignorance, epistemic thresholds and affirming the deep experience of amazement. This applies especially to the labyrinthic territory between land and sea, namely to the coast regions of Italy and its lagoons, where Hesse loses his prerogatives of interpretation, whereby his writings gain intercultural and poetic potential.*

Title *Hermann Hesse's Italian Mediterranean*

Keywords *interculturality; Hermann Hesse (1877-1962); Italy; travel literature; transition*

1. Aquatische Mystik des All-Einen

Das Aquatische tritt in Hesses wohl bekanntestem Prosatext *Siddhartha* (1922) so prominent in Erscheinung, dass es hier nicht unerwähnt bleiben kann. Wenn der frühere Brahmane Siddhartha am Ende des Romans am Flussufer steht, dem Stimmengewirr des Lebendigen im Wasser lauscht und sich eins mit Leben, Welt und Kosmos fühlt, kommt dem Aquatischen die Rolle absoluter Identität zu. Die Auflösung des jeweils Spezifischen im All-Einen geht auf die von Hesse häufig variierte mystische Vorstellung zurück, gemäß welcher der Kosmos eine transzendente Einheit ist. Da das Selbst letztlich mit allen Erscheinungen der Welt identisch sei – so deutet Hesse das Mahavakya *Tat tvam asi* (»Das bist du«), eine vedantische Verkündigung aus der *Chandogya Upanishad* –, könne und solle man seine Nächsten lieben, weil dieser mit dem eigenen Selbst letztlich identisch sei. Mit dieser Deutung erfolgt eine mystische Akzentuierung des vierten Gebots und damit

Iulia-Karin Patrut (Europa-Universität Flensburg)

iulia-karin.patrut@uni-flensburg.de

<https://orcid.org/0000-0002-9667-9243>

 © Iulia-Karin Patrut 2023, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license.

eine Relativierung der theologischen Ansicht, laut der Ethik, Empathie und Nächstenliebe christlich und europäisch zentriert seien; für Hesse liegen die Anfänge dieser Ideen jedoch in den alten Überlieferungen aus Indien (vgl. Moritz 2004) und China (vgl. Hsia 1974). Brahmanismus, Buddhismus und Taoismus enthalten Vorstellungen universaler Identität, die Hesse in *Siddhartha* verarbeitet hat.

Freilich hat die Identitätsmystik schwerwiegende Implikationen für Fragen der Interkulturalität: Wenn das Fremde nicht um seiner selbst willen und in seinem Selbst-Sein anzuerkennen, sondern aufzulösen ist, gerät Interkulturalität bestenfalls zur Nebensache (vgl. Ponzi 2004). Für den Auflösungsprozess des kulturell, zeitlich-historisch, individuell Verschiedenen wählt Hesse das Bild des Zusammenfließens, es steht im Zeichen des Aquatischen. Der Fluss bedeutet dann nicht allein das Ende allen Erzählens und aller individuellen Entwicklung, sondern auch das Ende von Interkulturalität und Kulturtransfer – eben das Ende aller Differenz, denn er wandelt sich aus Siddharthas Sicht von einer Grenze, einem Hindernis, zum All-Einen, in dem alles miteinander verbunden ist. Diese Figuration universaler Ähnlichkeit ist ein interessanter Kontrapunkt zu den Anfang des 20. Jahrhunderts verbreiteten Vorstellungen radikaler Differenz und Überlegenheit des ›Deutschen‹ oder des ›Abendländischen‹ (vgl. Esselborn-Krummbiegel 2004). Aber wenn das Trennende, Unterscheidende vollständig dem Verbindenden weicht, bleibt, etwas zugespitzt, über den Fluss, das Meer und die Welt nichts mehr zu sagen, weil es keinen davon differierenden Standpunkt des Erzählens mehr gibt – und erst recht kein Erleben von Fremdheit mehr.

Vor diesem Hintergrund bleibt zu fragen, ob sich Hesses Darstellung des italienischen Mittelmeers hiervon unterscheidet und ob möglicherweise dort kulturelle Differenz sowie ein Bewusstsein für die (kulturelle) Begrenztheit der eigenen Diskursposition mit in den Blick geraten. Wenn das zutrifft, wäre dies auch mit Blick auf Hesses Relevanz für die literaturwissenschaftliche Interkulturalitätsforschung ein interessanter Befund. Bislang wurden Hermann Hesses Schriften kaum unter Gesichtspunkten von Interkulturalität ausgewertet – wenn man von den Arbeiten absieht, deren Interesse nicht auf Interkulturalität, sondern auf die sachliche Bedeutung indischer bzw. chinesischer philosophischer, religiöser und literarischer Überlieferungen in Hesses Poetik gerichtet ist. Auch sind seine kleinen Italien-Skizzen (jenseits seines Wohnorts Montagnola und des Tessins) auf geringes Interesse gestoßen, wenngleich gerade diesen ›kleinen Formen‹ aus heutiger Sicht größere Aufmerksamkeit gebührt, da sie oft einer stärker verdichteten Eigenlogik gehorchen.

2. Zum Einbruch des Partikulären in Hesses Reiseskizzen

Einiges könnte dafür sprechen, dass Hesses Reisen Schreib- und Wahrnehmungskontexte erzeugten, in denen eigenes Erleben unmittelbarer Fremdheitserfahrungen, eigene Grenzen und damit Interkulturalität thematisch werden. Dies trifft durchaus auf Hesses Schiffsreisen über das Rote Meer und den Indischen Ozean zu, eine Passage voller Irritationsmomente, auf der er Indien erreichen wollte und stattdessen den indonesischen Archipel und Sri Lanka fand (vgl. Cusatelli 2004). In seinem dennoch zumeist mit dem bloß gesuchten, aber nicht gefundenen ›Indien‹ überschriebenen Konvolut hält

Hesse Reiseimpressionen fest, aus denen er Presseartikel sowie ein literarisch arrangiertes Skizzen-Ensemble unter dem Titel *Aus Indien* zusammenstellt, zu dem auch Gedichte mit maritimem Bezug (z.B. *Nachts in der Kabine*, *Fluß im Urwald* oder *Pelaïang*) gehören. Unter interkulturellen Gesichtspunkten interessant sind die Darstellungen der in Städten wie Penang und Singapur stark vertretenen chinesischen Minderheit, die auf den Inseln nicht gesucht, aber gefunden wird und Hesse überrascht und beeindruckt. Dieses Konvolut an Reisebeschreibungen fällt gerade nicht dem Exotismus anheim (vgl. Patrut 2022), sondern hält zahlreiche offene Fragen und Momente der Unbeholfenheit aus.

Die Genese des Hesse'schen Blicks vom Meer aus auf die Küste findet in Italien statt. Denn die Schiffsreise nach ›Indien‹ beginnt in Italien, in Genua. Dorthin gelangt Hesse nach einer Rheinfahrt von Gaienhofen aus nach Schaffhausen, wo er seinen Reisegefährten, den Maler Hans Sturzenegger, im September 1911 abholt. Über Zürich gelangen sie an den Comer See, und von dort aus reisen sie zum Hafen von Genua, wo sie sich auf ein Schiff der Norddeutschen Lloyd, auf die *Prinz Eitel Friedrich*, begeben. Wegen Pest- und Choleragefahr wurde das Schiff im nächsten angesteuerten Hafen, Neapel, unter Quarantäne gestellt. Damit prägen von Anfang an Gefahren, Einschränkungen und Irritationen des erwünschten Verlaufs die Überfahrt.

Die Aufzeichnungen von einer indischen Reise – ein unter dem Gattungsgesichtspunkt heterogenes Konvolut aus Gedichten, Skizzen, strukturierten Berichten und Tagebucheinträgen – nehmen ihren Anfang im italienischen Mittelmeer am 9. September vor der neapolitanischen Küste; der erste Text ist ein Gedicht und trägt den Titel *Gegenüber von Afrika*. Damit erfolgt von Anbeginn eine Dezentrierung, ja eine Bereitschaft zur Provinzialisierung Europas im Sinne Chakrabartys (vgl. Chakrabarty 2000), denn der Beobachtungsstandpunkt ist in Afrika angesiedelt, was von der Bereitschaft zeugt, eigene Wahrnehmungsroutinen infrage zu stellen. In *Gegenüber von Afrika* ergänzen die Verse »Mir ist besser, zu suchen und nie zu finden/Statt mich eng und warm an das Nahe zu binden« (Hesse 2019: 9) diese Haltung um die Bereitschaft, die eigene Deutungshoheit zu relativieren: Denn einer, der das Ganze nicht überschaut, weil er nicht findet, was er sucht, muss seine Wahrnehmungen, Erwartungen und Urteile relativieren. Eine solche Perspektive auf Hesse als einen Schriftsteller, der sich selbst, Deutschland und Europa einer konsequenten Kritik unterzog und angesichts der Kriegsbegeisterung im Ersten Weltkrieg den Mut zu einem pazifistischen Artikel fand (vgl. Hesse 1914), ist verhältnismäßig neu, gewinnt aber in der Forschung wie in der öffentlichen Wahrnehmung zunehmend an Bedeutung (vgl. Bucher 2002).

Diese Figuration unabschließbarer Suche unterscheidet sich deutlich von der Mystik des All-Einen, da sie an Novalis¹ Figuration der unendlichen Annäherung angelehnt ist (vgl. Kim 1999). Es gilt zu prüfen, inwiefern Hesses Darstellungen des italienischen

1 Zu Hesses Novalis-Rezeption vgl. Hesse 1987. In seinem Nachwort zu *Novalis. Dokumente seines Lebens und Sterbens* spricht Hesse schon 1900 von der magischen Anziehung der Texte Novalis' und von dem Dichter als dem »genialste[n] Mitbegründer der ersten ›romantischen Schule‹, welche leider noch vielfach mit ihrer späteren minderwertigen Nachblüte verwechselt wird und zusammen mit ihr in Mißkredit und Vergessenheit gekommen ist.« (Ebd.: 229) Es gebe kaum interessantere Epochen als die frühromantische. Gerade die Momente irritierender, intensiver Fremdheitserfahrung auf Reisen stehen für Hesse möglicherweise im Zeichen einer frühromantischen Haltung zur Erkenntnis – und gerade nicht im Sinne der Möglichkeit absoluter Synthese.

Mittelmeers – von Küsten, Häfen, Stränden und maritimen Passagen – gerade nicht ins Fahrwasser universaler Identität und mystischer Synthese geraten. Zu prüfen ist also, inwiefern diese Darstellungen über den metaphorischen Gebrauch des Meeres als Metapher für eine höhere Identität und die Verbindung mit dem Transzendenten hinausgeht.

Ein Anhaltspunkt ist durch den Umstand gegeben, dass die Fluchtpunkte der Faszination Hesses für Indien und China (vgl. Hsia 1974) insbesondere in literarischen Texten wie den Erzählungen *Robert Aghion* (1913) und *Die Morgenlandfahrt* (1932) oder eben dem Roman *Siddhartha* (1922) religiöser und philosophischer Natur sind (vgl. Gellner 2005). *Siddhartha* wächst an Begegnungen mit Yogis, Sadhus und Gurus sowie an seiner eigenen spirituellen Praxis, gelangt durch Meditation zur Selbsterkenntnis und zur Befreiung von Leid und Begrenzungen.

Anders als Indien und China lernt Hesse Italien nicht nur vom Wasser her, sondern auch zu Land kennen. Im Zeitraum von 1901 bis 1914 unternimmt er zumeist im Frühling mindestens sechs Reisen nach Italien (vgl. Michels 2020: 189), ohne den Süden des Landes zu erreichen. Ausdrücklich grenzt er sich von Goethes Italien ab, gelangt erst spät nach Rom und sucht nicht die Sehenswürdigkeiten, sondern das abgelegene, ländliche, ja dörfliche Italien. Dennoch ist es – einmal abgesehen von der Figur Franz von Assisi – weniger die Religion, die Hesse an Italien fasziniert, als das unvermittelt im provinziellen Alltag aufscheinende Kunsterleben, die Schönheit und besondere Atmosphäre der Städte und Küstenlandschaften, mithin das Partikuläre und durchaus Subjektive. Diese Erlebnisse sind eingefärbt von der Tages- und Nachtzeit, von Wetter, Temperatur und Jahreszeit. Wenngleich also sowohl Indien und ein philosophisch vermitteltes China als auch Italien Gegenden der literarischen Inspiration sind und wenngleich Hesse sich für die Geschichte und überlieferte Literatur dieser Länder gleichermaßen interessiert, so lässt sich doch der markante Unterschied festhalten, dass Italien, seine Küsten und das Mittelmeer überwiegend mundan erfahren werden, während Indien und China (deren Landmassen Hesse nie betritt) überwiegend als ideelle Figuration in sein Werk Einzug halten.

Demgegenüber gewann Hesse durchaus konkrete Anschauungen Italiens, die sich in seinen Aufzeichnungen niederschlagen: In Genua beeindruckten ihn vor allem der Palazzo Rosso mit seiner Kunstsammlung und der Blick über die Stadt vom Belvedere Montaldo aus, in Mailand besuchte er den Dom und die Scala sowie die Pinacoteca di Brera, wo er Kunstwerke von Künstlern wie Raffael und Tizian betrachtete. In Florenz beschrieb er die berühmte Uffizien-Galerie und die Skulpturen des Michelangelo im Palazzo della Signoria, und in Venedig besuchte er natürlich auch den Markusplatz, den Dogenpalast und die Basilika San Marco (vgl. Michels 2018). Dennoch sind es gerade nicht die schon zu seiner Zeit eingefahrenen Touristenpfade, die in seinen Reiseaufzeichnungen Wiederhall finden.

3. Italien-Aufzeichnungen Grenzen und Schwellen

Hesse empfand noch lange nach seiner ersten Italienreise 1901 eine große Faszination für Italien und den mediterranen Übergang nach Griechenland hin. Gemessen an dem,

was das Mittelmeer und Inseln wie Sizilien oder Korfu an kulturellem Reichtum zu bieten haben, erscheint das eigene Tun und Schreiben obsolet, ein Akt hilfloser Selbstbeschränkung:

Ich trete häufig für einige Augenblicke ins Schlafzimmer, wo an der Wand die große Karte von Italien hängt, und streife mit begehrllichem Auge über den Po und Apennin hinweg, durch grüne toskanische Täler, an blau und gelben Strandbuchten der Riviera hin, schiele auch etwas nach Sizilien hinab und verirre mich dabei gegen Korfu und Griechenland hin. Lieber Gott, wie ist das alles nah beieinander! Und wie schnell kann man überall sein. Und pfeifend kehre ich in die Studierstube zurück, lese entbehrliche Bücher, schreibe entbehrliche Artikel und denke entbehrliche Gedanken (Hesse 2018: 206).

In der 1910 entstandenen Skizze *Reiselust*, der dieses Zitat entstammt, vermerkt Hesse auch, dass das Reisen der Lust gleiche, »unerschrocken zu denken«, und nicht bloß die ideelle Bereitschaft erfordere, »sich die Welt auf den Kopf zu stellen«, sondern auch leibliche Kosten nach sich ziehe: »[M]an muß schon Herz und Blut daran rücken« (ebd.: 207). Mit der im nächsten Frühjahr unternommenen Italienreise löst Hesse diesen Vorsatz ein, indem er sich durchaus körperlich, zumeist in einfachen, ja geradezu ärmlichen Verhältnissen reisend, italienischen Fremdheitserfahrungen aussetzt.

Dabei möchte er keineswegs auf den Spuren intellektueller Kunstreisender der »abendländischen Tradition« wandeln; er zögert es hinaus, Bau- und Kunstwerke der Antike oder der Renaissance in Rom aufzusuchen, wie er im Artikel *Für Italienfreunde* berichtet, der 1912 in *März* erschien:

So ist es mir gegangen, der ich bald zehnmal in Italien war, und Rom noch nicht gesehen habe, obwohl ich schon zweimal ein Billett nach Rom in der Tasche hatte. Das eine Mal stieg ich in Orte, das andere Mal in Ovieto aus, und so kenne ich denn bis vor die Tore Roms hin Duzende und Duzende von italienischen Städtchen und Dörfern (ebd.: 336).

Stattdessen bevorzugt Hesse das Italien der kleinen Arbeiterinnen und Arbeiter, die die Tische der Cafés auf dem San Marco Platz auf- und abräumen, das Venedig aus der Perspektive der armen Fischer, an deren Unterhaltserwerb er teilhat, statt die Museen und andere prestige-trächtige Orte zu besuchen. Damit verbindet er die Hoffnung, Eindrücke zu gewinnen, die vielleicht auch Künstler wie Tizian und Veronese geprägt haben; ohne diese Eindrücke bliebe aber ihre Kunst, so Hesses Überzeugung, unzugänglich:

Die Venezianische Lagune wäre mir, trotz meiner eifrigen Liebe für Venedig, noch heute eine fremde, sonderbare, unbegriffene Kuriosität, wenn ich nicht einst, des blöden Hinstarrens müde, für acht Tage und Nächte das Boot und Brot und Bett eines Fischers von Torcello geteilt hätte. Ich ruderte an den Inseln entlang, watete mit dem Handnetz durch die braunen Schlammbanken, lernte Wasser, Gewächs und Getier der Lagune kennen, atmete und beobachtete ihre eigentümliche Luft, und seither ist sie mir vertraut und befreundet. Jene acht Tage hätte ich vielleicht für Tizian und Veronese verwenden können, aber ich habe in jenem Fischerboot mit dem goldbraunen Dreieckssegel Ti-

zian und Veronese besser verstehen gelernt als in der Akademie und im Dogenpalast. (Ebd.: 176)

Diese Überlegungen, die Hesse ausgehend von der venezianischen Lagune anstellt, erhebt er zur allgemeinen Maxime, denn er lässt sie unter dem Titel *Über das Reisen* in der *Zeit* (von 1904) drucken. Man kann sie durchaus im Sinne einer Erkundung von Schwellen lesen, zwischen Land und Meer, zwischen urbanem Raum und Naturgewalten, zwischen fremden Arbeitern und zunächst vertrauten Touristen, wobei sich dieses Verhältnis zunehmend umkehrt.

Zwar argumentiert Hesse, durch das Miterleben des Alltags könne man sich ein gewisses ›Recht des Verstehenden‹ auf die Stadt erwerben, doch ist damit in erster Linie eine Abgrenzung von den Baedeker-Touristen auf den Spuren Goethes gemeint, also gerade nicht das Verstehen im emphatischen Sinne, sondern das Neue, Nichtverstandene, das sich als eigener Eindruck in die Erinnerung einschreibt.

Schon diese wenigen Beispiele verdeutlichen, dass es Hesse in den mediterranen Küstenregionen Italiens keineswegs um das große Allgemeine, sondern um das kleine Partikuläre geht, um das subjektiv Individuelle, um eigene Erfahrungen einer ihm noch unvertrauten Sprache und Kultur.

Im Übrigen gesteht sich Hesse während des Besuchs des Städtchens Gubbio in Mittelitalien 1907 auch ein, nicht zu wissen, weshalb er eigentlich nach Italien reise: »Warum blieb ich nicht daheim bei Arbeit und Familie?« (Ebd.: 214) Zwar reizten ihn die Abwechslung, lockten ihn die Kunstschätze, aber er wolle weder Historiker noch Kunstkritiker werden, außerdem sei er »nie sehr ehrgeizig gewesen« (ebd.). Die Frage bleibt unbeantwortet und geht über in eine Szene des Staunens, in der das Ich seiner selbst unsicher wird:

Ich stand also heute in Gubbio, um aus dem Anblick großer Menschenwerke Mut und Glauben zu schöpfen. [...] [D]a stand ich unvermutet vor dem größten Bau der Stadt, dem mittelalterlichen Palast der Konsuln. Das schnitt alle Gedanken ab. Ich stieg auf die große Terrasse hinauf und wieder hinab, ich schaute und staunte, und für heute blieb es beim Staunen. Mit diesem Gefühl des großen Erstaunens ging ich weg und lief weiter durch die Stadt, eine gute Stunde lang, ohne aus dem fast lähmenden Benommensein zu erwachen. (Ebd.: S. 215–217)

Die implizite Antwort lautet also, die Dezentrierung des Ichs, die Selbstinfragestellung, die Erfahrung des Staunens seien Gründe für die wiederholten Reisen nach Italien, wobei der Blick von den Küsten aufs offene Meer und umgekehrt vom Wasser aufs Land das Versprechen interkultureller Übergänge – nach Griechenland, aber auch nach Afrika und darüber hinaus – enthält. So stellt Hesse fest: »Und da der verwirrende Eindruck dieser merkwürdigen Stadt sich einstweilen nicht klären wollte, stellte ich nun als Beweggrund meines Reisens das Bedürfnis auf, rechenschaftsloses Erstaunen zu fühlen« (ebd.: 217).

Hesse meint es durchaus ernst mit der Konsequenz der Selbstinfragestellung infolge einer radikalen Erfahrung des Staunens in Italien, denn bereits 1901 hatte er seinen Eltern in einem Brief berichtet, angesichts »dieser Kultur und dieses Lebens« sei sein »Nationalgefühl auf Null herab« gesunken (ebd.: 296). Das Eigene hält dem Vergleich mit

dem Fremden nicht stand, wie er in einem Brief an Vater und Schwestern 1913 versichert: »[D]as herrliche Bild all dieser alten, reichen, wunderbar gebauten Städte, das ist so imponierend, und wird einem beim Aufenthalt jedes Mal so lieb und vertraut, daß man bei der Heimkehr alles Heimische als falsch, verstimmt und unschön empfindet« (ebd.: 341). Und auch gegenüber Otto Hartmann schreibt Hesse im April 1913: »nicht nur Bauten und Kunst Dinge, sondern noch mehr das Leben, die Straßenbilder, die Menschen, Frauen und Kinder, die Plakate und aller Kram der Außenseite, der in Italien stets so bestechend geschickt, witzig und selbstverständlich ist«, schienen ihm in Deutschland »falsch, unproportioniert, unüberlegt, ohne Schick und Glanz« (ebd.: 342). Möglicherweise spielen die weiten Ausblicke auf das Meer, die fraktale Beschaffenheit der Küste und das damit verbundene Versprechen interkultureller Übergänge für den Eindruck der Weite und der unendlichen Erfahrungsmöglichkeiten, die Hesse mit Italien verbindet, eine entscheidende Rolle. Denn Hesses Blick auf Italien ist von der ersten Reise an geschult an dem Schwellenraum der Küstenregion, an kleinen Orten um die Lagune von Venedig, dort, wo das Meer in unzähligen Kanälen labyrinthisch ins Land übergeht. Er hält sich schon 1901 mit Vorliebe am Wasser auf, wie er detailliert in seinem *Venezianischen Notizbüchlein* festhält:

in den Kanälen [...], auf der Lagune und ihren Inseln. Ich suchte Burano, Torcello, Lido, Chioggia auf – und auf diesen sonnigen, heißen, müdemachenden Fahrten sog ich unbewußt die seltsame Schönheit der Lagune ein, den Duft des Wassers, den Reflex des Lichtes im Meer und die merkwürdig schillernde Farbigkeit des Lagunenspiegels. (Ebd.: 157)²

Ebenfalls in Venedig entstand ein ähnlich gelagertes *Lyrisches Tagebuch*, dessen Bildlichkeit wiederum von Figurationen des Übergängigen geprägt ist, angeregt durch die Wellen, die Wasseroberfläche mit ihren Spiegelungen imposanter Bauten oder ländlich-schlichter Küstenabschnitte und nicht zuletzt durch die labyrinthischen Kanäle, durch die das Meer mit seinen Licht- und Schattenspielen ins Land hineingreift.

Venedig und die Gondolieri, aber auch die gesamte Lagune und die kleinen unscheinbaren Orte der Region oder die kleine Aufschüttung Sacco Fisola haben Hesse dauerhaft fasziniert, er kehrte öfter dorthin zurück und widmete wenig anderen Regionen vergleichbare schriftstellerische Aufmerksamkeit. Es ist deshalb naheliegend, diesen maritimen Raum, der ins Offene übergeht und aufgrund seiner labyrinthischen Struktur sowie der Unentscheidbarkeit zwischen Land und Meer inkommensurabel bleibt, als italienisches Initialerlebnis Hesses zu betrachten. Alles andere verhält sich dazu. Es ist daher kein Zufall, dass auch er – freilich anders begründet als seine Vorgängerinnen und Vorgänger – mit Blick auf die Erfahrung der Lagune vom Fischerboot aus festhält: »[I]ch selbst hatte nun so zu sehen gelernt« (ebd.: 157); sein Verständnis italienischer Kunst ändert sich.

2 Das 1901 geführte *Venezianische Notizbüchlein* (vgl. Hesse 2018: 157–176) zeugt davon, wie sehr diese Übergangslandschaft zwischen Mittelmeerküste und italienischer Urbanität Hesse faszinierte. Nicht allein, dass er lange in der Region verharnte, er arbeitete die Aufzeichnungen auch im Rahmen von Skizzen und Zeitungsartikeln aus.

Neben der Lagune als ›Schule des Sehens‹ bereiste Hesse noch weitere Küstenorte und Hafenstädte: Vom Ligurischen Meer aus beschrieb er neben Genua, das er als ›Tor zur Welt‹ erfuhr, Pisa und Livorno. Auf die Hafenstadt Livorno am Tyrrhenischen Meer sind einige Gedichte bezogen, wie *Odysseus (Bei Livorno)*, in dem das lyrische Ich in einer Traumvision Odysseus erblickt, dessen Geschick dem Betrachter entgleitet, aber mit »leiser Frage seine Phantasien« entfaltet und ihn »ins Blaue ziehen« (ebd.: 256) lässt.

Offenkundig enthalten die Texte, die Hesse angesichts der Kulturlandschaft der italienischen Küsten verfasste, keine Synthesen des All-Einen. Geradezu im Gegensatz zu mystischen Erfahrungen absoluter Identität werden sie zum Schauplatz des Gewährwerdens eigener Grenzen und der Fremdheitserfahrung – daher die Beschwörung *Odysseus'* – sowie auch der Kunst, die durch die Inkommensurabilität der Alteritätserfahrungen angeregt wird.

Gedichte wie *Hafen von Livorno* halten die sinnliche Erfahrung des Übergangs vom Land in das Meer fest: »Ein sattes Leuchten glitt/Mit jäher Schönheit übers goldne Meer/ Und nahm die letzten roten Strahlen/Ins violette Reich des Abends mit« (ebd.).

4. Schluss

In einem Fiesole in der Toskana gewidmeten Gedicht fragt sich das lyrische Ich, ob nicht »hier im Süden« am ehesten die »Küsten« (ebd.: 263) der Heimat zu errahnen seien. Freilich bleibt dies nur eine flüchtige Hoffnung, und zahlreiche weitere Skizzen und Gedichte bezeugen, dass Hesse sehr wohl und auch noch lange nach seiner Ansiedlung im Tessin wusste, dass er in Italien nie zu den Einheimischen zählen würde – erst recht nicht südlich der Alpenausläufer. Im Gedicht *Wieder im Süden* hält das lyrische Ich fest: »Nimmer wird der süße Süden mein/Nimmer lässt das Paradies mich ein.« (Ebd.: 290)

Dieses Gewährwerden der Grenzen des eigenen Selbst zählt zu den Grundvoraussetzungen interkultureller Erfahrung und Erkenntnis. Hesse verliert ihre Bedeutung in den mystisch inspirierten, in Indien angesiedelten literarischen Texten wie *Siddhartha* oder *Die Morgenlandfahrt* aus dem Blick. In den Aufzeichnungen, Briefen, Reiseskizzen und Gedichten, die unmittelbar unter dem Eindruck eigener Reisen nach Italien stehen, kommt der Erfahrung, dass das eigene Ich kulturell gebunden ist und die eigene Kultur ihre Grenzen dort hat, wo andere Sprach- und Kulturräume sich entfaltet haben, große Bedeutung zu. Freilich verfällt Hesse keineswegs in essentialistisches Differenzdenken, da es seiner Poetik ganz fernliegt. Er entkommt vielmehr durch die interkulturelle Reiseerfahrung der Faszination, welche die Idee universaler Synthese im All-Einen auf ihn ausübt. Er versucht sich am Partikulären in seinen landschaftlichen, kulturellen und historischen Prägungen, verfasst kleine literarische Porträts einzelner Menschen, denen er unterwegs begegnet, ohne damit Größeres, Endgültiges zu verfolgen.

Seine italienischen Reiseaufzeichnungen sind im besten Sinne fragmentarisch, ungeschlossen, sie laufen nicht auf ein Ganzes zu; die Erzähler lassen sich befremden, lassen sich durch das Erfahrene infrage stellen und finden sich damit ab, dass sie keine Antworten finden. Die interkulturellen Erfahrungen im Mittelmeerraum Italiens werden an so gut wie keiner Stelle abschließend gedeutet oder eingeordnet, allenfalls in Bezug auf subjektive Gestimmtheit geordnet, aber zumeist im Bewusstsein, dass die eige-

ne Dezentrierung Voraussetzung für eine unabschließbare Annäherung an die andere Kultur ist.

Dies gilt erst recht in Bezug auf die Möglichkeit der Überfahrt zu anderen Kontinenten, wie sie Hesse ab Genua erfuhr, als er 1911 über das Mittelmeer nach Port Said in Ägypten kam, über den Suez-Kanal das Rote Meer erreichte und durch die Bab-al-Mandab-Straße zwischen dem Jemen, Eritrea und Djibouti den Golf von Aden, das Arabische Meer und schließlich Colombo auf Sri Lanka erreichte, bevor er weiter in Richtung des indonesischen Archipels fuhr. Auf der Rückfahrt auf dem Schiff *York* steuerte Hesse dieselben Stationen an und kam nach der Seefahrt, die (einschließlich der Stationen an Land) insgesamt drei Monate dauerte, wieder über Aden, den Suez-Kanal und Port Said am 10. Dezember 1911 in Neapel und am 12. Dezember 1911 in Genua an. Die einzige Fernreise dieser Art steht im Zeichen maritimer transkontinentaler Übergänge zwischen Europa, Afrika, den arabischen Staaten, dem indischen Subkontinent und Indonesien, wobei Anfangs- und Endpunkt das italienische Mittelmeer bleibt. Die Darstellungsverfahren und die Haltung des Reisenden und seiner Aufzeichnungen weisen Gemeinsamkeiten auf mit dem dezentrierten, selbstkritischen Blick auf sich, auf Deutschland und Europa (im Sinne des ›stolzen Abendlandes‹), den Hesse vor der venezianischen Lagune im bescheidenen Fischerboot entwickelt (vgl. Patrut 2022: 39–42). Eine Analogie besteht auch zwischen Hesses Scheu, Indien oder China tatsächlich zu betreten, und seiner Neugier auf Süditalien und Sizilien mit ihren Möglichkeiten des Übergangs in die griechische Inselwelt; Hesse scheint es – sehr zum Vorteil für die interkulturellen und ästhetischen Potenziale seiner Italien-Texte – vorgezogen zu haben, sowohl in Italien als auch auf seiner Südseereise auf eigene Façon in die Irre zu gehen und dabei die Fußstapfen Goethes wie Odysseus' peinlich vermieden zu haben.

Gelingt es ihm im Norden Italiens, trugschlüssigen Identitätserfahrungen zu entgehen, sind möglicherweise das Festland Indiens und Italiens Süden mit Sizilien Orte, an denen sich noch radikalere Differenz einstellen könnte – eine Erfahrung, die auf Hesses Poetik durchaus bedrohlich wirken könnte: Denn obgleich die Darstellungen des maritimen Italiens das erzählende bzw. lyrische Ich an seine Grenzen bringen, scheinen immer noch epistemische Schwellen auf, die Übergänge und Ähnlichkeitsrelationen zumindest andeuten. Zu den Vorzügen dieser kleinen Schriften gehört, dass diese Übergänge ästhetischer und subjektiver Natur sind und nicht als Schritte mystisch-philosophischer Erkenntnis objektiviert werden. Trotz des Eingeständnisses, nie ein eigentliches Bürgerrecht im ›Paradies‹ Italien zu erlangen, wie es das lyrische Ich in *Wieder im Süden* formuliert, kreieren die Italien-Texte doch Schwellensituationen, Übergänge und manchmal auch Situationen des Aufgehobenseins, während radikale Differenzenerfahrung und radikales Nichtwissen fehlen.

Literatur

- Bucher, Regina (Hg.; 2002): »Höllenreise durch mich selbst«. Hermann Hesse: Siddhartha, Steppenwolf. Eine Publikation des Schweizerischen Landesmuseums Zürich in Zusammenarbeit mit dem Museo Hermann Hesse Montagnola. Zürich.
- Cusatelli, Mario (2004): Auf der schwierigen Suche nach dem Exotischen. In: Hermann-Hesse-Jahrbuch 1, S. 121–131.

- Chakrabarty, Dipesh (2000): *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton.
- Esselborn-Krumbiegel, Helga (2004): *Alterität des Ich. Bedrohung und Verheißung in der Begegnung mit dem Fremden*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch* 1, S. 64–72.
- Gellner, Christoph (2005): *Hermann Hesse und die Spiritualität des Ostens*. Düsseldorf.
- Hesse, Hermann (1914): *O Freunde, nicht diese Töne!* In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 3. November 1914, S. 1f.
- Ders. (1987): *Novalis*. In: *Ders.: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 12: Schriften zur Literatur – 2. Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a.M., S. 228–236.
- Ders. (2018): *Italien. Schilderungen, Tagebücher, Gedichte, Aufsätze, Buchbesprechungen und Erzählungen*. Hg. u. mit einem Nachwort v. Volker Michels. Frankfurt a.M.
- Ders. (2019): *Aus Indien. Aufzeichnungen, Tagebücher, Gedichte, Betrachtungen und Erzählungen. Um Texte aus dem Nachlaß erw. u. hg. v. Volker Michels*. Frankfurt a.M.
- Hsia, Adrian (1974): *Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretationen*. Frankfurt a.M.
- Kim, Kwang-Soo (1999): *Das Fremde – die Sprache – das Spiel: eine komparatistische Studie zur Taoismusrezeption in Deutschland. Novalis, Hermann Hesse, Hugo Ball*. Seoul.
- Michels, Volker (2018): *Nachwort*. In: *Hermann Hesse: Italien. Schilderungen, Tagebücher, Gedichte, Aufsätze, Buchbesprechungen und Erzählungen*. Hg. u. mit einem Nachwort v. Volker Michels. Frankfurt a.M., S. 501–510.
- Ders. (2020): *Nachwort*. In: *Hermann Hesse: Mit Hermann Hesse durch Italien. Ein Reisebegleiter durch Oberitalien*. Hg. v. Volker Michels. Berlin, S. 189–203.
- Moritz, Julia (2004): *Das Fremde als das Andere. Künstlerische Aneignung der (buddhistischen) Quellen in Hermann Hesses »Siddhartha«*. In: Rüdiger Sareika (Hg.): *Von »Siddhartha« zum »Steppenwolf«*. Fremdheitserfahrung und Weltethos bei Hermann Hesse. Iserlohn, S. 75–105.
- Patrut, Iulia-Karin (2022): *China in der Südsee: Hermann Hesses Reiseberichte als Ausgangspunkt interkultureller (Selbst-)Reflexionen Europas*. In: Jonas Nesselhauf/Urte Strobbe (Hg.): *Mensch & Mitwelt. Herausforderungen für die Literatur- und Kulturwissenschaften*. Hannover, S. 31–48.
- Ponzi, Mauro (2004): *Hermann Hesses Umgang mit dem Fremden*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch* 1, S. 2–18.

Gottfried Benns Süden als (post-)moderne Parodie¹

Raluca-Andreea Rădulescu

Abstract *This paper explores the representation of the South (focusing the Mediterranean space) in Gottfried Benn's (post)expressionist poetry. The main thesis is that the South is not only a metaphor and a symbolic icon for an idealized place of refuge from the perverted European civilization, as scholarship has so far stressed. On the contrary, the examined corpus shows the ambivalent perception and literary representation of a culturally stereotyped region which becomes the subject of a parody. When analysing the intersection of cultural and poetic alterity, the study also aims to question the aesthetic substantiation of this critical challenge of both historical, political and literary discourses of the time, and comes to the conclusion that such parodic representations go hand in hand with the modern poetics of deconstruction and deformation, sometimes enriched by Benn with post-modern strategies.*

Title *Gottfried Benn's South as (Post-)Modern Parody*

Keywords *Gottfried Benn (1886-1956); mediterranean studies, postcolonial studies, expressionism, modernism*

Einstieg

»Jawohl, zwei Sonnen waren auf dem Bild, gewirbelt zwischen die Zypressen, und ein Kornfeld, auf das der Himmel schrie –: eine flache Stirn, eine fliehende Stirn, eine Verbrecherstirn: kotz – kotz – kotz auf alle Um- und Abwelt: der Idiot von Arles.« (Benn 1984: 95) So nahm Benn 1920 in seinem Prosastück *Der Garten von Arles* auf Gemälde van Goghs Bezug, die um 1890 kurz vor seinem Tod entstanden waren. Ob *Der Weg mit Zypressen*,

¹ Dieser Beitrag wurde mit der freundlichen Unterstützung der Alexander von Humboldt-Stiftung verfasst, bei der ich mich an dieser Stelle bedanke.

Kornfeld mit Zypressen oder *Kornfeld mit Krähen*, wohl sein letztes Werk, gemeint sind oder eine Montage aus allen dreien, jedenfalls stehen sie als Testament des Selbstmord begiehenden Malers, Chiffre einer deformierten, provenzalischen Natur, bei der nichts von einer mediterranen Idylle übrigbleibt. Hingegen nimmt die Landschaftsdarstellung von mimetischen Konventionen Abschied, die Stilisierung zu einer Todesvision geht auf eine grundsätzliche Verformung und Umpolung des Vertrauten zurück.

Es sind übrigens Mittel, die die späteren Avantgarden vorwegnehmen, und selbst Gottfried Benn wird in seiner ursprünglichen expressionistischen Schaffensphase von ihnen Gebrauch machen. Seine bekannte Hinwendung zum Mythos des Südens und die Bevorzugung des Mediterranen oder der Südsee als Gegenwelt zum wilhelminischen Alltag oder zu den später durch die Weimarer Republik verursachten Enttäuschungen wurde in der Forschung vielfach belegt und untersucht (vgl. u.a. Heimann 1962; Wodtke 1970; Kopp-Marx 2007; Hahn 2011; Kolb 2013). In einer Studie neueren Datums (vgl. Rădulescu 2023) habe ich versucht, diese ästhetische Auseinandersetzung Benns mit dem Süden in seiner Prosa, Lyrik, aber auch in den Dramen und Essays für die interkulturelle Germanistik fruchtbar zu machen. Es stellte sich bei meiner Untersuchung u.a. heraus, dass der dichterische Umgang mit dem Südkomplex in seinem Schaffen der Früh- und Mittelphase inter- und transkulturelle Bezüge erkennen ließ, anhand derer er auch auf die historischen, politischen und kulturellen Diskurse der Zeit kritisch-subvertierend reagierte. In der Tat sollen die von mir angeführten Beispiele bewiesen haben, dass man es über den von der Forschung bereits angesprochenen Chiffre-Charakter seiner Texte zum Thema ›Süden‹ hinaus (auch) mit kritischen Zeittexten (vgl. Mayer 2007: 193) zu tun hat und nicht nur mit Metaphern und Metaphernkomplexen. Das Südliche kommt an Grenzerfahrungen im räumlich-kulturellen sowie psychologischen und ästhetischen Sinne zum Ausdruck, verbindet Isotopien im Mittelmeerraum sowie auf der Weltkarte der Kolonisierung und affirmiert bzw. relativiert tradierte Klischees über Eigenes und Fremdes, Europa und Außereuropa.

Benns auch in der Fachliteratur viel beschworene Kernbegriffe ›Südwort‹, ›blau‹, ›thalassale Regression‹ sind tatsächlich Chiffren für den Mittelmeerraum, der als Fluchtort einer erstickenden mitteleuropäischen, zivilisationsmüden Welt entgegengesetzt wird. Jedoch sollte man die in der modernen Lyrik vehement geforderte Absage an die Tradition und die Entscheidung für das absolute Gedicht, so wie dies Benn programatisch theoretisiert, nicht außer Acht lassen, denn sie beinhaltet in der Tat auch die Hinterfragung gängiger Diskurse, literarischer Verfahren, Vorurteile und kultureller Stereotype. Das Mittelmeer etablierte sich schon seit der Antike als Kulturlandschaft und kultureller Maßstab. Aber Benns Mittelmeerraum fungiert nicht nur als Kontrastfolie für die deutschsprachige bzw. mitteleuropäische Kultur, sondern stellenweise auch als ambivalenter Raum, der selbst zum Gegenstand einer Infragestellung und Kritik, sogar einer Parodie wird.

Aufgrund dieser Forschungsergebnisse setzt sich der Beitrag zum Ziel, anhand eines ausgewählten Gedichtskorpus die ambivalente Wahrnehmung und Darstellung des Südens (mit Schwerpunkt Mittelmeerraum) im Werk Gottfried Benns zu veranschaulichen, indem der Fokus auf dessen Parodie und kritischer Infragestellung als Idylle liegt, was in der Forschung bisher wenig belegt wurde. Gefragt wird nach den ästhetischen Ausdrucksmitteln, die das Spannungsverhältnis zwischen poetischer und kultureller Al-

terität literarisch inszenieren und die auf eine avantgardistische, antitraditionelle Programmatik der Dekonstruktion zurückgehen, die Benns Schaffen der Früh- und Mittelphase (aber mit Echos auch in der späteren Dichtung) charakterisiert. Es wird sich zeigen, dass Benns kritische Entlarvung gängiger Zeitdiskurse, Stereotype und Klischees von einer modernen Poetik parodischer Distanzierung untermauert wird, die oft auch postmoderne Züge aufweist.

Überlegungen zur Darstellung des Südens in der deutschen Kultur und Literatur

Mediterranismus, Kolonialismus, Ozeanismus

Der Mittelmeerraum wird als Produkt der Moderne angesehen, der im Schmelztiegel historischer und kultureller Erfahrungen entstanden ist, zu denen Grand Tour, militärische Expansion und koloniale Eroberungen beigetragen haben (vgl. Baumeister 2007: 31). Indem er als natur- und kulturellräumliche Einheit gedacht wurde, wurde er im kolonialen Kontext europäisiert und als *mare nostrum* erfunden (vgl. Borutta/Lemmes 2013: 390), um politische Unternehmungen zu legitimieren. Es war diese relative kulturelle, historische, geographische, politische und klimatische Homogenität (vgl. Braudel 2001), die ihn als ergiebige Kontaktzone am Treffpunkt dreier Kontinente und monotheistischer Religionen empfahl und seine Konstruktion zur (positiven oder negativen) Vergleichsfolie zu anderen Räumen ermöglichte. Vor allem bei der Gleichsetzung des Mittelmeerran mit dem »Süden«, der seit Goethe als Fluchtort vor der verdorbenen »nordischen« Zivilisation firmiert, wird ein Stereotypisierungsprozess deutlich, der den Süden bzw. den Mittelmeerraum als »diskursives Konstrukt« (Schenk/Winkler 2007: 14) entlarvt.

Anders als im Falle der maritimen europäischen Reiche entwickelt sich das Verhältnis Deutschlands zum Mittelmeerraum im Spannungsfeld zwischen emotional beladenen Wahrnehmungen, hedonistischen Erfüllungphantasien und klischeehaften Vorstellungen und Projektionswünschen. Mit Recht behauptet Dieter Richter, dass die großen Kolonialreiche über alle Meere die Erde eroberten, während Deutschland der Sehnsucht des Mittelmeerran erlag, der zu einem Raum der Bildung, Erholung und des Vergnügens wurde (vgl. Richter 2014: 174). Neapel und seine Umgebung waren schon in den 1800er Jahren in Guaschen, Kupferstichen und Lithographien »massenmedial vermarktet« (ebd.: 176), ein Jahrhundert später entsteht der durch Schlager, Filme und Produktnamen mitproduzierte deutsche Capri-Mythos, bestätigt durch die Niederlassung von zahlreichen Künstlern und Schriftstellern (vgl. ebd.: 180). An der Produktion des Mythos Mittelmeer waren insgesamt nicht nur Reisebeschreibungen, Malerei, Architektur und Archäologie, sondern auch Literatur, Kunst und Musik beteiligt. Wenn Richter das Mittelmeer als »Meer der Deutschen« und »Sehnsuchtsmeer in der Ferne« (ebd.: 173) bezeichnet, dann ist damit hauptsächlich eine affektbeladene Beziehung gemeint, die auf die Wahrnehmung des im Unterschied zur Nord- und Ostsee warmen und ausländischen Meeres als Urlaubsmeer zurückgeht.

Nichtsdestotrotz kann man bei der Repräsentation dieses Raumes in der Geschichte sowie in der Literatur von dem Zeitgeschehen nicht absehen, vor allem wenn man an die nationalsozialistische Ideologie und den Mythos vom »nordischen Blut« denkt, der auf

ein gemeinsames Ahnenerbe hinweisen und somit die Expansionsansprüche Deutschlands auf Italien und Griechenland rechtfertigen sollte. So liegt es auf der Hand, dass der Mittelmeerraum auch in der deutschen Kultur nicht nur touristische und künstlerische Sehnsuchtsvorstellungen, sondern auch imperial-koloniale Phantasien genährt hat, zumal das Deutsche Kaiserreich in der Zeitspanne von 1884 bis 1918 Kolonien tatsächlich besaß und Kolonialismus zumindest seit Kolumbus ein gesamteuropäisches Phänomen war (vgl. Conrad 2008: 7).

Während im Frankreich der Zwischenkriegszeit ein »mediterraner Humanismus« durch Schriftsteller wie Camus oder Audisio gefördert wurde (Jansen 2007: 175), machen sich in der deutschen Literatur bereits ab dem expressionistischen Jahrzehnt relativierende bis kritische Tendenzen des Paradiestopos Mittelmeerraum bemerkbar, die entweder auf die traditionsfeindlichen Poetiken der frühen Avantgarde zurückgehen oder im Zeichen der Zeit- und Geschichtsskepsis stehen. Der Mythos vom verheißungsvollen, einladenden Italien, Land der Sonne und der Zitronen, entartet in manchen literarischen Texten der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahren etwa in stilisierte dystopische Schilderungen, die den Süden, wofür Italien meistens stellvertretend oder sinnbildhaft steht (vgl. Richter 2014: 181), zwar wieder stereotypisieren und »mediterranisieren« (vgl. Herzfeld 1987; Heimböckel 2017), diesmal aber im negativen Sinne, indem auf schon ältere und nach Goethe vergessene oder verdrängte Vorstellungen von Rückständigkeit, Armut und Schmutz Bezug genommen wird.

Es sei in diesem Zusammenhang an Thomas Manns berühmte Novelle *Der Tod in Venedig* (1912) erinnert, wo sich der ursprünglich ersehnte italienische Fluchtort als Projektionsraum innerer Zerspaltung und Mortifikation des Ichs entpuppt. Dabei changiert die Darstellung der Lagunenstadt von utopischer Schwärmerei zu einer völligen Abwendung mit naturalistisch-expressionistischen Schattierungen, der Traum von Italien als erlösendem Paradies kippt in eine hoffnungslose Dystopie um:

Eine widerliche Schwüle lag in den Gassen, die Luft war so dick, dass die Gerüche, die aus Wohnungen, Läden, Garküchen quollen, Öldunst, Wolken von Parfüm und viele andere in Schwaden standen, ohne sich zu zerstreuen. Zigarettenrauch hing an seinem Orte und entwich nur langsam. Das Menschengeschiebe in der Enge belästigte den Spaziergänger, statt ihn zu unterhalten. Je länger er ging, desto quälender bemächtigte sich seiner der abscheuliche Zustand, den die Seeluft zusammen mit dem Scirocco hervorbringen kann, und der zugleich Erregung und Erschlaffung ist. Peinlicher Schweiß brach ihm aus. Die Augen versagten den Dienst, die Brust war beklommen, er fieberte, das Blut pochte im Kopf. Er floh aus den drangvollen Geschäftsgassen über Brücken in die Gänge der Armen: dort behelligten ihn Bettler, und die üblen Ausdünstungen der Kanäle verleiteten das Atmen. Auf stillem Platz, einer jener vergessen und verwunschen anmutenden Örtlichkeiten, die sich im Innern Venedigs finden, am Rande eines Brunnens rastend, trocknete er die Stirn und sah ein, daß er reisen müsse. (Mann 1958: 480)

Auf diese Weise werden negative Klischees reaktiviert, jedoch nicht mit dem Zweck, Alterisierungs- und Nostrifizierungsdiskurse in Gang zu setzen, um etwa »nationale« hegemonale Interessen zu bedienen. Im Gegenteil wird die Verabschiedung des Idylle-Topos Italien zu einer subversiven literarischen Strategie, um gängige stereotype bürgerliche

Zeitdiskurse kritisch zu entblößen. Zu ihnen gehören nicht nur die schwärmerischen touristischen Sehnsuchtsvorstellungen, sondern auch politische Haltungen und historische Ereignisse, von einem fingierten Kosmopolitismus zum militärischen Aktivismus, vom harmlosen Konsum von Kolonialwaren zur kolonialen Nostalgie nach Ende des Ersten Weltkriegs und den imperialen Phantasien des Dritten Reiches.

Demselben Modus Operandi bei der Wahrnehmung und Konstruktion der Alterität ist auch der Umgang mit den Kulturräumen des Orients, Afrikas oder der Übersee zu verdanken, der Begriffe wie Orientalismus, Afrikanismus oder Ozeanismus entstehen ließ. Schon die Definition des Letzteren im *Handbuch Postkolonialismus und Literatur* als Bezeichnung dessen,

dass sich in der deutschen Kultur und Literatur ein dauerhaftes System von Aussagen über Ozeanien rekonstruieren lässt, welches in hohem Maße durch Stereotype geprägt ist, die über lange Zeiträume hin reproduziert und im Lichte neuer, dissonanter Erfahrungen allenfalls re-organisiert, und re-arrangiert, aber nicht revidiert wurden (Dürbeck 2017: 205),

macht auf die Herstellung des Raums als Imagination aufmerksam, zu der die koloniale Dimension wesentlich beiträgt.

Der (post-)moderne Benn

In der modernen europäischen bzw. (deutschen) expressionistischen Dichtung waren Verfahren der Zerlegung, Deformierung und Montage Teil des ästhetischen Programms, das Benn auch spät, in seiner Rede *Probleme der Lyrik* aus dem Jahre 1951, aktualisiert: »das absolute Gedicht, das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht an niemanden gerichtet, das Gedicht aus Worten, die Sie faszinierend montieren.« (Benn 1989: 529) Diese Dichtung nimmt sich bewusst vor, die leere Transzendenz, die Ideale zu meiden, mögliche Empfänger auszuschließen und in Anlehnung an Mallarmés Begriff der »poésie pure« durch sich selbst zu erleben. Selbstverständlich gehört die oft nicht konsequente Verfolgung der Postulate zu den Widersprüchlichkeiten des Expressionismus, und die von Benn vorgenommene, auf Nietzsche zurückgehende antihistorische Tendenz verliert doch ihren Verneinungscharakter, wenn sie als latent vorhandene Spannung und Voraussetzung unter stilistischem Gesichtspunkt für die »dichterische Manipulation« betrachtet wird (Allemann 1963: 53). Für die jetzige Untersuchung sind in dieser Hinsicht zwei Gedanken wesentlich: einmal die theoretisch zum Ausdruck gebrachte Absage an Ideale und idyllenhafte, idealisierende Darstellungsmöglichkeiten klassisch-romantischer Prägung, die sich durch besondere dichterische Verfahren realisieren lassen. Zweitens wurde Benns Ablehnung der Geschichte faktisch und dichterisch zumindest bis Mitte der 1930er Jahre nicht in die Praxis umgesetzt, paradoxerweise beschäftigte er sich aber desto intensiver und dauerhafter mit ihr (vgl. Sahlberg 1977: 71).

Wenn Linda Hutcheon die Parodie zu den subvertierenden Verfahren der postmodernen Poetik zählt, weist sie auf Merkmale hin, die sie allerdings mit der Moderne teilt. Die Parodie macht als autorisierte Transgression der Konvention auf eine ironische Dif-

ferenz aufmerksam, die als ironische Diskontinuität entlarvt wird (vgl. Hutcheon 2004: x, 11). So inszeniert die Parodie einen oft intertextuellen, ironischen Dialog mit der Vergangenheit sowohl der Kunst als auch der Gesellschaft (vgl. ebd.: 4). Darüber hinaus sind im Werk Benns die Übernahme, Montage und Collage von disparaten Sprachmitteln zu vermerken, von Fach- und Fremdwörtern bis zu einem umgangssprachlich-obszönen Wortschatz, was manchmal für eine durchaus postmoderne *street poetry* spricht. Diese verwirrende Mischung von elitärem, wissenschaftlichem, hochspezialisiertem Begriffsrepertoire und dem herkömmlichen, derben Witz empfiehlt Benn als einen Vorgänger der Postmoderne, obwohl er in seinen späten Lebensjahren, 1951 in der berühmten Rede *Probleme der Lyrik* nach seiner Hinwendung zu einer milden Klassik ab den 1930er Jahren, doch für eine Poetik der Moderne argumentiert. »Das ist der alte Benn, und er verhält sich nicht anders als der junge in seiner expressionistischen Phase.« (Hillebrand 1982: 650)

Parodische Tendenzen

In einem 1915 in der Zeitschrift *Die Aktion* unter dem Titel *Der Impertinentismus* veröffentlichten Manifest hebt A. Undo den rebellierenden, spöttischen, antibürgerlichen Charakter der expressionistischen Kunst hervor:

[W]ir, die Unverschämten, Frechen, Würdelosen, Anstandslosen, Unbürgerlichen. [...] Wir setzen aus Frechheit einen riesigen Schwindel in die Welt und züchten Snobs, die uns die Stiefel abschlecken, parce que c'est notre plaisir! (Undo 1982: 63f.)

Bei der parodischen Darstellung des Mediterranen bzw. des Südseeraums sind bei Benn zwei parodische Tendenzen zu bemerken: einerseits die resignative, geschichtsskeptische, schwermütige De-Idyllisierung einer künstlerisch vermittelten, konstruierten idealisierten Wahrnehmung der südlichen Alterität, die den Schritt mit den Grausamkeiten der Realität nicht mehr hält. In der kritischen Auseinandersetzung mit tradierten antiken Mythen und ästhetisierten Erfahrungen, die sonst in seinem Werk weitläufig als Chiffren für einen metahistorischen Befreiungsversuch aus den Alltagszwängen dienen, drückt sich Benns Misstrauen der sonst programmatisch postulierten Übermacht der Kunst gegenüber aus, die im Umgang mit dem Zeitgeschehen an ihre Grenzen stößt.

Die zweite Tendenz geht mit einer satirischen, ins Groteske oder Burleske gleitenden Konfrontation und Abrechnung mit tradierten Klischees einher, die auf die literarisch, aber vor allem kulturell-politisch geformte Wahrnehmung des Südens zurückzuführen sind. Diese dezidiert kritische, oft sarkastische Haltung lässt wenig von der Schwermut erkennen, die den Süden mit dem Topos des verlorenen Paradieses in Verbindung bringt. Hingegen zeichnet sich eine sarkastische, spöttische Darstellungsweise ab, die den Süden (gemeint ist hier der Mediterran sowie die Südsee) als Gegenstand einer doppelten Klischeeisierung erkennen lässt, und zwar als Topos des Massentourismus bzw. des Kolonialismus.

Darstellerisch machen die zwei Ausrichtungen von Verfahren Gebrauch, die der Lyrik der Moderne eigen sind, die jedoch unterschiedlich gewichtet werden. Allgemein las-

sen sie sich mit Hugo Friedrichs Kategorien beschreiben: »neutrale Innerlichkeit statt Gemüt, Phantasie statt Wirklichkeit, Welttrümmer statt Welteinheit, Vermischung des Heterogenen, Chaos« (Friedrich 2006: 29). Bei dem die Moderne kennzeichnenden Traditionsbruch wird der Mythos, so wie Friedrich schon bei Rimbaud feststellt, durch »Verbindung mit Ordinärem« herabgezogen (ebd.: 65). Vor allem im Falle der politisch-historischen kritischen Tendenz kommt dem Grotesken, dem burlesk Spaßigen, dem Verzerrten und Absonderlichen, schließlich dem Hässlichen, dem Banalen und der Deformierung (vgl. ebd.: 33, 44) eine besondere Bedeutung zu.

Im Folgenden möchte ich an ausgewählten Beispielen aus seiner Lyrik zeigen, inwieweit der mediterrane (und ansatzweise Südsee-)Raum zur gleichen Zeit, als dieser von Benn als Idylle über den Süden aufgegriffen wurde, auch als Gegenstand einer Parodie fungiert. Diese ambivalente, dichotomische Wahrnehmung gehört zu den Widersprüchlichkeiten des Expressionismus (dem Benn den Anfang seiner dichterischen Laufbahn verdankt und dessen Gedankengut sein Werk auch weiterhin ausschlaggebend prägen wird) bzw. der unmittelbaren Nachkriegsjahre (vgl. Dechert 2007: 214) und letztendlich seiner ganzen Dichtung. Man kann sie in der Überschrift und in der Eingliederung der von Kurt Pinthus veröffentlichten *Menschheitsdämmerung*-Anthologie expressionistischer Dichtung wiederfinden, wo die einzelnen Abschnitte *Sturz und Schrei*, *Erweckung des Herzens*, *Aufbruch und Empörung*, *Liebe den Menschen* Themen ankündigen, die mit dem Inhalt der Gedichte nicht immer übereinstimmen oder darüber hinausgehen. Oder sie gehört zu den Ambivalenzen eines durch Geschichte und Machtverhältnisse verformten Raumes, dessen Ausprägung durch die Zeitdiskurse dichterisch relativiert wird. Denn es wird von der heilen Welt des Südens tatsächlich Abschied genommen, einmal in der ironischen Distanzierung von Mythen, welche die Geschichte doch nicht mehr, wie behauptet (vgl. Hahn 2007: 233), ersetzen können, und in der satirischen Kontrafaktur idyllischer Topoi und Klischees. In einer älteren Studie bemerkt Elmar Haller, auch der Süden sei »eine tote Welt«, weil vorgestellt, erträumt und »von den Trümmern einer toten Geschichte übersät«. (Haller 1965: 132)

Der Mittelmeerraum bei Benn

Das erste Gedicht, das in die von Bruno Hillebrand herausgegebene Ausgabe in der Fassung der Erstdrucke aufgenommen wurde, erschien 1910 und war vermutlich eines der frühesten Gedichte Benns. Es leitet einen intertextuellen Dialog in die Wege, der für zahlreiche parodische Dichtungen symptomatisch wird, sei es in der Form einer Auseinandersetzung mit Kunst oder Literatur, sei es in der Übernahme und Montage von Fremdwörtern, Zitaten und Fachbegriffen aus vielseitigen, Benn manchmal unvertrauten Wissensbereichen. *Gefilde der Unseligen* ist mit großer Wahrscheinlichkeit sein erster Versuch, in ein (Streit-)Gespräch mit der Tradition, sprich hier, den romantischen Klängen des symbolistischen Malers Arnold Böcklin, zu treten. Verabschiedet werden in diesem Gedicht mit expressionistischem Pathos die morbiden Versöhnungsversuche einer »Sehnsucht nach dem Tode«, um mit Novalis zu sprechen, sowie die bukolisch-idyllischen Vorstellungen von Inseln (und gemeint sind in Anlehnung an Böcklin bekannter-

weise mögliche Inseln um Italien). So beginnt das Gedicht: »Satt bin ich meiner Insel-sucht,/Des toten Grüns, der stummen Herden« (Benn 1982: 19).

Das in Benns Werk Schutz und Geborgenheit bietende Meer, Chiffre der thalassalen Regression und Rückkehr zu prälogischen Urexistenzen, ist, wie die Forschung eingehend bewiesen hat, entweder mit dem Mittelmeer oder mit der Südsee zu identifizieren. Der Südseeraum weckt Benns Interesse eher in seiner mittleren Schaffensphase nach 1925, bis dahin kann man das Meer grundsätzlich mit dem Mediterran gleichsetzen.

Eben dieser in der Mehrheit seiner Texte idealisierte Raum wird beispielsweise in dem bekannten Gedicht *Kur-Konzert* zur Chiffre für die Orientierungslosigkeit des Ichs, das in einen stummen Dialog mit Storm und Hölderlin tritt und die Unmöglichkeit beklagt, am Meer den Fluchort gefunden zu haben:

O Herbst und Heimkehr über diesem Meer!
Die Gärten sinken um. Machtloser grauer Strand.
Kein Boot, kein Segel geht.
Wer nimmt mich winters auf? (Ebd.: 56)

Zur gleichen Zeit entsteht 1913 – zum Vergleich – das genauso bekannte, in der Fassung der Erstdrucke auf der darauffolgenden Seite abgedruckte Gedicht *Untergrundbahn*, das mit den verheißungsvollen Versen endet:

Fernes Glück: ein Sterben
Hin in des Meeres erlösend tiefes Blau. (Ebd.: 57)

Der drei Jahre später erschienene vielzitierte Text *Karyatide* setzt die sonst beschworenen griechisch-römischen Mythen des Mediterrans gewalttätig außer Kraft:

Auf Astermeeren an die fernen
Baumbraunen Ufer treiben, tagen
Sieh' diese letzte Glück-Lügenstunde
Unserer Südlichkeit,
Hochgewölbt. (Ebd.: 81)

Das nachahmungswerte Projekt der Antike scheint manchmal in Benns Gedichten hinterfragt zu werden, vor allem dort, wo es mit der einst ruhmreichen Geschichte der alten Kulturen und Imperien zusammenstößt, von denen »Trümmer von Göttern und Reichen« (ebd.: 195) übrigbleiben.

Dem Gedicht *Mediterran* aus dem Jahre 1927 liegt der gleiche resignative Ton zugrunde, der sich zusammen mit der Abwendung von expressionistischen Verfahren und der Aufnahme klassizistischer Mittel eigentlich ab den 1930er Jahren zu einer andauernden Haltung in Benns Lyrik durchsetzen wird. Diese Skepsis geht wahrscheinlich auf eine schon immer vorhandene Abwehrstimmung dem Zeitgeschehen und der Geschichte gegenüber zurück, die vor allem nach seiner Absage an das nationalsozialistische Gedankengut in eine Dystopie des Südlichen mündet. In *Mediterran* wird über das »sic transit

gloria mundi« geklagt, wobei der angesprochene Raum zu einem Wahrzeichen und Zeugen der Vergänglichkeit von Geschichte, Macht und Mythen stilisiert wird:

mediterrane
 Ahnung des Weltgeschehens,
 Stopp dem Wahne
 irdischen Weitergehns,
 mediterrane
 götternde Succubie:
 Schutzdach, Platane,
 verlor die Blätter nie. (Ebd.: 195)

Zugleich wird die Überdauer der Natur den menschlichen Unterfangen gegenübergestellt, was in der letzten Strophe durch die »trümmerentbrannte/Theophagie« (ebd.: 196) eines monströsen Weltendeszenarios durch die alles verschlingenden Götter in Frage gestellt wird. Der Mittelmeerraum wird somit zu einem Raum kulturell vermittelter vorgestellter, jedoch vergeblicher, weil konstruierter Versuche einer Versöhnung zwischen Individuum und Geschichte/Zeit anhand von Natur und Mythos, die sich schließlich als unnützlich erweisen. Dadurch, dass Benn in seinen Texten im Sinne der modernen Ästhetik eigenständige, der Dichtung eigene, autonome Räume konstruiert, lassen sich poetische Alteritäten gestalten, welche die kulturellen (d.h. die schon aus den Zeitdiskursen bekannten) stark in Frage stellen. So kommt es zu einer Umpolung gängiger Vorstellungen über das Mittelmeer, das in meinen Korpustexten als Raum von Klischees und schwärmerischen Utopien entlarvt wird, was Anlass zur Inszenierung weitgehender Dystopien bietet. Benn lässt z.B. in die zweite Strophe des erwähnten Gedichtes etliche Erwägungen zum Mediterranen einfließen, die man im Zusammenhang der Lektüre des gesamten Textes als beiläufig außer Acht lassen könnte. Sie sprechen plötzlich kitschige Gartenrequisiten an, deren einzige Logik auf der Verbindung mit Elementen römisch-griechischer Baukunst beruht, die dem üblichen Touristenblick als wiederholte, klischeehafte Wahrzeichen des Mittelmeerraumes bekannt vorkommen, jedoch in einem schroffen Gegensatz mit den anspruchsvoll formulierten Aussagen über subtile kulturelle Angelegenheiten stehen:

einen Zierfisch oder eine Wasserpflanze
 willst du dies,
 oder Zwerge mit Angel und Lanze
 auf dem Gartenkies –?
 das sind Stätten! (Ebd.: 195)

Hochwahrscheinlich ist, dass hier Benn das bereits 1911 erschienene Gedicht *Italien* seines expressionistischen Weggefährten Jakob van Hoddis kritisch rezipiert, in dem der fingierte Dialog mit einem Poeten, der zum Anlass einer italienischen Reise in die Dicht-

kunst eingeführt werden soll, in eine sarkastische Satire auf die Klassik und schließlich Goethe entartet²:

Hier spreizen sich die keck zum Dom verpraßten
Rundbogen, Mosaiken, Marmorquasten.
Venedigs Lüfte kitzeln deine Haut.

Auf Säulchen thronen hier Geflügelgreife.
Steinerne Löwen heben ihre Schweife. (Hoddiss 2012)

Ähnlich wird auch in Georg Kaisers 1912 entstandenem Drama *Von morgens bis mitternachts* das schwärmerische Bild über das touristische und literarische Mittelmeer dekonstruiert und durch wirtschaftlich bedingte Stereotypen von scheinhaftem Luxus und Diebstahl ersetzt:

Das ist die große Aufmachung. Italien, das wirkt verblüffend – märchenhaft. Riviera – Mentone – Bordighera – Nizza – Monte Carlo! Ja, wo Orangen blühen, da blüht auch der Schwindel. Von Schwindel ist da unten kein Quadratmeter Erdboden frei. Dort wird der Raubzug arrangiert. Die Gesellschaft verstreut sich in alle Winde. Nach den kleineren Plätzen – abseits der großen Heerstraße – schlägt man sich am liebsten. Dann schäumend in Pelz und Seide. Weiber! Das sind die modernen Sirenen. Sing sang vom blauen Süden – o bella Napoli. Verfänglicher Augenaufschlag – und man ist geplündert bis auf das Netzhemd. (Kaiser 1930: 24)

Benn selbst setzt sich mit dem touristischen Traum eines Aufenthaltes am Mittelmeer in einem seiner letzten Gedichte auseinander. Betitelt *Ideeles Weiterleben?* und entstanden 1951, nimmt der Text von Benns üblichen komplizierten, gekünstelten Verfremdungsverfahren und den tiefsinnigen metaphysischen Erwägungen Abschied, geht jedoch geschickt intermedial mit der Tradition der *veduta* bzw. der Ansichtskarte um, um schließlich die ersehnte Idylle eines Durchschnittsbürgers (heute eines Massentouristen) auf der Côte d'Azur kritisch als überholt bloßzulegen:

Auf einer Karte aus Antibes,
die ich heute erhielt,
ragt eine Burg in die Méditerranée,
eine fanatische Sache:
südlich, meerisch, schneeig, am Rande hochgebirgig –
Jahrhunderte, dramatisiert,
[...]
nichts von alledem bei dir,
keine Ingredienzien zu einer Ansichtskarte –
Zehnpfennigstücke für die Tram,
Umsteiger,

2 »Entschließe dich, auf Goethens Pfad zu schreiten/Mit Männertritt und würdig froh gelaunt!/Sein weißer Schlafrock glänzt durch die Gezeiten.« (Hoddiss 2012)

und schnell die obenerwähnte Wortprägung:
überholt. (Benn 1982: 394)

Vom Mittelmeer zum Atlantik

Es wurde in Studien neueren Datums auf die Überlagerung von mehreren Räumen im Werk Benns hingewiesen, so z.B. von Herbert Uerlings, der Überschneidungen zwischen außer- und innereuropäischem Exotismus aufdeckt, wobei die Imagination fremder Kulturen für Benns Werk konstitutiv sein soll (vgl. Uerlings 2016). Anfang der 1920er Jahre, also in einer von Imperialismus und Kolonialismus geprägten Epoche, wurde das Bild Europas aus der Antithese zu Afrika, Ozeanien, Mittel- und Südamerika konstruiert, was den zeitgenössischen Europa-Diskurs nicht nur in der Politik, sondern auch in der Literatur und Kunst bestimmte (vgl. Korte 2010/11: 16).

Nach 1925 wird in Benns mittlerer Schaffensphase das Mittelmeer mit der Südsee ausgetauscht, wahrscheinlich auf den »deutschen Komplex verlorener Kolonien« (Baßler 2007: 82) zurückgehend. Das 1925 veröffentlichte, wenig erforschte Gedicht *Banane* stellt in diesem Zusammenhang einen Sonderfall dar: Einmal beschäftigt es sich nicht ausschließlich mit dem Südseeraum, sondern setzt ihn mit dem Mediterran in Verbindung; dann werden die beiden Räume, anders als in seinem Werk, kritisch als Orte des Verfalls und der Sinnlosigkeit zivilisatorischer und eroberungslüsterner Bestrebungen bloßgestellt. Geographische Unstimmigkeiten sind hier nicht fehl am Platz, denn im Text werden die realen kartographischen Koordinaten nur zum Ausgangspunkt eingesetzt, um dann für den Leser verwirrende poetische Topographien zu gestalten. Auch hier montiert Benn im Sinne avantgardistischer Kunstauffassungen Fremdwörter, Wortschöpfungen, geographische und historische Begriffe, die programmatisch angekündigte ›Zusammenhangsdurchstoßung‹ lässt Termini verschiedenster Bereiche aufeinanderprallen, die eine »postmoderne Pluralität und Beliebigkeit« (Karcher 2006: 131) zu erkennen geben. Bereits der Anfang des Gedichtes verknüpft das Bild einer tropischen Frucht mit dem mediterranen Raum, was möglicherweise die Suggestion des afrikanischen Mittelmeerraums hervorrufen könnte. Diese erste logische Erwartung wird jedoch im Laufe des Textes zunehmend enttäuscht, indem Bilder einer vorgestellten Reise zum Pol, dann zur Sargassosee im Atlantischen Ozean, dann in den arabischen Orient bis zum Nil kaleidoskopisch und auf den ersten Blick in der willkürlichen Logik einer Collage wechseln. Zunächst einmal werden die Klischees eines glücklichen Strandurlaubs am Mittelmeer (an der französischen Riviera bzw. in Italien, »Bagno«) dementiert, das Muster wird dann weiterhin auf mögliche ferne Reiseziele (Pol, Sargassosee) übertragen. Die in der unmittelbaren Nähe des Bermuda-Dreiecks liegende Sargassosee im Atlantik taucht nicht zufällig im Text auf, sie sollte zuerst von Kolumbus erwähnt werden, der sie bei seiner ersten Reise 1492 durchquerte.

Banane, yes, Banane,
vie méditerranée.
Bartwichse, Lappentrane,
vie Pol, Sargassosee:

Dreck, Hündinnen, Schakale
 Geschlechtstrieb im Gesicht
 Und Aasblau das Finale –
 Der Bagno läßt uns nicht. (Benn 1982: 166)

Im nächsten Schritt erfolgt die in technischen Begriffen erklärte Demontage antiker Gottheiten und Mythen (»die großen Götter Panne,/defekt der Mythenflor«, ebd.), gekoppelt mit der Ad-absurdum-Führung berühmter Heldenfiguren in der Geschichte der Menschheit:

die Machmeds und Johanne
 speicheln aus Eignem vor,
 der alten Samenbarden
 Begattungscloownerie,
 das Sago der Milliarden,
 der Nil von Hedonie. (ebd.)

Benn benutzt nicht explizit den Namen Mehmed, vermutlich ist hier Mehmed der Eroberer gemeint, die Bezeichnung Machmad geht auf das gleichnamige, in der Bibel überlieferte hebräische Wort *machmad* zurück, »desirable, desirable thing« bedeutend, »Begehren, ein zu begehrendes, wertvolles Ding«.³ Johanne geht entweder auf Johannes den Täufer oder auch auf Johanna von Orleans, Jeanne d'Arc, zurück, in beiden Fällen unschuldige christliche Märtyrer. Dass der Text weiter auf die Sagopalme Bezug nimmt, wahrscheinlich ein verkappter Hinweis auf die ganze Palmenrequisite tropischer Gebiete, die von den europäischen Kolonisten ausgebeutet wurden, unterstützt meine Vermutung, dass der Autor ausgehend von der Demontage der mediterranen Strandidylle (die sich eigentlich auf andere kolonial befrachtete Topographien mutatis mutandis übertragen lässt und somit stellvertretend für die koloniale Vergangenheit Europas steht) die Geschichte der Welt und des Mittelmeerraumes (hinzu kommt die Expansion des Osmanischen Reiches) als Geschichte gewalttätiger und schließlich obsoleter Eroberungen darstellt. Diese Tatsache führt das lyrische Ich zu den enttäuschten Invektiven, die bei Hoddiss in dem Vers »Entdecke dir die Hässlichkeit der Welt« im Italien-Gedicht gipfeln. Hier heißt es ähnlich:

sinnlose Existenzen:
 dreißig Millionen die Pest,
 und die anderen Pestilenzen
 lecken am Rest,
 Hochdruck! unter die Brause!
 in Pferdemist und Spelt
 beerdige zu Hause –
 das ist das Antlitz der Welt! (Benn 1982: 166)

3 Online unter: <https://www.biblehub.com/hebrew/4261.htm>; überliefert bei 1 Könige 20:6, Isaiah 64:11.

Nicht von der Hand zu weisen wäre die Vermutung, dass Benn hier über die kolonialen Verschränkungen Europas hinaus auch auf die Verhältnisse des Deutschen Reiches zu seinen Kolonien in der Übersee (Ozeanien) anspielt, die sonst in um 1925 entstandenen Gedichten wie *Palau*, *Osterinsel*, *Ostafrika*, *Meer- und Wandersagen* explizit angesprochen und angeprangert werden.

Fazit

Die Lyrik Gottfried Benns lässt in der Tat in allen Schaffensphasen einen ambivalenten Umgang mit dem Mittelmeerraum erkennen, der von seiner grundsätzlichen und allgemeinen Chiffrierung als Gegenwelt zum deutschen und mitteleuropäischen Alltag zu seiner Infragestellung als Ort idealisierender Diskurse und Klischees reicht. Ergänzt wird jene Tendenz zu einer Dekonstruierung überlieferter Mythen und Vorstellungen ab Mitte der 1920er Jahre von einer antikolonialen bzw. antizivilisatorischen Haltung. Diese Widersprüchlichkeiten lassen sich auf die Ambivalenz eines durch verschiedene Machtverhältnisse und -diskurse geprägten Raums zurückführen, worauf der Dichter in seinem Werk kritisch-subvertierend aufmerksam macht.

Literatur

- Allemann, Beda (1963): Gottfried Benn. Das Problem der Geschichte. Pfullingen.
- Baßler, Moritz (2007): »Ewigkeit der Accent« – Benns und Einsteins Widmungsgedichte *Meer- und Wandersagen* und *Die Uhr*. In: Matías Martínez (Hg.): Gottfried Benn – Wechselspiele zwischen Biographie und Werk. Göttingen, S. 71–84.
- Baumeister, Martin (2007): Diesseits von Afrika? Konzepte des europäischen Südens. In: Frithjof Benjamin Schenk/Martina Winkler (Hg.): Der Süden. Neue Perspektiven auf eine europäische Geschichtsregion. Frankfurt a.M./New York, S. 23–48.
- Benn, Gottfried (1982): Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Textkrit. durchges. u. hg. v. Bruno Hillebrand. Bd.: Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt a.M.
- Ders. (1984): Der Garten von Arles. In: Ders.: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Textkrit. durchges. u. hg. v. Bruno Hillebrand. Bd.: Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt a.M., S. 91–100.
- Ders. (1989): Probleme der Lyrik. In: Ders.: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Textkrit. durchges. u. hg. v. Bruno Hillebrand. Bd.: Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt a.M., S. 505–535.
- Borutta, Manuel/Lemmes, Fabian (2013): Die Wiederkehr des Mittelmeerraumes: Stand und Perspektiven der neuhistorischen Mediterranistik. In: Neue Politische Literatur 58, H. 3, S. 389–419.
- Braudel, Fernand (2001): Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Frankfurt a.M.
- Conrad, Sebastian (2008): Deutsche Kolonialgeschichte. München.

- Dechert, Jens (2007): Probleme der Lyrik. Die Neubestimmung der Lyrik nach 1945. In: Walter Delabar/Ursula Kocher (Hg.): Gottfried Benn (1886–1956). Studien zum Werk. Bielefeld, S. 211–230.
- Dürbeck, Gabriele (2017): Ozeanismus. In: Dirk Götsche/Axel Dunker/Gabriele Dürbeck (Hg.): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart, S. 205–207.
- Friedrich, Hugo (2006): Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek b. Hamburg.
- Hahn, Hans-Joachim (2007): Gottfried Benns »großer Aufstieg« nach 1945. In: Walter Delabar/Ursula Kocher (Hg.): Gottfried Benn (1886–1956). Studien zum Werk. Bielefeld, S. 231–249.
- Hahn, Marcus (2011): Gottfried Benn und das Wissen der Moderne. Göttingen.
- Haller, Elmar (1965): Gottfried Benn. Die Entwicklung seiner Weltanschauung im frühen Werk. Dornbirn.
- Heimann, Bodo (1962): Der Süden in der Dichtung Gottfried Benns. Freiburg i.Br.
- Heimböckel, Dieter (2017): Zwischen Projektion und Dekonstruktion. Mediterranismus oder Vom Nutzen und Nachteil einer Denkfigur zur Erforschung des »südlichen Blicks«. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 8, H. 2, S. 73–85.
- Herzfeld, Michael (1987): Anthropology through the Looking-Glass. Critical Ethnography in the Margins of Europe. Cambridge.
- Hillebrand, Bruno (1982): Zur Lyrik Gottfried Benns. In: Gottfried Benn: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Textkrit. durchges. u. hg. v. Bruno Hillebrand. Bd.: Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt a.M., S. 639–668.
- Hoddis, Jakob van (2012): Italien. In: Ders.: Gedichte. Hg. v. Projekt Gutenberg-DE; online unter: <https://www.projekt-gutenberg.org/hoddis/gedichte/chapo20.html> [Stand: 1.9.2023].
- Hutcheon, Linda (2004): A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. Routledge.
- Jansen, Jan (2007): Die Erfindung des Mittelmeerraums im kolonialen Kontext. Die Inszenierungen des »lateinischen Afrika« beim Centenaire de l'Algérie française 1930. In: Frithjof Benjamin Schenk/Martina Winkler (Hg.): Der Süden. Neue Perspektiven auf eine europäische Geschichtsregion. Frankfurt a.M./New York, S. 175–205.
- Kaiser, Georg (1930): Von morgens bis mitternachts. Stück in zwei Teilen. Berlin.
- Karcher, Simon (2006): Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich. Würzburg.
- Kolb, Martina (2013): Nietzsche, Freud, Benn, and the Azure Spell of Liguria. Toronto.
- Kopp-Marx, Michaela (2007): Die Wirklichkeit des Meeres. Gottfried Benns Dualismen. In: Friederike Reents (Hg.): Gottfried Benns Modernität. Göttingen, S. 122–141.
- Korte, Hermann (2010/2011): »Europa, dieser Nasenpopel aus einer Konfirmandennase«. Gottfried Benn und der koloniale Europa-Diskurs im literarischen Frühexpressivismus. In: Benn Forum. Beiträge zur literarischen Moderne 2, S. 3–29.
- Mann, Thomas (1958): Der Tod in Venedig. In: Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann. Bd. 15. Erzählungen. Frankfurt a.M. 1958, S. 444–525.
- Mayer, Theo (2007): Kreative Subjektivität bei Gottfried Benn. In: Matías Martínez (Hg.): Gottfried Benn – Wechselspiele zwischen Biographie und Werk. Göttingen, S. 171–201.

- Rădulescu, Raluca-Andreea (2023): Antike und koloniale Südräume in Gottfried Benns Werk der frühen und mittleren Schaffensphase. Überlegungen zu einer Geopoetik des Transgressiven. In: Laura Auteri u.a. (Hg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Beihefte, Bd. 11), S. 447–459.
- Richter, Dieter (2014): Das Meer. Geschichte der ältesten Landschaft. Berlin.
- Sahlberg, Oskar (1977): Gottfried Benns Phantasiewelt. »Wo Lust und Leiche winkt«. München.
- Schenk, Frithjof Benjamin/Winkler, Martina (2007): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Der Süden. Neue Perspektiven auf eine europäische Geschichtsregion. Frankfurt a.M./New York, S. 7–20.
- Uerlings, Herbert (2016): »Exotismus und Primitivismus«. In: Christian M. Hanna/Friederike Reents (Hg.): Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, S. 322–323.
- Undo, A. (1982): Der Impertinentismus. Ein Manifest [1915]. In: Thomas Anz/Michael Stark (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart, S. 63f.
- Wodtke, Friedrich Wilhelm (1970): Gottfried Benn. Stuttgart.

»Das Meer glänzte in seinem tiefsten Blau«

Eine kleine Dialektik des Mittelmeeres in Hermann Grabs Erzählung *Der Mörder*

Malte Spitz

Abstract *At first glance, the work of the Prague-born writer and musician Hermann Grab (1903–1949) has no particular affinity with the Mediterranean. Apart from a few journeys, there seem to be no explicit traces of a greater significance of the Mediterranean in his slender oeuvre. The short story The Murderer is an exception in this sense. It is a grotesque, highly allusive four-sided literary study of murder, fear, cowardice and opportunism in the face of the strengthening of Nazism in Europe. Against the setting of the Mediterranean, Grab weaves the symbolic and metaphorical dimensions of the sea into a small dialectic of Mediterranean culture and history.*

Title *»The sea shone in its deepest blue«. A Small Dialectic of the Mediterranean in Hermann Grab's Short Story The Murderer*

Keywords *mediterranean; Hermann Grab (1903–1949); Nazism; Prague literature; allegory*

Auf den ersten Blick hat das Werk des in Prag geborenen Schriftstellers und Musikers Hermann Grab (1903–1949) keine besondere Affinität zum Mittelmeer. Nach dem Aufwachsen in einem großbürgerlichen Elternhaus jüdischer Herkunft und einem Soziologiestudium in Heidelberg in den 1920er Jahren veröffentlichte er 1935 den Roman *Der Stadtpark*. Im Prag des Ersten Weltkrieges angesiedelt, entwickelt sich in diesem Debüt die Geschichte des dreizehnjährigen Renato zwischen ersten Freundschaften, Klavierunterricht und Schulalltag, wobei das Kriegsgeschehen eher hintergründig bleibt. Im Februar 1939 reiste Grab für ein Klavierkonzert nach Paris, von wo er aufgrund der nationalsozialistischen Zerschlagung der tschechoslowakischen Republik im März nicht mehr nach Prag zurückkehren konnte. Aufgrund seiner jüdischen Herkunft drohten Ver-

Malte Spitz (Universität Bern)

malte.spitz@unibe.ch

<https://orcid.org/0009-0008-0536-0458>

 © Malte Spitz 2023, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license.

folgung, Enteignung und Inhaftierung. 1940 emigrierte Grab schließlich nach New York, wo er bis zu seinem frühen Tod 1949 als Musiklehrer tätig war. Nur noch in den Sommerferien fand er jetzt Zeit, literarische Texte zu schreiben.

Abbildung: Das Mittelmeer im September 2021 (Foto: Malte Spitz)



Bis auf einige Reisen finden sich scheinbar keine expliziten Spuren, die auf eine größere Bedeutung des Mittelmeeres in seinem eher schmalen Werk hinweisen. Die in den 1930er Jahren entstandene kurze Erzählung mit dem Titel *Der Mörder* stellt indes einen bemerkenswerten Bezug her. Zwar spielt das Mediterrane, obwohl die Handlung am Mittelmeer während des aufkommenden Faschismus situiert ist, nur eine vermeintlich hin-

tergründige Rolle. Doch ist der Handlungsort an der Côte d'Azur wohl kaum zufällig. Besonders ist die Präsenz des Mittelmeeres nicht nur, weil Grabs Werk sonst nicht in dieser Region spielt, sondern gerade deshalb, weil durch diese für das Werk singuläre Stellung die symbolischen und metaphorischen Dimensionen des Meeres besonders schillernd hervorgehoben sind.

Die lange ungedruckt gebliebene und zum ersten Mal 1969 aus dem Nachlass veröffentlichte kleine literarische Erzählung *Der Mörder* erscheint als groteske, höchst anspielungsreiche literarische Studie über Mord, Angst, Feigheit und Opportunismus.¹ Hermann Grab rekonstruierte die in Prag entstandene Erzählung im Exil, nachdem er sie auf der Flucht aus Europa verloren hatte oder zurücklassen musste. Viele seiner Schriften sind auf den monatelangen Reisen und Stationen in den Jahren 1939 und 1940 durch Paris, Biarritz und Lissabon bis New York verlorengegangen. Aus dem Gedächtnis schrieb er sie später erneut nieder.

An einem Tag, an dem die Sicht vom Ufer der Côte d'Azur den Blick über das Meer bis nach Korsika erlaubt, setzt sich in der knapp vierseitigen Erzählung ein Mörder an den Esstisch einer Familie, um sie nach einem zynisch-absurden Gespräch allesamt umzubringen. Im Gegenbild des idealisiert-idyllischen Blicks auf den Horizont am Mittelmeer zeichnet sich das Grauen an Land von Beginn an *ex negativo* ab. Grabs kurze Geschichte führt erstmals in seinem Werk explizit aus dem anderen und für sein Schreiben weitaus wichtigeren interkulturellen Raum Prag hinaus und ist an der französischen Mittelmeerküste situiert. Zu behaupten, auch Grab verlegte, wie es in anderen literarischen Werken geschieht, Böhmen projektiv ans Meer, um eine Utopie zu gestalten, würde dennoch ganz falsche Fährten legen. *Der Mörder* spiegelt vielmehr in jedem Satz die Ausbreitung der faschistischen Politik der 1930er Jahre, die Grab in Prag erlebte und deren Manifestationen er nun vor dem Horizont des Mittelmeeres inszeniert. Das vermeintliche Idyll des Mittelmeeres wird hier zur Antithese in einem dialektischen Kammerspiel.

Die aus nur einer Szene bestehende Erzählung führt an den Esstisch einer Familie in Südfrankreich, als ein namenloser Mörder Platz nimmt, der lediglich in seiner Profession als solcher benannt ist. Wo der Mörder plötzlich hergekommen ist, bleibt völlig unklar. »Sie saßen beim Essen und herein trat der Mörder«, heißt es schlicht im ersten Satz, bevor das Äußere des Fremden beschrieben wird:

1 Der Wiener Verleger Ernst Schönwiese bemühte sich, nachdem Hermann Grabs Debütroman *Der Stadtpark* erschienen war, noch 1935 und 1936 neu entstandene Texte des Pragers in seiner literarischen Zeitschrift *das silberboot* zu veröffentlichen. Die meisten der Autorinnen und Autoren, die in den 1930er Jahren Texte in dieser in Deutschland gedruckten und in Wien verbreiteten Zeitschrift noch Texte veröffentlichten, waren in Deutschland bald nach 1933 mit einem Publikationsverbot belegt worden. Fortgesetzt werden konnten die Publikationen durch Schönwiese nur durch eine Täuschung, die darin bestand, sich als für das NS-Regime lukrativer ausländischer Druckauftrag auszugeben und somit finanzielle Förderung zu erhalten (vgl. Pfeiffer 2006: 113). So konnten fünf Hefte des – auf diese Weise auch antifaschistisch agierenden – Blatts erscheinen, bevor das Unternehmen im Winter 1936/37 aufflog. Neben anderen Erzählungen Grabs konnte auch *Der Mörder* letztlich nicht mehr erscheinen. Erstmals druckte die Erzählung der Literaturwissenschaftler Karl Hobi im Anhang seiner Dissertation, die sich mit dem Leben und Werk Grabs beschäftigte (vgl. Hobi 1969: 134–137). 1985 wurde sie erneut in den vom Fischer Verlag publizierten Band zu Grabs Werk aufgenommen, der im Rahmen der Reihe *Verboten und verbrannt/Exil* von Ulrich Walberer unter der Mitwirkung von Peter Staengle herausgegeben wurde (vgl. Grab 1985: 188–192).

Er hatte einen schwarzen aufgezwirbelten Schnurrbart, über seinem Haupt schwang er die Axt und in der rechten Ecke seines Mundes glitzerte ein Goldzahn. Der Mörder blieb recht lange in der Tür stehen. Beim Schwingen der Axt hatte er einen Türpfosten angeschlagen. Er war zurückgefahren und hielt das Mordbeil jetzt unbeweglich über seinem Kopf. Es war eine ungeschickte Haltung, in der er dastand. Aber sein Blick war dennoch mörderisch. (Grab 1985: 188)

Scheinbar beiläufig fließt das Meer motivisch als Idyll in die Szenerie hinein und wirkt diametral zum sich zutragenden Schauerspiel im Haus. Immer wieder lässt sich auf diese subtile Weise der Gegensätzlichkeit und gerade auch durch das vermeintliche Idyll errahnen, das als nächstes etwas Grauensvolles passieren wird: »Es war ein schöner warmer Tag, darum hatte man das große Schiebefenster herabgelassen. Das Meer glänzte in seinem tiefsten Blau und am Ende des Horizonts schimmerten zwei kleine weiße Segel.« (Ebd.: 188f.)

Die Fenster sind geöffnet, niemand erwartet Gefahr an einem so schönen Tag. So reicht der Blick aus dem Haus der Familie über das Meer bis nach Korsika, womit der Ort lokalisiert ist, der sich – wie erst am Ende erklärt wird – in der Nähe von Cannes befindet. Die weißen Segel verbreiten eine friedliche Atmosphäre, bilden aber ebenso allegorisch das Pendant zum drohenden Tod, der mit der Axt des Mörders in das Haus gekommen ist.

Die Côte d'Azur als symbolischer und allegorischer Ort

Das Frappierende der Konstellation dieses Textes ist, dass ein Mörder bei Hermann Grab gerade in den 1930er Jahren selbstsicher in das Haus an der Côte d'Azur tritt, um am Ende die Familie umzubringen und mit einem Rolls-Royce zum nächsten Tatort nach Cannes zu fahren. So war die Riviera am Mittelmeer noch eine Generation zuvor ein ästhetischer Sehnsuchtsort für Künstlerinnen und Künstler. Politische und historische Bedeutsamkeit erlangte die südfranzösische Region dann, als sie spätestens 1940 zu einer der wichtigsten Exil- und Durchgangsstationen auf der Flucht aus dem nationalsozialistischen Europa wurde. Bevor sich auch hier der Faschismus durchsetzte, brachten sich viele der Verfolgten an der Küste in Sicherheit. Die Fliehenden suchten jetzt nicht mehr nach der Inspiration durch das mediterrane Licht und das einfache Leben, wie es noch ihr Vorgängerinnen und Vorgänger taten. In der freien Zone im Süden Frankreichs fanden viele zeitweisen oder auch permanenten Unterschlupf und hier befand sich mit Marseille einer der letzten Mittelmeerhäfen für eine Flucht vom Kontinent.

Das Thema von Hermann Grabs Erzählung ist allerdings nicht dieses Südfrankreich als Ort des deutschsprachigen Exils wie etwa in Anna Seghers *Transit*. Bei Grab ist der Ort nachgerade symbolisch. So lässt sich zwar auch bei Grab davon sprechen, dass sich die Figuren in einer Art Transit zwischen Leben und Tod befinden. Schließlich steht mit dem Eintritt des Mörders für die Lesenden von Beginn an fest, dass durch seine Anwesenheit das Todesurteil der Familie gefällt ist. Diese Art Transit erinnert allerdings aufgrund der grotesken Szenerie weitaus mehr noch etwa an Franz Kafkas individuelle Ohnmacht im Roman *Der Prozess* oder sogar an Dante Alighieris Jenseitsreiche der *Comedia*.

Als er die Erzählung verfasste, hielt Grab sich selbst mit ziemlicher Sicherheit in Prag auf. Den Süden Frankreichs hatte er wahrscheinlich 1926 auf der Durchfahrt im Rahmen einer Konzertreise in Spanien gemeinsam mit dem Komponisten Alexander Zemlinsky erlebt (vgl. Beaumont 2005: 478). Er verarbeitete in der Erzählung daher keine eigenen Erlebnisse. Aber wie immer in seinem Schreiben bilden eigene Beobachtungen und Kenntnisse die Grundlage einer Literatur, in der die autobiographische Dimension verfremdet, ja universalisiert ist. Auch das trennt den *Mörder* von *Transit*: Es ist keine autobiographische Erzählung. Denn Grab selbst gelang 1940 die Flucht über die Atlantik- und nicht über die Mittelmeerküste. Daher ist seine in Lissabon situierte, viel ausführlichere und weniger allegorische Erzählung mit dem Titel *Ruhe auf der Flucht* (Grab 1985: 128–153) viel eher mit Seghers *Transit* zu vergleichen. In Portugal angekommen wird in diesem Text das Ehepaar Ehrlich mit den Problematiken von Visa, Ausreisegenehmigungen und dem unsolidarischen Verhalten unter den Emigrantinnen und Emigranten konfrontiert. Lissabon als schöner und lebensintensiver Ort am Atlantik bildet dabei die Kontrastfolie zur tragischen Atmosphäre von einer Reihe von Fluchtgeschichten im Jahr 1940. Einige scheitern hier an den Behörden und Konsulaten, viele kompromittieren sich und andere um ihren eigenen Vorteil willen, manchen gelingt die Flucht im letzten Moment.

Da der Ort in der Erzählung *Der Mörder* an der Mittelmeerküste indes allegorisch gestaltet ist, erfordert die Lektüre eine andere Perspektive. Wird die allegorische Dimension fokussiert, liest diese Perspektive die Erzählung nicht als inhaltliche Exilliteratur, wie sie es im Falle von *Ruhe auf der Flucht* tun würde. Obwohl Südfrankreich auch schon zur Entstehungszeit des Textes ein wichtiges Exilzentrum ist, werden weder Exilgesellschaft noch Flüchtende beschrieben. Die Familie scheint nicht erst seit kurzem an der Côte d'Azur zu leben, die Landschaft ist ihnen vertraut. Die Beschwörung des geographischen Raums um das Mittelmeer als der Wiege der europäischen Kultur ist in der Erzählung stets präsent. Sie wirkt aufgrund der nur vagen Ausführungen zu Ort, Zeit und Figurenmotivation geradezu überhöht und abstrahiert. Allein durch die Anwesenheit des Mörders ist das Meer als Kultur Hervorbringendes gleichsam dialektisch verknüpft mit ihrem Umschlag in Barbarei und Zerstörung.

Allegorie der nationalsozialistischen Machtausweitung

Die Bedrohung durch den Mörder wechselt bis zum Schluss der Szene wiederholt zwischen temporärer Entspannung sowie der Hoffnung, das Unglück doch noch abzuwenden, und einem Zynismus, der jede Spur dieser Hoffnung verspottet. Nachdem der Mörder in der Erzählung vom Familienvater, einem Vertreter des zur Aristokratie strebenden Bürgertums, an den Tisch eingeladen wird und mit dem Essen beginnt, herrscht zunächst Schweigen. Doch bald sprechen sie lapidar über das schöne Wetter, der Mörder zeigt ihnen Fotos von seinem Sohn auf einem Boot und beim Skilaufen. »Monsieur« fragt den Mörder nach einer Prognose für seine Aktien bei einer kanadischen Eisenbahngesellschaft, worauf er allerdings keine Antwort erhält. Der Mörder rezitiert im Weiteren ein Gedicht von Stéphane Mallarmé, wobei die Tochter Eugenie bemerkt, dass es das wohl gar nicht gebe. Durch seinen Auftritt mag es bisweilen wirken, als könnte dieser

halbgebildete Mörder vielleicht doch gnädig sein und die Familie verschonen. Immer wieder gibt es Momente der Stille und Ruhe, die sodann und daher umso erschauern-der in Grauen und endlich in Brutalität umschlagen. So wundert sich erneut Eugenie, als ihr die Kleidung des Mörders auffällt, zunächst nur, dass dieser trotz der warmen Temperaturen einen Pelz trägt. Doch als sie ihn genauer betrachtet, bemerkt sie seine zerschlissenen, sich verwandelnden Hosen:

[W]ährend sie hinsah, geschah es, daß die Hose ihre Farbe veränderte, daß sie über ein schmutziges Lila zu einem unbestimmten dunklen Ton herüberwechselte. Zugleich mußte man auch sehen, daß die Hose ausgefranst war, daß sogar ganze Stücke daraus fehlten. Entlang der Fransen aber schlängelten sich dunkel glühende Würmer. Und da diese sich immer stärker vermehrten, so war bald der Stoff des Hosenbeins durch eine Wand von Würmern ersetzt. (Ebd.: 189)

Sie schließt daraufhin die Augen und beim erneuten Öffnen wird ihr klar, sie hat bloß halluziniert. Der Mörder trägt »einfach schäbige schwarze Hosen [...], ganz gewöhnliche schwarze Mörderhosen.« (Ebd.) Später beobachtet sie die »graue Haut« des Mörders, »die voll winziger Löcher war. Sie dachte sich, daß er wohl ein sehr großer Mörder sei. Eben das Schäbige seines Äußeren brachte sie zu dieser Annahme« (ebd.: 190), heißt es von ihr, bevor sie weiter über die absurde Frage des Verhältnisses zwischen Kleidung und Verbrechen sinnt. Einige Momente darauf spürt sie den nahenden Tod als Kälte im Rücken, »so wie sie sie noch nie empfunden hatte.« (Ebd.: 191)

Der Familienvater versucht sich selbst am ehesten aus der Situation heraus zu retten, indem er den Mörder ablenkt und sich unterwürfig verhält. Als er den Blick des Mörders auf Eugenie bemerkt, wirft er schnell ein, durchaus Verständnis für ein »bißchen Vergewaltigung, ein bißchen Lustmord« zu haben: »Man braucht das eben, so ist es einmal in der Welt. Ich habe meiner Tochter immer gesagt, man muß sich für das Leben vorbereiten.« (Ebd.: 190) Schließlich rückt er seinen Stuhl sogar noch näher zum Mörder und fragt ihn mit einem testenden Lächeln, ob er nicht die Schwiegermutter zuerst töten könnte.

»Monsieur war rot geworden«, – schreibt Grab daraufhin –

er [der Vater; M.S.] spürte, daß er zu weit gegangen war. Der Mörder aber fing nach einer kleinen Pause an zu lachen. Er lachte ungewöhnlich laut, in kurzen vollkommen regelmäßigen Stößen, es klang, als lache nicht nur eine Stimme, sondern als lachten deren drei, eine mittlere und zwei tiefe Männerstimmen. So laut waren die Stöße dieses Lachens, daß sie die Luft im Raum erzittern machten. [...] Der Mörder lachte lange. Aber mit einem Schlag – ohne daß es schwächer geworden wäre – hörte sein Lachen auf. Dann saß er wieder still.« (Ebd.)

Als der Diener schließlich das Geschirr vom Tisch abräumt und Obst serviert, sprechen auch die anderen nicht mehr. Zwar ist das Essen nicht verfault wie bei Vanitas-Motiven in Stilleben, trotzdem deutet sich der Tod erneut mit dem Obst an. Der Mörder, der noch still vor sich hinblickt, »nur einmal zwirbelte er am rechten Ende seines Schnurrbarts. Trotzdem wußte man, daß etwas geschehen würde.« Die Zeit rennt nun, volle Minuten wechseln sich mit leeren, »es war ein Wunder, daß sie nicht zerplatzten.« (Ebd.:

191) Als der Mörder plötzlich inmitten einer wiederum nun »vollständig leeren Minute« (ebd.) aufsteht, schwingt er die Axt hoch in die Luft: »Er schwang sie jetzt sehr geschickt und schnell, mit leichtem Handgelenk, sozusagen mit professioneller Leichtigkeit, dann schlug er ihnen die Köpfe ab.« (Ebd.: 192) Nur bei Eugenie zögert er einen Augenblick. Der Diener bemerkt es erst beim Servieren des Kaffees.

Besonders aufgrund der »zynischen Leutseligkeit« des Mörders, seines Wechsels von scheinbar freundlichem Gespräch über Kinder und Sport in radikale Brutalität ist in dieser Figur auch das Abbild von »KZ-Schergen [erkannt worden; M.S.], wie sie die Protokolle aus Kriegsverbrecherprozessen dokumentieren.« (Staengle 1985: 204)² Aufgrund des Handlungsortes in Südfrankreich kann auch an die Gestapo und an die SS-Einheiten Alois Brunners ab 1943 gedacht werden, die hier – teilweise mit Unterstützung der französischen Geheimpolizei – regelrecht auf Menschenjagd gingen (vgl. Meyer 2005: 191–199). Auch wenn Grab schon sehr genau beobachtete, mit welchen Taktiken und Mitteln die Nationalsozialisten ihren Einfluss erweiterten, waren diese Ausmaße für ihn freilich in den 1930er Jahren noch nicht auszumachen. Allerdings ist nicht auszuschließen, dass Grab bei der Rekonstruktion seiner Erzählung in New York in Anbetracht der mittlerweile bekanntgewordenen Schrecken der nationalsozialistischen Diktatur einiges zuspitzte. Sein Text wirkt, dieses Wissen im Hintergrund, in jedem Fall noch schauerlicher.

Die Passivität des Dieners veranlasste bereits Doortje Cramer, die Erzählung als eine Allegorie auf Hitlers Weg zur Macht zu interpretieren (vgl. Cramer 1994: 154–158). Die Figur des Dieners ist demnach ein Repräsentant der Arbeiterklasse, die von Anfang an ein wichtiges Ziel der nationalsozialistischen Agitation war und aus der viele Anhängerinnen und Anhänger rekrutiert werden konnten. Dazu passt auch, dass der Diener zu Beginn der Erzählung unaufgefordert und sofort den Tisch für den Mörder eindeckt. Sämtliche Figuren der Erzählung sind in diesem Sinne Repräsentationen bestimmter Schichten, die sich vom Nationalsozialismus respektive Hitler verführen lassen: Der Familienvater, »Monsieur«, kommt aus jenem gehobenen Bürgertum, das sein Verhalten stets am eigenen Vorteil orientiert und nicht zuletzt Hitler auch mitfinanziert. Die Tochter Eugenie ist, wie Cramer ebenfalls bemerkt, weniger eindeutig zuzuordnen, obwohl ihr Verhalten suggeriere, dass sie für die Haltung der Kirche stünde, die zwischen Anpassung und Kritik am Nationalsozialismus changiere. Am Zögern des Mörders, die Tochter umzubringen, sowie an der Deutlichkeit, in welcher der Mörder als Mörder eingeführt wird, wurden Parallelen zu einzelnen historischen Ereignissen und Verhaltensweisen sowie Strategien Hitlers erkannt. Durch die knappe Formulierung im Text, »Stawinsky hat über einen Kapaun geschlagen« (Grab 1985: 189), sowie den Handlungsort Frankreich

2 Im Bereich der populären Kultur könnte in der Figur des Nationalsozialisten Hans Landa (verkörpert von Christoph Waltz) in Quentin Taratinos Kinofilm *Inglourious Basterds* (2009) eine Wiederkehr von Grabs Mörder erkannt werden. Insbesondere die Eröffnungsszene ist diesbezüglich von Relevanz, weil hier eine ähnliche Konstellation zu sehen ist. Hans Landa führt zu Beginn des Films einen sich langsam und sukzessive erschreckend intensivierenden Dialog mit einem französischen Milchbauern, der während des Zweiten Weltkrieges Jüdinnen und Juden unter den Dielen in seinem Haus versteckt hat. Von Anfang an ist zu spüren, dass Landa um sie weiß und dass am Ende der Szene ihre Ermordung passieren wird.

spiegle sich etwa die Bayonne-Affäre um den historischen Betrüger Alexandre Stawinsky. Nach dessen vermutlich fingiertem Selbstmord geriet das Parlament in Frankreich in eine Krise, in deren Folge dessen Verbindungen zu pronationalsozialistischen Kreisen offenbar wurden. Da Stawinsky der Aussage nach »über den Kapaun geschlagen«, also übertrieben habe, suggeriere der Mörder jetzt, dass er selbst diesen Fehler nicht mehr begehen werde. Aus den Fehlern und der Leichtsinnigkeit der anderen haben die neuen Mörder gelernt.

Im Vorschlag des Vaters, die Schwiegermutter zuerst zu opfern, ist dagegen die zum Scheitern verurteilte Strategie der Finanzwelt und der Konservativen zu sehen, die Hitler instrumentalisieren wollten, um linke Organisationen zu zerstören. Für wie aussichtslos dies Grab gehalten haben muss, verdeutlicht sich allein am Gelächter, das den Mörder daraufhin überfällt. Letztlich ist auch die Beschleunigung der Zeitwahrnehmung, zu der es am Ende der Erzählung kommt, in dieser Richtung zu interpretieren. So hat die NSDAP vor der Machtübertragung an Hitler verschiedentlich Zugeständnisse gemacht, aber nach dem Ermächtigungsgesetz im März 1933 wurde sofort und kompromisslos der politische und gesellschaftliche Umbruch realisiert. Die Ereignisse überschlugen sich historisch, wie sich auch in der Erzählung die Zeit so sehr beschleunigt, dass sie kaum mehr wahrzunehmen ist. Die Enthauptung der Familie stellt in dieser Lesart schließlich die sogenannte Gleichschaltung dar – also die absolute Unterwerfung aller öffentlichen Organe und Menschen unter die totalitäre NS-Herrschaft.

Glanz und Elend am Mittelmeer

Warum spielt nun eine Allegorie, die die zentralen Dynamiken und Mechanismen der nationalsozialistischen Machterweiterung in Deutschland in ein Gleichnis fasst, gerade am Mittelmeer? Das Mittelmeer wird hier Zeuge des Zerfalls der Kultur, die sie als Wiege hervorgebracht hatte. Die Côte d'Azur zeigt sich durch diese Interpretation daher ebenfalls als Raum interkultureller Begegnungen, diesmal unter verheerenden Vorzeichen. Denn Grab antizipiert in seiner Erzählung auf gewisse Weise auch den späteren Griff der Gestapo nach dieser fast letzten Interkulturalität ermöglichenden Region, in der sich die auserkorenen Feinde des Faschismus noch in den 1940er Jahren eine Weile sicher glauben können.

Zudem ist die Erzählung das Beispiel einer neuen Entwicklung, bei der sich in der deutschsprachigen Literatur eine Veränderung im Verhältnis zum Mittelmeer manifestiert. War es bis zuvor vor allem Handlungsort narrativer Texte, tritt es jetzt auch als »Bedeutungsträger in Erscheinung« (Richter 2015: 148) – wie es Dieter Richter im Kontext einer Germanistik der Mediterranistik für Thomas Manns Erzählung *Mario und der Zauberer* (1930) festgestellt hat. Bei Thomas Mann blitzen dem Erzähler die »mentalen Strukturen des Faschismus« (ebd.) während der Beobachtung einer Strandgesellschaft auf, in Grabs *Mörder* sind die mörderischen Konsequenzen dieser Strukturen selbst personifiziert.³

3 Richter verweist zudem auf Bruno Franks Erzählung *Politische Novelle* (1928), die mit Grabs Text die Gemeinsamkeit aufzeigt, dass auch hier das Mittelmeer zunächst erneut als tröstender Garant der

Doch noch einmal: Warum spielt die Szene von Grabs Erzählung nun ausgerechnet an der südfranzösischen Côte d'Azur, wo schon damals meist rechtskonservative Stimmen politisch den Ton angaben – wie es auch in Erika und Klaus Manns berühmtem Reisebericht *Das Buch von der Riviera. Was nicht im Baedeker steht* (1931) eingeschrieben ist (vgl. Hachmeister 2021: 103)? Welche Rolle spielt das nahe Mittelmeer und das hier herrschende Klima, das mehrmals erwähnt wird? Symbolisiert das »tiefste Blau« des Wassers den Glanz und somit die wiederholt aufkommende Hoffnung, das Unheil abzuwenden? Schließlich sind mit der Farbe Blau, wie die Forschung zur sprachlichen Semantik der Farben seit dem Althochdeutschen gezeigt hat, stets etwas Naturschönes und ein Glanz konnotiert (vgl. Sgambati 2018: 377). Symbolisch steht »Blau« insbesondere für das Mittelmeer, eine Variante der Farbe gab der Côte d'Azur ihren Namen.

Ist es aber nicht gerade erst dieser blaue Glanz des Meeres in Grabs Erzählung, durch den genau wie durch den Zynismus des Mörders die Vergeblichkeit der Hoffnung auf Überleben verspottet wird? Ist also die Ohnmacht, welche die frühromantische Erhabenheit des endlos wirkenden Meeres prägt, hier verstärkt oder gar pervertiert gegenüber der gewaltvollen Macht, mit der die Familie konfrontiert ist?

Weniger mit den genannten und weiteren Exilerzählungen als vielmehr in Vergleich und Abgrenzung mit der ambivalenten Bilderwelt des Meeres, wie sie sich in der Mittelmeer-Reiseliteratur seit dem 18. Jahrhundert festschreibt, lässt sich Grabs Text näherkommen. In diesen Texten changiert immer wieder die Symbolik des Mittelmeeres unter der Betonung der Doppelnatur der mittelmeeerischen Kultur. Das Meer ist geprägt durch Merkmale eines *locus terribilis* und gleichzeitig immer auch gegenteilig als *locus amoenus* (vgl. Cottone 2018: 36). Schrecken und Idylle wechseln sich ab – wie es auch bei Homer schon und noch bei Goethe der Fall ist. Mal droht die Gefahr – vermittelt durch Sturm, Orkan und Fluten. Sie wirken, als ob das Meer einen verschlingt. Doch schon kurz danach kann Ruhe einkehren, das Meer liegt still da und es weht eine milde Brise. Wenn hier das Meer zwar unberechenbar ist, aber sich die zu beobachtenden Phänomene noch deutlich trennen lassen – Sturm gleich Gefahr, Ruhe gleich Idylle –, scheint in der Erzählung Hermann Grabs diese Trennung oder Aufteilung geradezu verunmöglicht. Denn hier sind es die Stille und die gute Sicht über das Meer, welche die Drohkulisse noch verstärken, die mit dem Mörder einkehrt. Viele Reisende in der Literatur strömen zum Meer, um Antworten für ihr eigenes Leben zu erhalten, und machen das Meer somit zu einer literarischen Metapher und einem Topos. Auch diese Fragen finden bei Grab keine Beantwortung mehr. Vielmehr bleiben die Beteiligten nicht nur desillusioniert, sondern sogar tot an der Küste zurück. Die Freiheit, die das Meer verspricht, produziert hier auch die mörderische Macht, die mit der Familie am Tisch sitzt.

»europäischen Versöhnung« erscheint, bevor der Protagonist im »mediterranen Völkergemisch des Hafenviertels in Marseille einen gewaltsamen Tod« (Richter 2015: 148) findet. Auch Joseph Roths in der Zwischenkriegszeit entstandene Reisebilder *Die Weißen Städte* (1928) als Imagination europäischer Einheit und Stefan Andres ungebrochenes Bild eines göttlichen Meeres der Ewigkeit aus der Kriegszeit nennt Richter. In der Nachkriegszeit werden dann Marie-Luise Kaschnitz und Ingeborg Bachmanns Sinnbilder des Mittelmeers zwischen »Flucht, Verbannung und Isolation des Menschen in der Moderne« (ebd.) relevant.

Ebenso wird in der Mittelmeer-Literatur seit dem 18. Jahrhundert die Region als ein Knotenpunkt des interkulturellen Austauschs hervorgehoben. Hier treffen die verschiedenen Religionen und die verschiedenen Kulturen aufeinander und treten miteinander in einen Dialog. Die Grenzen, die hier oft nur aus Wasser bestehen, scheinen abgebaut oder haben nie existiert. Eben vielleicht darum scheint Grab diese Kulisse zu wählen. Es mag ihm darum gegangen sein, gerade durch die Situierung an einem Ort, der traditionell durch den – nicht immer friedlichen, aber meist fruchtbaren – Kontakt der Kulturen charakterisiert ist, die Pervertierung zu verdeutlichen, die mit dem mordenden Totalitarismus um sich greift. Noch bei Anna Seghers ist das Meer vor allem positiv konnotiert als letzte Enklave des Lebens in einem allseits bedrohten Exilantendasein (vgl. Calpe 2018: 203). Bei Grab hingegen wirkt die Gastfreundschaft der Familie nur noch grotesk und blind. Obwohl ihren Mitgliedern bewusst ist, dass ein Mörder mit ihnen am Tisch sitzt, stellen sie keine einzige Überlegung an, wie sie sich verteidigen könnten. Der Familienvater lädt ihn sogar noch ein, sich zu ihnen zu setzen. Sein Vorschlag, die Schwiegermutter zuerst zu töten, kann nicht als Widerstand gelten. Warum wehren sie sich nicht und laden ihn noch ein – aus Verlegenheit oder Angst? »Niemand wagte, sich zu rühren«, schreibt Grab, nachdem der Mörder zu Beginn in das Haus tritt: »Endlich war es Monsieur, der das Schweigen brach. ›So nehmen Sie doch Platz‹, sagte er. Er sagte es in einem fast verärgerten Ton, aber seine Stimme zitterte wie der Klang einer kleinen Trompete, die schwach und schlecht geblasen wird.« (Grab 1985: 188) Die Gastfreundschaft wird nicht einfach zu einer hohlen Geste, sondern zu einer fatalen Ohnmacht und letztlich – allegorisch übertragen – zur Bedingung von Opportunismus und Kollaboration.

Eine ähnliche Dialektik aus der Verschränkung oder Verbundenheit der Menschen und deren Perversion durch mörderische Mächte scheint zudem den Umstand zu begründen, dass vom Haus der Familie bei guten Bedingungen gerade die Insel Korsika zu sehen ist. Einerseits lässt sich an die Korsaren denken, die ab dem 16. Jahrhundert als Piraten die Städte am Mittelmeer beraubten und deren Heimathafen u.a. auch auf der Insel Korsika war (vgl. Mollat du Jourdin 1993: 218). Andererseits ist hier auch Napoleon Bonaparte geboren worden. Allegorisiert mit ihm sind somit ebenfalls wie mit dem Mittelmeer beide Seiten der Aufklärung oder Modernisierung der Gesellschaften Europas. Ist es doch gerade er, der als Napoleon I. später die Werte der Französischen Revolution in den deutschsprachigen Raum exportiert, um schließlich auch dort gewaltvoll seine Macht zu erhalten und daher gleichsam den Anspruch dieser Befreiung der Menschen zu hintergehen.

Hermann Grab beschrieb mit seiner allegorischen Erzählung eine präzise Konstellation der Dichotomien des Zusammenlebens in der Region des Mittelmeeres während des aufkommenden Totalitarismus in Europa. Er steht damit in einer Tradition, welche die Küstenregion des Mittelmeeres als Schmelztiegel gegenläufiger Dynamiken der europäischen Geschichte begreift. Das Meer selbst nimmt beobachtend und implizit kommentierend, aber ohne einzugreifen, an dem Geschilderten der Erzählung teil. Es bleibt letztlich von der Geschichte unbeeinflusst zurück. Auch an anderen Tagen wird die Sicht wieder bis Korsika reichen und auch die zwei weißen Segelboote werden erneut am Horizont zu sehen sein.

Die spätestens seit Goethe immer wieder variierte Idealisierung des Mittelmeeres und seines Anblicks, ohne den – wie dieser in seiner *Italienischen Reise* (1816/17) schrieb –

kein »Begriff von Welt und von seinem Verhältnis zur Welt« (Goethe, zit.n. Richter 2015: 147) möglich sei, wird bei Grab regelrecht in sein Gegenteil verkehrt. Oder zumindest wird der Schwerpunkt verlegt, das »ewige Walten« (ebd.) des Ozeans, aus dem alles entsprungen sei und der alles erhalte, wird auf seine Ewigkeit reduziert, mit der gleichsam eine Passivität und Gleichgültigkeit gegenüber dem Morden an der Küste einhergeht. Der Mörder wird so zum Gegenspieler des Meeres und gleichzeitig eine seiner Folgen: Wie in der kultur- und literaturgeschichtlichen Tradition der Blick auf das Mittelmeer von der Schönheit und Versuchung geblendet wird und dieser die Gefahr daher allzu oft verkennt, hat niemand hier der mörderischen Gefahr etwas entgegenzusetzen, die von diesem »tiefsten Blau« ausgeht und die immer wieder tödlich endet.

Literatur

- Beaumont, Antony (2005): Alexander Zemlinsky. Biographie. Aus dem Engl. v. Dorothea Brinkmann. Wien.
- Calpe, Ana Giménez (2018): Marseille: Transit-Ort oder Heimat? Interkulturalität in Anna Seghers' *Transit*. In: Giusi Zanasi u.a. (Hg.): Das Mittelmeer im deutschsprachigen Kulturraum. Grenzen und Brücken. Tübingen, S. 199–210.
- Cottone, Margherita (2018): Seeräuber und Sirenen: Die Gefahren des Meeres in der deutschen Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts zwischen Wirklichkeit und Mythos. In: Giusi Zanasi u.a. (Hg.): Das Mittelmeer im deutschsprachigen Kulturraum. Grenzen und Brücken. Tübingen, S. 33–46.
- Cramer, Doortje (1994): Von Prag nach New York ohne Wiederkehr. Leben und Werk Hermann Grabs (1903–1949). Frankfurt a.M.
- Grab, Hermann (1985): Der Stadtpark und andere Erzählungen. Mit einem Nachwort v. Peter Staengle. Frankfurt a.M.
- Hachmeister, Lutz (2021): Hôtel Provençal. Eine Geschichte der Côte d'Azur. München.
- Hobi, Karl (1969): Hermann Grab. Leben und Werk. Freiburg.
- Meyer, Ahlrich (2005): Täter im Verhör. Die »Endlösung der Judenfrage« in Frankreich 1940–1944. Darmstadt.
- Mollat du Jourdin, Michel (1993): Europa und das Meer. Aus dem Franz. v. Ursula Scholz. München.
- Pfeiffer, Ingrid (2006): Scheideweg der Worte. Literatur in österreichischen Zeitschriften 1945–1948. Wien.
- Richter, Dieter (2015): Germanistik. In: Mighran Dabag u.a. (Hg.): Handbuch der Meditteranistik: systematische Mittelmeerforschung und disziplinäre Zugänge. Paderborn, S. 145–154.
- SGambati, Gabriella (2018): Wie wird das Mittelmeer erzählt? Synästhetische Bilder und Farbwörter aus dem deutschsprachigen Kulturraum. In: Giusi Zanasi u.a. (Hg.): Das Mittelmeer im deutschsprachigen Kulturraum. Grenzen und Brücken. Tübingen, S. 369–388.
- Staengle, Peter (1985): Nachwort. In: Hermann Grab: Der Stadtpark und andere Erzählungen. Mit einem Nachwort von Peter Staengle. Frankfurt a.M., S. 109–207.

Gustav René Hockes Abenteuer in Italien

Der ›südliche Blick‹ in einem Reiseroman der 1930er Jahre

Lucia Perrone Capano

Abstract *In 1939, Gustav René Hocke published the first version of the travel novel The vanished face. An adventure in Italy, in which he searches for a reconciliation between tradition and modernity thought possible in southern Italy and especially in Calabria and Apulia, far from the usual travel routes. The sea, the landscape, where a mythical atmosphere is unexpectedly still perceived, and the people of Italian Magna Graecia, which proves to be a contact zone of cultures, evoke an ecstatic experience that captivates the protagonist of the text. This article aims to analyse the literary imagination of the Mediterranean area and the southern Italian regions explored by the German journalist, narrator and cultural historian Hocke in fascist Italy in more detail. In its marginality, this ›southern perspective‹, which once again delves into the relationship between Europe and its Other, can indeed offer, or at least hint at the possibility of a pause and an alternative life project, and make one particularly feel the distance to an insane time.*

Title *Gustav René Hocke's Adventures in Italy. The ›Southern Perspective‹ in a Travel Novel of the 1930s*

Keywords *Gustav René Hocke (1908-1985); travel novel; Magna Graecia; southern perspective; mediterranean imagination*

1. Gustav René Hocke und die *Magna Graecia*

Der Journalist, Erzähler und Kulturhistoriker Gustav René Hocke, bekannter als Erforscher manieristischer Labyrinth in Literatur und Kunst (man denke an seine Studien *Die Welt als Labyrinth*, 1957, oder *Manierismus in der Literatur*, 1959), ist ein außergewöhnlicher Schriftsteller und Reisender. Hocke, der in Berlin, Bonn und Paris studierte und

Lucia Perrone Capano (Università di Foggia)

lucia.perronecapano@unifg.it

<https://orcid.org/0000-0002-8155-9433>

© Lucia Perrone Capano 2023, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license.

zum engeren Kreis von Ernst Robert Curtius gehörte, begann 1937 während der Nazi-diktatur als Journalist für die *Kölnische Zeitung* zu arbeiten, wo er als Feuilletonredakteur eine bedeutende Position einnahm. Im gleichen Jahr unternahm er eine Reise nach Italien und besuchte den von ihm als das griechische Unteritalien bezeichneten Landstrich, die sogenannte *Magna Graecia* (d.h. die von griechischen Siedlerinnen und Siedlern ab dem 8. Jahrhundert v. Chr. kolonisierten Regionen Süditaliens), deren Landschaft mit ihrer unberührten Schönheit ihn sehr beeindruckte. Durch einen weiteren Aufenthalt in Italien konnte Hocke dem nationalsozialistischen Deutschland entkommen, und zwar zog er 1940 als Korrespondent der *Kölnischen Zeitung* nach Rom, wo er dann in der von den deutschen Truppen besetzten Stadt untertauchte.¹ Wie für andere deutsche Schriftstellerinnen und Schriftsteller wurde auch für ihn Italien »zum literarischen Schauplatz eines Versuchs, eine unbequeme Gegenwart zu überwinden, eine Zeit dramatischer Umwälzungen, des Krieges und der materiellen und geistigen Zerstörung«. ² Es stellt sich die Frage – wenn auch nicht in diesem Kontext –, inwieweit Hockes schriftstellerische Entwicklung exemplarisch ist für die Bedingungen des Schreibens jener Gruppierung von deutschsprachigen Autorinnen und Autoren, die Anfang des Jahrhunderts geboren wurden, meistens gegen Ende der Weimarer Republik mit dem Schreiben begannen, während des Dritten Reichs, ohne sich total anzupassen, weiter schreiben und publizieren konnten und wollten und ins faschistische Italien »auswanderten«.³

1937 hatte Hocke einen Aufsatz mit dem Titel *Reise und Kultur* veröffentlicht, in dem er die für ihn besondere Bedeutung des Reiseberichts als Wegweiser aus der Krise der 1930er Jahre erörterte: Reiseliteratur sei eine Art »[p]olitische Moralistik« (Hocke 1937: 12). 1939 publizierte er die erste Fassung seines Reiseromans *Das verschwundene Gesicht. Ein Abenteuer in Italien* (der 1960 eine erweiterte und überarbeitete zweite Fassung mit dem Titel *Magna Graecia. Wanderungen durch das griechische Unteritalien* folgte), der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist. Auf dieser Reise wird die Suche nach einer

1 1949 wurde er als erster deutscher Pressekorrespondent seit Ende des Zweiten Weltkriegs vom italienischen Außenministerium akkreditiert und nach Rom entsandt. Für seine Studien über die Ewige Stadt erhielt er den von Präsident Gronchi verliehenen *Ersten Internationalen Rom-Preis*. In Rom wird er später die Werke, die ihn berühmt machen sollten, verfassen: eben *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* (1957), das erst 1989 ins Italienische übersetzt wurde, und das zwei Jahre später verfasste komplementäre Buch zum literarischen Manierismus *Manierismus in der Literatur* (1959).

2 »[L]uogo letterario di un tentativo di superare un presente scomodo, un periodo di sconvolgimenti drammatici, di guerre e distruzioni materiali e spirituali« (Verrienti 2001: 69; Übers. L.P.C.). »Hockes Eskapismus ist der Versuch, dem politischen und sozialen Totalitarismus zu entfliehen, moderne Geistigkeit und Technik als Gegenwelt zum Nationalsozialismus zu erforschen, und die wandelbare Geschichte als behauptete Dauer zu entdecken und zu verstehen«, so Detlef Haberland in seinem anlässlich des 100. Geburtstags von Gustav René Hocke am 2. März 2008 in der Albert-Vigoleis-Thelen-Stadtbibliothek in Viersen gehaltenen Vortrag (Haberland 2008: 7).

3 Angezogen von den günstigen Bedingungen des deutsch-italienischen Bündnisses (Einreise ohne Visum und Möglichkeit einer Aufenthaltsgenehmigung), den niedrigen Lebenskosten und den optimistischen Einschätzungen des faschistischen Regimes, die sich später mit der Verabschiedung der Rassengesetze im Jahr 1938 als falsch erwiesen, fanden einige Exilantinnen und Exilanten vorübergehend Zuflucht in Italien und lebten in einem Zustand zwischen Exil und innerer Emigration.

in Süditalien für möglich gehaltenen Aussöhnung zwischen Tradition und Moderne inszeniert, insbesondere in den fern der üblichen Reiserouten liegenden großgriechischen *Regionen* Kalabrien und Apulien.⁴ *Das verschwundene Gesicht* sucht also nach einer Orientierung oder Reorientierung an antiken Vorbildern, als möglicher Perspektive für eine kulturelle Erneuerung in der Gegenwart (vgl. Graf 1995).⁵

Bereits Ernst Robert Curtius erkannte »im südlichen Endpunkt [...] die Wurzel einer europäischen Gesinnung, die schon von altersher Tradition und Modernität vereint« (Hocke 1966: 693), und ganz in diesem Sinne enthält dieser von symbolträchtigen Orten durchdrungene italienische Süden auch für Hocke die Wurzeln der modernen europäischen Kultur. Italiens *Magna Graecia* verbinde Athen und Rom und habe wichtige Spuren ihrer eigenen Zivilisation hinterlassen: Zu diesen gehören neben Paestum die Tempel von Locri und Metapontum. Seit Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr. war Metapontum eine der wichtigsten griechischen Kolonien in Süditalien und auch die Stadt, in der Pythagoras, eine zentrale Figur in Hockes Buch, sein Leben beendete. Ob es sich bei Hocke nur um eine »Fixierung auf Großgriechenland [...], die im Begriff der Ordnung und im Bild der dorischen Säule zutage tritt« (Peitsch 1999: 57),⁶ handelt, wie die These von Helmut Peitsch – auch auf Ernst Jünger und Gottfried Benn bezogen – in einem der wenigen Beiträge zu Hockes Text lautet, möchte ich hier bezweifeln.

2. Anders denken

Der Protagonist des Reiseromans ist ein junger Deutscher namens Manfred, der sich auf eine Reise begibt, um ein unbekanntes, von philosophischer Kultur erfülltes Süditalien zu entdecken. Zwar ist sein Name eine Anspielung auf die von den Staufern gegründete Stadt Manfredonia in Apulien, aber es ist nicht die Geschichte der Stauer und Normannen, die seinen Blick auf die vernachlässigte Kulturlandschaft lenkt. Die Wahl einer bestimmten Reiseroute wird durch eine andere Vorstellung der Antike beeinflusst, die sich u.a. aus der Rezeption der Mythenforschung im Gefolge von J.J. Bachofen (vgl. Hocke 1939: 109; Graf 1995: 228) und aus den Forschungen des im Buch erwähnten Frobenius (Hocke 1939: 29) ergibt. Der Protagonist des Romans führt uns dann in apulische und kalabrische Städte wie Tarent, Metapont, Kroton, Locri oder Sybaris, wo sich seiner Ansicht

4 »Apulien findet man auf einer italienischen Landkarte, es ist eins der unbekannten Teile Italiens, ein altes Land, Teil Großgriechenlands, Langobardenstraße, diffus in seinen Zeugnissen, Sandsteinbarock in Lecce, Gotik in Trani und Bari, griechische Kirchen in Gallipoli [...], die Deutschen sind selten bis [hier]her gekommen [...] [...] klassische Italienwege führen nicht dorthin«, schreibt Ingeborg Bachmann im Text *Zur Entstehung des Titels »In Apulien«* (2005: 187). In den Jahren 1953 bis 1957 besuchte Bachmann den Kreis der deutschen Intellektuellen in Rom, darunter Gustav René Hocke, Hermann Kesten und Marie Luise Kaschnitz.

5 Hocke gehört, wie Gregor Streim anmerkt, »zu den jungen deutschen Intellektuellen, die um 1900 Orientierung jenseits von Rationalismus und Irrationalismus suchen« (Streim 2008: 91).

6 »Indem Hocke auf Benns Konzept des Dorischen zurückgriff, erwies sich das Griechische des von ihm bereisten Italien keineswegs als humanistischer Fluchtraum, sondern als Medium einer Identifikation mit dem Faschismus« (Peitsch 1999: 65). Zu dieser Identifikation mit dem italienischen Faschismus finden sich meiner Meinung nach kaum Anhaltspunkte.

nach das mathematische Gleichgewicht der architektonischen Schönheit mit der plastischen Harmonie der Statuen verbindet, welche die Mythen des antiken Griechenlands verkörpern. Entlang seiner Reiseroute von Süden nach Norden – von der Kathedrale in Otranto bis zum Stauferschloss Castel del Monte – findet Manfred auch in Gesprächen mit den Einwohnerinnen und Einwohnern von Lecce oder im merkantilistischen Geist der Leute von Bari⁷ überall dasselbe harmonische Gleichgewicht und den Sinn für die Kultur der antiken Griechen.

Hocke erzählt von der *Magna Graecia* als der Wiege der Zivilisation in Süditalien, wobei die Ostküste zwischen Brindisi und Manfredonia eigentlich nur geringfügig von Griechen besiedelt war. Römer, Normannen und Staufer hatten auf das historische Schicksal dieses Gebiets einen viel größeren Einfluss. Die älteste griechische Kolonisation geht auf das 8. Jahrhundert v. Chr. zurück, während die eigentliche Auswanderung der Griechen erst im 14. Jahrhundert n. Chr. stattfand, als Folge der Eroberung Griechenlands durch das Osmanische Reich (vgl. Hocke 1939: 39f.). Das Erbe der *Magna Graecia* stößt nach Ansicht Hockes auf eine geringe Wertschätzung, und so verweist er auf das seltsame »Schicksal eines Landes, das abseits der einmal geschaffenen klassischen italienischen Reiserouten liegt« (ebd.: 31). Diese Situation würde sich in seiner Zeit erneut wiederholen, denn das faschistische Italien habe eines der kulturell und geistig wertvollsten Gebiete der Antike genauso beiseitegeschoben, wie es bereits die alten Römer taten.

Manfreds (und Hockes) literarisches und künstlerisches Reisen durch Süditalien wird nicht nur zu einer Entdeckungsreise, sondern auch zu einer inneren Reise, auf der man einen bedrückenden Alltag hinter sich gelassen hat. Diesbezüglich ist allerdings nur vom Wettlauf um einen irrsinnigen Fortschritt die Rede, genauere historische und politische Angaben werden nicht gemacht. Wenn es in Italien für einen Augenblick gelingt, die Widersprüche des modernen Lebens zusammenzuhalten, Ursprung und Ende der Welt in einem zu erfassen, dann wird gerade die Erfahrung in diesem Land zum Vehikel nicht allein der subjektiven, sondern auch der historischen Erfahrung, derjenigen einer »Zivilisation«, die zu einer progressiven Zerstörung traditionsreicher Mythologien führt. Die mythische und imaginierte Vergangenheit wird in den Gesprächen mit den Einheimischen wiederbelebt und bietet nicht nur eine Zuflucht aus der entfremdeten Gegenwart, sondern ermöglicht auch neue mediterrane Imaginationen. Festgemacht wird dies an der Figur des italienischen Grafen C., den Manfred auf seiner Reise durch Apulien kennenlernt und mit dem er sich lange unterhält. Der Graf erzählt viel von dem regen geistigen Leben in dieser Region, das maßgeblich von dem griechischen Mathematiker und Philosophen Pythagoras und seiner vermutlich um 530 v. Chr. in Kroton gegründeten Schule geprägt wurde. Um das Gefühl der in der modernen Wirklichkeit verloren gegangenen Harmonie mit der Welt wiederherzustellen, fordert der Graf eine Neuinterpretation seiner Gedanken. Die *Magna Graecia* sei der Ort des pythagoreischen Phänomens der mythischen Erneuerung, »Schnittpunkt zwischen

7 In *Das verschwundene Gesicht* ist, wie Graf anmerkt, »[g]erade die positive Darstellung der modernistischen Architektur in Bari mit ihrem an die Bauhausideen angelehnten Baustil des stilo [sic!] rationale [...] als Gegenbild zu den reaktionären Tendenzen während des Nationalsozialismus in Deutschland gerichtet« (Graf 1995: 270).

Okzident und Orient« (ebd.: 109). Hier befinde sich »[d]ie europäische Heimat dieses erneuernden Willens« (ebd.: 119), in der Landschaft, die nah und neu-alt wirkt. Der auf Pythagoras zurückgehende Gedankengang ist in der Tat nicht neu und ein Anziehungspunkt für jene Gelehrten, die dem Vorhandensein von Elementen religiöser Weisheit im archaischen griechischen Denken und deren möglicher Ableitung aus den Kulturen des Nahen Ostens besondere Aufmerksamkeit schenken (in diesem Zusammenhang ist der Name Walter Burkert zu nennen). Der Figur des Pythagoras wird eine ästhetisch-mathematische Vision des Universums zugeschrieben. Alle Dinge existieren, weil sie geordnet sind, und sie sind geordnet, weil in ihnen mathematische und musikalische Gesetze verwirklicht sind, die sowohl Bedingungen der Existenz als auch der Schönheit sind. Die pythagoreische Vorstellung von der mathematischen Struktur der Wirklichkeit, von der mathematischen Regelmäßigkeit der Dinge und von der mathematischen Ordnung der Natur deutet auf die mathematische Natur des Universums hin und die Anwendbarkeit der Mathematik auf die Phänomene als Schlüssel zum Verständnis der Welt. Die Einzigartigkeit des pythagoreischen Denkens in Hockes Reiseroman hat auch nach der Interpretation des im Text genannten Physikers Werner Heisenberg (vgl. ebd.: 120) etwas mit Südtalien zu tun und mit der Herausbildung der Grundlagen des europäischen Denkens. Laut Graf C. ist Pythagoras »Mythosoph, Kündler der Mythen eines goldenen entschwundenen Zeitalters des Pelasger« (ebd.: 104), der erste Schöpfer und Bote eines neuen europäischen Menschen, geistig offen und beseelt von modernen, konstruktiven Absichten. Nach seinem Lehrer habe sich der pythagoreische Orden in allen Städten der *Magna Graecia* weit verbreitet und »wahre Wunder an Vertiefung und Klärung des Lebensgefühls« (ebd.: 73) bewirkt. Die Vertreibung der Pythagoreer aus Sybaris, nachdem man sie der Intoleranz, des Autoritarismus und der Tyrannei beschuldigt hatte, leitete nach der Auffassung des Grafen ihr Ende ein. Tatsächlich versuchten die Pythagoreer vergeblich, eine Reform der Sitten und eine Wiederbelebung der Werte und Ideale einzuführen, wie sie im Rest der *Magna Graecia* weit verbreitet waren. Als es zu einer direkten Konfrontation zwischen Sybaris und Kroton kam, wurden die Sybariten trotz klarer zahlenmäßiger Überlegenheit blutig besiegt und die Stadt in Schutt und Asche gelegt.

Am Ende seiner Reise wird Manfred in Apulien, vor der Kathedrale am Meer in Trani, das »verschwundene Gesicht« wiederfinden, »durch das einst die Menschen von ihrer Verbundenheit mit allem Ursprung kündeten [...] [.] Gerade hier in diesem Land« (ebd.: 239). Die Landschaft, die den autobiographischen Protagonisten des Textes in den Bann zieht, ruft eine ekstatische Erfahrung hervor, wie auf den letzten Buchseiten zu lesen ist:

Die ungefügten Wellenbrecher zogen sich weit ins Meer hinein, schlafende Amphybien der Urzeit, die, den Kopf im weichen Sand gebettet, zu neuem Meeresraub die Kraft schöpfen. [...] Und dann stand er im Garten der Stadt, in der Villa, mitten unter betäubenden Orangenbäumen. Oleander blühte, Geranien, in eigener Dichte erstickende Nelken, fast brechende Rosenstöcke, Palmen. [...] [D]ie einsame Bank, von der aus man das transparente Juwel ganz überblickte, hatte die Kraft eines Wunders. Saß man auf ihr und schaute man in den Raum hinaus, so verlor die Zeit ihre Dauer. Stunden wirkten wie Sekunden, und jede Sekunde war doch eine zeitlose Ewigkeit. Hier ist alles

behütet, was auch für die Zukunft der Heutigen schon als Bereitschaft in den Herzen sich regt. Bilder tauchen auf. Alles Werdende schoß zur Form zusammen (ebd.: 236, 238).

Lebensfreude und -bejahung werden in diesem als Gegenbild zu den aggressiven Bewegungen und Machtpolitiken der Zeit stilisierten Süden ausgesprochen. Dieser wird so zu einer poetischen Stimmung, zu einem inneren Süden, der erlebt und gefunden oder, wie man auch sagen könnte, neu erfunden wird. Er wird zu einem Ort, der einerseits dem Reisenden Erfahrungen vermittelt, aber an dem der Autor Hocke andererseits auch seine Kalligraphie ausübt, die er später in dem Artikel *Deutsche Kalligraphie oder: Glanz und Elend der modernen Literatur* (1946; vgl. Hocke 1962) als Suche nach einer literarischen Form zur Vorbeugung gegen politische Sanktionen zur NS-Zeit rechtfertigen wird. Dieses Verfahren, das auf den Literaturstreit im Italien der Jahrhundertwende anspielt (*calligrafisti*, d.h. ›Schönschreiber‹, gegen *contenutisti*, d.h. ›Inhaltler‹),⁸ so schreibt er in diesem Artikel, habe damals einen »unmißverständlichen Sinn« gehabt und einige »untadelige Ergebnisse« erzielt, wirke aber in der Nachkriegszeit, da die Gefahr der Zensur nicht mehr gegeben sei, »hohl« und werde »geistig illegitim« (ebd.: 204).

3. Eine mediterrane Alternative?

Mit der Reiseliteratur in der Zeit des Dritten Reiches und insbesondere mit den Reisebüchern von Autoren der sogenannten Jungen Generation haben sich schon einige Studien befasst (vgl. Graf 1995; Brenner 1997; Streim 1999).⁹ Italien bleibt in den dreißiger Jahren beliebtes Reiseziel, auch im Rahmen einer Wiederentdeckung des Mittelmeerraumes während des Nationalsozialismus. Geopolitisch war die Mittelmeerregion für die Nationalsozialisten zwar nicht so interessant wie Russland oder Polen, aber es gab auch militärhistorische Betrachtungen zur Mittelmeerregion; und wie eine Anzahl von Publikationen Mitte der 1930er Jahre belegt, zeigte man für die mediterranen Länder durchaus Aufmerksamkeit. Auch Italien betrieb bekanntermaßen eine koloniale Expansionspolitik in Nordafrika¹⁰ und so wurde die berühmte ›Achse‹ Berlin-Rom geschmiedet. Geostategisch stand man sich im Mittelmeer kaum im Weg: Mussolini wollte in römisch-

8 *Calligrafisti* waren die Schriftsteller, die für eine rein ästhetische Kunst der Worte eintraten. Im Gegensatz dazu standen die *contenutisti*, die für die Wahrhaftigkeit der Inhalte standen. Hocke warnt vor dem Fortwirken des Ästhetizismus nach 1945.

9 Grafs Studie widmet dem Reiseroman Hockes, den er aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet, einen breiten und ausführlichen Abschnitt.

10 »Ein Grund für die Konjunktur des Mittelmeers in der Reiseliteratur der dreißiger Jahre war die wiedergewonnene weltpolitische Bedeutung des Mittelmeerraumes. Durch den Spanischen Bürgerkrieg, die Palästinafrage, die koloniale Expansion Italiens in Nordafrika (Libyen und Äthiopien) oder auch die heute weitgehend vergessenen Krisen um die strategisch wichtigen Meerengen zwischen Gibraltar und Marokko, die Dardanellen und den Bosporus und nicht zuletzt um den Suez-Kanal war das Interesse der Öffentlichkeit in den dreißiger Jahren auf das Mittelmeer gerichtet. Angesichts der damit verbundenen Sensibilisierung des Publikums für das Mittelmeergebiet konnte sich während des Nationalsozialismus eine erfolgreiche Sachbuchliteratur entwickeln, die einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Problemgebieten als *Das Weltgeschehen am Mittel-*

imperialen Tradition das Mittelmeer zu einem italienischen Binnenmeer machen und gemeinsam unterstützte man u.a. die Franco-Putschisten im Spanischen Bürgerkrieg.

Davon findet sich in Hockes Reiseroman offensichtlich keine Erwähnung. Der Protagonist, ein junger Deutscher, der sich, wie gesagt, auf die Reise begibt, um ein ihm unbekanntes, von philosophischer Kultur durchdrungenes Süditalien zu entdecken, besucht einige besondere, das mediterrane Ambiente prägende Ortschaften, von denen sich Autor und fiktive Romanfigur angezogen fühlen. Hocke greift auf einen spezifischen Teil Süditaliens und des Mittelmeerraums als geistige Ressource zurück und als Chance, kulturelle Kontinuitäten aufzuspüren. Die Gegenwart mit ihrem schweren Gepäck aus Diktaturen, Krieg und Exil spart er dabei völlig aus. Dieser Süden wird für ihn – auch in der zweiten Fassung der 1960er Jahre – zum Bollwerk gegen die Ausbreitung der Hegemonie eines zynischen Kapitalismus, der vor dem ›Amerikanismus‹ bewahren kann (vgl. Hocke 1939: 37). Das gegenwärtige Leben in all seinen Facetten bildet in seiner Erfahrung aber nur die dünnste Schicht von Erscheinungen an der Oberfläche, durch die stets die Vergangenheit durchschimmert. Gerade die Andersartigkeit dieses Südens hält dem modernen Europa den Spiegel einer verlorenen Welt der Antike vor, der unberührten Natur und der ›Ursprünge‹ (»in dem noch ein ursprüngliches Bild des Menschen verborgen ist«, ebd.: 10). An die Stelle konkreter individueller und politischer Freiheiten treten – könnte man sagen – Bilder von räumlich naher Natur und zeitlich ferner Geschichte.

Das Mittelmeer und der Süden als Orte der Andersartigkeit haben bekanntlich lange Tradition und werden in neuen Studien kritisch reflektiert und dekonstruiert. Imagologisch fungierte und fungiert Italien immer noch »als pars pro toto des Mittelmeerraums«, wie Dieter Heimböckel treffend anmerkt, und als »Sinnbild des Südens [und] dessen Marginalisierung« (Heimböckel 2017: 79).¹¹ In den letzten Jahren werden das Mittelmeer und seine Dynamiken dank interdisziplinärem, internationalem und methodisch wie theoretisch innovativem Forschungs- und Diskussionszusammenhang auch im Rahmen eines vieldiskutierten *Mediterranismus*¹² genauer untersucht. An dieser Stelle könnte noch der reflexive *Mediterranismus* des italienischen Soziologen Franco Cassano herangezogen werden, der das Mittelmeer als einen für ein stabiles menschliches Zusammenleben geeigneten Raum beschreibt, als Alternative auch auf sozialer, kultureller und politischer Ebene. Die von Cassano aufgestellten Thesen von

meer bei Margret Boveri oder gar als ›völkischen Entscheidungsraum‹ bei Hans Hummel und Wulf Siebert aufweisen wollte« (Graf 1995: 328f.).

11 »Wofür das Konzept sensibilisiert, ist der Umstand, dass wir es beim Mittelmeer und seinem Raum mit keiner ontologischen Entität, sondern mit einer räumlichen Wahrnehmung und Konstruktion zu tun haben, an deren Erzeugung ganz unterschiedliche Akteure beteiligt sind« (Heimböckel 2017: 81f.).

12 Bekanntlich wurde der Neologismus ›Mediterranismus‹ von dem Anthropologen Michael Herzfeld (1987) in seinem Buch *Anthropology through the Looking-Glass* entwickelt. Herzfeld hebt hervor, wie die europäische Identität durch eine bestimmte (und willkürliche) Darstellung des Anderen konstruiert und gestärkt wurde, von dem ein vereinfachtes und oft abwertendes Bild vermittelt wurde, das dieses Andere als roh, primitiv und rückständig beschreibt.

einem *pensiero meridiano*¹³ (»südliches Denken«/»southern thought»)¹⁴ aus dem Jahr 1996 zielen darauf ab, dem Begriff des Südens einen inklusiven Charakter zu verleihen, d.h., in dieses abgenutzte Etikett ein weites Gebiet von Völkern und Regionen einzubringen, die seit jeher nicht nur den Zustand der Marginalität teilen, sondern auch eine gemeinsame Erfahrung bei der Entschlüsselung des Rätsels der Zeit. Cassano, der sich der Kritik der globalen Moderne anschließt, konzentriert sich auf die menschlichen Folgen des Regimes der zeitlichen Beschleunigung, das durch die kapitalistische Moderne eingeleitet wurde. »Il mondo meridiano«, die Welt des Südens, entsteht hier aus dem Gefühl heraus, am Rande des westlichen Projekts zu stehen – wenn wir mit dem Westen das sogenannte Europa der Märkte und Banken, das »effizientistische« Europa meinen –, und entwirft eine alternative Lesart der Gegenwart, einer Gegenwart, die sich irrigerweise in der vergeblichen Suche nach unerreichbaren Modellen verausgabt. So bahnt sich die Vorstellung von einem Süden an, der sich nicht auf eine einzige Entwicklungslogik reduzieren lässt.¹⁵ Die Bedeutung des »südlichen Denkens« liegt, abgesehen von einem Gefühl der Nostalgie, in der Kritik oder Dekonstruktion der Auswüchse der Modernität. Die Einheit, die Originalität und die kulturelle Vielfalt des mediterranen »Pluriversums« (Cassano 2012: 147; Übers. L.P.C.) sind in dieser Perspektive ein historisches und politisches Erbe, das Gefahr laufe, ausgelöscht zu werden, da es von »transatlantischen« Bindungen – wie im Buch *L'alternativa mediterranea* (Cassano/Zolo 2007) angedeutet – überlagert wird, die nicht nur das Zusammenleben der Mittelmeervölker, sondern auch die internationale Ordnung und den Frieden gefährden.

Was verbindet nun das mediterrane Denken, die mediterrane Alternative und den Text eines deutschen Reisenden in der *Magna Graecia*? Hockes Einblicke stellen nicht nur eine Flucht in eine alte-neue Mythenwelt dar, die man in den süditalienischen Landschaften und Leuten zum letzten Mal lebendig verkörpert zu sehen glaubt, sondern werden zu einer Lebenserfahrung, die den Kompass des Reiseerlebnisses anders und fruchtbar orientiert. Dieser südliche Blick, der die Beziehung zwischen Europa und dessen »verschwundenem Gesicht« thematisiert, kann tatsächlich die Möglichkeit eines Innehaltens und eines alternativen Lebensprojektes anbieten oder zumindest errahnen und den Abstand zu einer irrsinnigen Zeit spüren lassen. Auf diese Weise wird auch so etwas wie ein mediterranes Denken angedeutet, das Cassanos Buch als eine richtige Alternative aufzeigt, das aber auch in andersartigen Konfigurationen zu finden ist. Eine eigenartige und unerwartete Ausformung eines südlichen Blicks stellt eben Hockes Gedankengang im Roman *Das verschwundene Gesicht* dar. Der von den beliebten touristischen Routen entfernte Süden, der Süden, den Goethe und die ganze Grand Tour nicht gesehen haben, kann für ihn richtungsweisend für alternative Lebensweisen sein. Dieses Stück

13 Der Titel *Il pensiero meridiano* (*meridiano* aus dem lat. *meridies*, »Mezzogiorno«) ist aus Camus' Roman *Der Mann in der Revolte* (1951) entlehnt. Anders als bei Camus, der das radikal-humane Moment bezeichnete, das nach seiner Auffassung Ethik und Lebensweise im Mittelmeerraum prägte, bedeutet bei Cassano mediterranes Denken, die Welt vom Süden aus zu verstehen.

14 *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean* lautet der Titel der amerikanischen Ausgabe (Cassano 2012).

15 Cassano betont eine mediterrane Dimension des Menschen, welche die Hybris oder den Willen zur Macht in Frage stellt, die für die Moderne typisch sind.

Mittelmeerraum wird als ein Raum des Austausches angesehen, in dem bestimmte Arten der Wahrnehmung und der ästhetischen Produktion entstanden sind – kein rückständiger Ort, sondern das Zeugnis eines Andersseins; eine Art Gegenmittel gegen die forcierte Modernisierung, die das Gesicht Europas entstellte. Hier wird er dann Europas »verschundenes Gesicht« wiederfinden. Die Überreste der Vergangenheit werden dabei zu lebendigen Erinnerungen, zum kulturellen Erbe, auf dem eine andere Zukunft hätte aufgebaut werden können.

4. Fazit

In der dunklen Zeit des Nationalsozialismus, Rassismus und Imperialismus ist die Rückkehr zu einer mediterranen Vision für Gustav René Hocke eine Art der Auflehnung. Es stellt sich natürlich die Frage, ob das dafür ausreichend ist oder ob es sich eher um eine »Zeit- und Gegenwartsbewältigung« (Erhart 1990: 243) handelt. In beiden Fassungen seines Reiseromans will Hocke in diesem Süden einen Ort des Widerstands gegen homologisierende Modelle erkennen. Hocke findet oder eben erfindet in der verdrängten Episteme des antiken griechischen Denkens einen neomediterranen Humanismus, der es ermöglichen soll, einen geopolitischen und geokulturellen Kontext der Koexistenz neu zu entwerfen. So findet er z. B. geglückte Synthesen antiker und christlicher Elemente in den Kirchen – »die Metamorphose des Olympos in einer Heiligenprozession«, »Urbilder der Gottheiten, die ihr Antlitz, nicht aber ihr Wesen verwandeln können« (Hocke 1939: 24) –, welche die Kontinuität einer bedroht erscheinenden abendländischen Kultur bestätigen. Auch wenn seine Vision vorerst eine fragwürdige kulturelle Hypothese sein mag, so gibt sie doch den Anstoß zu einer Wiederentdeckung oder Wiedergewinnung einer differenzierten, autonomen Andersartigkeit. Somit lässt sich mit Cassanos Worten abschließen: »nicht den Süden [...] im Lichte der Modernität zu denken, sondern die Modernität im Lichte des Südens zu denken«¹⁶ und den Mittelmeerraum als ein »Pluriversum« anzusehen, das »uns erlaubt, jeden fundamentalistischen Anspruch zu dekonstruieren«.¹⁷

Literatur

Bachmann, Ingeborg (2005): Zur Entstehung des Titels »In Apulien«. In: Dies.: Kritische Schriften. Hg. v. Monika Albrecht u. Dirk Götsche. München/Zürich, S. 187f.

16 »Non pensare il sud alla luce della modernità ma al contrario pensare la modernità alla luce del sud« (Cassano 1996: 5; Übers. L.P.C.).

17 »[P]luriverse [that] allows us to deconstruct any fundamentalist claim« (Cassano 2012: 147; Übers. L.P.C.). Als Einheit in der Verschiedenheit transzendiert das mediterrane Pluriversum die epiphänomenalen Unterschiede in eine höhere Einheit: »The Mediterranean exposes the limits of any uni-versalism: it clearly shows that the unity of the human races depends on the plurality of directions, instead of their reductio ad unum. [...] The Mediterranean stands there reminding us that between the fundamentalism of the land or the sea there is a balance of measure. There exists [...] a civilization accustomed to a multi-dimensional geometry, a civilization that is never puzzled by the complexity of life« (ebd.: 6).

- Brenner, Peter J. (Hg.; 1997): *Reisekultur in Deutschland: Von der Weimarer Republik zum »Dritten Reich«*. Tübingen.
- Cassano, Franco (1996): *Pensiero meridiano*. Bari.
- Ders. (2012): *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*. Hg. u. übers. v. Norma Bouchard u. Valerio Ferme. New York.
- Ders./Zolo, Danilo (Hg.; 2007): *L'alternativa mediterranea*. Mailand.
- Erhart, Walter (1990): »Laterna-Magica-Bilder«. Italien als Ort der »Inneren Emigration«. In: Ders./Gunter E. Grimm/Ursula Breymayer (Hg.): »Ein Gefühl von freierem Leben«. *Deutsche Dichter in Italien*. Stuttgart, S. 241–258.
- Graf, Johannes (1995): »Die notwendige Reise«: Reisen und Reiseliteratur junger Autoren während des Nationalsozialismus. Stuttgart.
- Haberland, Detlef (2008): Zwischen Humanismus und subjektiver Idea-Kunst – zum 100. Geburtstag von Gustav René Hocke [Vortrag]; online unter: https://www.heimatverein-viersen.de/pdf/fragen_pdf/Hocke_2008_Vortrag_Haberland.pdf [Stand: 1.9.2023].
- Heimböckel, Dieter (2017): Zwischen Projektion und Dekonstruktion. Mediterranismus oder Vom Nutzen und Nachteil einer Denkfigur zur Erforschung des »südlichen Blicks«. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 8, H. 2, S. 73–85.
- Herzfeld, Michael (1987): *Anthropology through the Looking-Glass. Critical Ethnography in the Margins of Europe*. Cambridge.
- Hocke, Gustav René (1937): Reise und Kultur. Die politische Forschungsreise – Der Reisebericht gestern und heute. In: *Die Reiseillustrierte* 5, H. 9, S. 10–14.
- Ders. (1939): *Das verschwundene Gesicht. Ein Abenteuer in Italien*. Leipzig.
- Ders. (1957): *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Reinbek b. Hamburg.
- Ders. (1959): *Manierismus in der Literatur*. Reinbek b. Hamburg.
- Ders. (1960): *Magna Graecia. Wanderungen durch das griechische Unteritalien*. Berlin.
- Ders. (1962): *Deutsche Kalligraphie oder: Glanz und Elend der modernen Literatur [1946]*. In: Hans Schwab-Felisch (Hg.): *Der Ruf. Eine deutsche Nachkriegszeitsschrift*. München, S. 203–208.
- Ders. (1966): Begegnungen mit Ernst Robert Curtius. In: *Merkur* 20, H. 220, S. 690–697.
- Peitsch, Helmut (1999): Kalligraphie und Realismus in Gustav René Hockes »Das verschwundene Gesicht. Ein Abenteuer in Italien«. In: Alexander Honold/Manuel Köppen (Hg.): »Die andere Stimme«. *Das Fremde in der Kultur der Moderne*. Köln, S. 51–67.
- Streim, Gregor (1999): Junge Völker und neue Technik. Zur Reisereportage im »Dritten Reich« am Beispiel von Friedrich Sieburg, Heinrich Hauser und Margret Boveri. In: *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge* 9, H. 2, S. 344–359.
- Ders. (2008): *Das Ende des Anthropozentrismus. Anthropologie und Geschichtskritik in der deutschen Literatur zwischen 1930 und 1950*. Berlin/New York.
- Verrienti, Virginia (2001): Roma, luogo della »Innere Emigration«, tappa d'esilio. In: Flavia Arzeni (Hg.): *Il viaggio a Roma: da Freud a Pina Bausch*. Rom, S. 61–81.

Exil und Literatur

Erich Auerbach und die Weltphilologie

Şebnem Sunar

Abstract *The German philosophy of history, in particular Hegel's world history, which proceeds from the East across the Mediterranean to the West and thus finds its realization in the European cultural area, has an impact on philological concepts, among other things. For example, the literary scholar Erich Auerbach established a philology of world literature whose conceptual background was the Hegelian tradition. Auerbach examines the possibility of philology extending beyond the national sphere. Auerbach, who fled from the National Socialists to a Mediterranean country in 1936, to the then newly founded, west-oriented Kemalist Turkey, addresses the loss of old European knowledge traditions that have lost priority over the increasing self-confidence of national literatures. His main work Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, which he wrote between 1942 and 1945 in his Istanbul exile, is based on the historicity of European literature. Auerbach, who taught at Istanbul University from 1936 to 1947, seems to anticipate a trend that turned to interculturally oriented comparative studies in philological and literary studies. The present study was intended to clarify whether this tendency can originally be confirmed in its core question and method.*

Title *Exile and Literature: Erich Auerbach and World Philology*

Keywords *Erich Auerbach (1892-1957); exile; Hegelian tradition; Goethe's world literature; world philology*

1. Das Mittelmeer oder die Frage der Heimat

Das Mittelmeer und seine Umgebung sind nicht nur die populärsten Reisedestinationen von heute und gestern, sondern bilden vielmehr einen (inter-)kulturellen Raum, in dem

Şebnem Sunar (Istanbul Universität)

sunars@istanbul.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-9739-1826>

 © Şebnem Sunar 2023, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license.

Mythologie und Literatur, Philosophie und Ideologie, Krieg und (Zu-)Flucht miteinander verwoben sind. Schon ein Blick auf die Irrfahrten des mythischen Helden Odysseus, auf seine lange Heimreise, reicht aus, um zu erkennen, dass das Mittelmeer als Korridor zwischen drei Kontinenten der Alten Welt dient. Odysseus gelangt an verschiedenste Ufer des Mittelmeers, bis er nach zehn Jahren als Fremder nach Ithaca, seiner Heimatstadt, zurückkehrt. In diesem Sinn ist die *Odyssee* das früheste europäische Epos, das heute nicht nur eine touristische Route rekonstruiert, sondern schon die Begriffe Heim, Heimat und Heimkehr problematisiert, die uns seit geraumer Zeit verfolgen und wohl auch weiterhin beschäftigen werden.

Klassisch ist hier die Formulierung von Adorno und Horkheimer: »Heimat ist Entronnensein« (Adorno/Horkheimer 2000: 97). Die während des Zweiten Weltkriegs geschriebene *Dialektik der Aufklärung* definiert den Begriff nicht als territorial begrenzten Raum, wie er häufig verstanden wird, sondern vielmehr als ein mobilitätsbedingtes Motiv. Erst im Entronnensein, d.h. durch erzwungene Mobilität, wird eine Heimat(-idee) wieder möglich, die am Ende keine ursprüngliche ist. Gewiss ermöglicht dies kein Zurück ins Bekannte, denn aus jenem Bewegungsmotiv entsteht eine neue Heimat, die zuvor nicht zugänglich und nicht erlebbar war. So erlauben die Irrfahrten des Odysseus ihm auch keine Heimkehr im traditionellen Sinn: Der durch seine Narbe gekennzeichnete Held ist nun sich selbst und seiner Heimat so fremd geworden, dass er zu einem Unbehausten, einem »heimkehrenden Heimatlosen« (Ette 2013: 315) wird.

Adorno und Horkheimer betonen, dass sich in der *Odyssee* »die Erinnerung an Geschichte niederschlägt, welche Seßhaftigkeit, die Voraussetzung aller Heimat, aufs nomadische Zeitalter folgen ließ.« (Adorno/Horkheimer 2000: 97) Auch wenn die mittelländischen Küsten nicht von Dämonen und Naturgottheiten bewohnt sind, wie es in der homerischen Sage heißt, gestaltet das Mittelmeer naturgemäß einen Berührungspunkt zwischen Europa, Asien und Afrika. Jedoch ist das Mittelmeer mehr als ein Berührungspunkt: Mal trennt das Meer, mal verbindet es; jedenfalls reguliert das *mare nostrum*, wie es die Römer nannten, die Begegnung der Kulturen seit mehr als zweitausend Jahren – sei es hinsichtlich einer friedlichen Koexistenz, sei es hinsichtlich einer krisenhaften Entwicklung der jeweiligen Weltpolitik.

Ein Resultat dieser Begegnungen ist gewiss das Pathos des Exils. Erich Auerbach, der 1936 vor den Nationalsozialisten in ein Mittelmeerland flüchtete, in die damals neu gegründete, westlich orientierte, kemalistische Türkei, lehrte ein Jahrzehnt lang an der Romanistikabteilung der Istanbul Universität. Im Folgenden möchte ich mich auf diesen historischen Moment konzentrieren, in dem ein einzigartiger Zufluchtsort entsteht. In diesem Zusammenhang zielt die vorliegende Studie darauf ab, die geistigen Quellen eines deutschen Wissenschaftsexils nach 1933 in den Blick zu nehmen, das unter dem Schlagwort »Auerbach in Istanbul« zusammengefasst wird. Ferner soll hier gezeigt werden, wie sich in seinem im Istanbul Exil verfassten Hauptwerk *Mimesis* (1942–1945) und später die von ihm konzipierte Idee der Weltphilologie (1952) auf der Grundlage der hegelianischen Geschichtsphilosophie erhebt.

2. Mittelmeer als Herz der Welt und Wissenschaften

Das Mittelmeer, das von homerischer Zeit bis in die gegenwärtige geopolitische Realität nicht selten als Konfliktraum erfahren wurde und wird, zeichnet sich bei Hegel durch seine vereinende Rolle aus. Hegels Geschichtsmodell, das heute als eurozentrisch gilt, beruht zwar auf einer ähnlichen imaginär-geographischen Lokalisierung wie die *Odyssee*, schreibt aber dem Mittelmeer eine andere Rolle zu: Seine *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1837) weisen immer wieder auf das Mittelmeer hin und legen den Akzent auf die zentrale Rolle des mittelländisch-maritimen Raums als dem Vereinigenden in der Weltgeschichte:

Für die drei Weltteile ist also das Mittelmeer das Vereinigende und der Mittelpunkt der Weltgeschichte. Griechenland liegt hier, der Lichtpunkt in der Geschichte. Dann in Syrien ist Jerusalem der Mittelpunkt des Judentums und des Christentums, südöstlich davon liegt Mekka und Medina, der Ursitz des muslimännischen Glaubens, gegen Westen liegt Delphi, Athen, und westlicher noch Rom; dann liegen noch am Mittelländischen Meere Alexandria und Karthago. Das Mittelmeer ist so das Herz der Alten Welt, denn es ist das Bedingende und Belebende derselben. Ohne dasselbe ließe sich die Weltgeschichte nicht vorstellen. (Hegel 1989: 115)

Konkret bezieht sich Hegels Betrachtungsweise auf die damals geltende geographische Konzeption, zu der er sich in seiner Vorlesung *Geographische Grundlage der Weltgeschichte* kritisch äußert – nämlich dazu,

daß die Staaten notwendig durch Naturelemente getrennt sein müßten, dagegen [...] ist wesentlich zu sagen, daß nichts so sehr vereinigt wie das Wasser [...]. Nur dadurch, daß es Meer ist, hat das Mittelländische Meer Mittelpunkt zu sein vermocht. [...] Das Meer gibt uns die Vorstellung des Unbestimmten, Unbeschränkten und Unendlichen, und indem der Mensch sich in diesem Unendlichen fühlt, so ermutigt dies ihn zum Hinaus über das Beschränkte. (Ebd.: 118)

Hegel widerspricht dem allgemein akzeptierten Verständnis der zeitgenössischen Geophilosophie, die den kontinentalen Raum in den Fokus zu stellen pflegt. Im Gegensatz zu diesem Fokus auf den kontinentalen Raum erkennt Hegel den Strömen und Meeren eine Schlüsselposition zu. Hegel orientiert sich am maritimen Raum – nämlich am Mittelmeerraum, den er als Europas Jugend bezeichnet. Dadurch beschränkt sich die hegelianische Weltgeschichte des Altertums »auf die um das Mittelländische Meer herumliegenden Länder.« (Ebd.: 115) In seinen *Vorlesungen* erklärt Hegel hierzu, dass das ferne Ostasien nicht mehr an der Weltgeschichte teilnimmt. Und selbst Nordeuropa träte erst später in die Weltgeschichte und spiele deshalb im Altertum keine Rolle. Die Weltgeschichte, die vom Osten über das Mittelmeer in den Westen geht, findet bei Hegel ihre absolute Verwirklichung und Vollendung in Europa, »denn Europa ist schlechthin das Ende der Weltgeschichte, Asien der Anfang.« (Ebd.: 134)

Hegels oben zitierte Worte sind nicht nur ein relevanter Referenzpunkt für die deutsche Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts, sondern sie haben später auch Auswirkungen unter anderem auf philologische Konzeptionen. So etablierte der Literaturwis-

senschaftler Erich Auerbach eine Philologie der Weltliteratur, deren gedanklichen Hintergrund die hegelianische Tradition bildete. Auerbach, der als ein Exilant des nationalsozialistischen Deutschlands schon 1933 aus der deutschen Universität vertrieben wurde, trat als Professor für Romanistik und Leiter der Fremdsprachenschule die Nachfolge des Romanisten Leo Spitzer an der Istanbul Universität an. Sein Hauptwerk *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Auerbach 2015), das er zwischen 1942 und 1945 in seinem Istanbuler Exil verfasste, fußt auf der Geschichtlichkeit europäischer Literatur, die ihren Ursprung in der hegelianischen Tradition nimmt. »Mimesis versucht Europa zu verstehen«, schreibt Auerbach später in der *Epilegomena* (1954) zu seinem Werk und fährt fort, indem er seine Vorbilder nennt:

[A]ber es ist nicht nur wegen der Sprache ein deutsches Buch. Wer die Struktur der Geisteswissenschaften in den verschiedenen Ländern ein wenig kennt, sieht das sofort. Es ist aus den verschiedenen Motiven und Methoden der deutschen Geistesgeschichte entstanden; es wäre in keiner anderen Tradition denkbar als in der der deutschen Romantik und Hegels; es wäre nie geschrieben worden ohne die Einwirkungen, die ich in meiner Jugend in Deutschland erfahren habe. (Auerbach 2007: 477)

Mimesis, ein Exil-Buch par excellence, behandelt in insgesamt zwanzig Kapiteln ein breites Spektrum von Themen und Werken europäischer Literatur. Das Buch beginnt mit einer einleitenden Abhandlung zum homerischen Epos *Odyssee* und zur biblischen Geschichte, an die sich die folgenden Studien vor allem zur romanischen, aber auch zur europäischen Literatur anschließen. Vom *Rolandslied* über *Die Göttliche Komödie* und das *Decamerone* bis hin zu den Werken von Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Stendhal, Joyce, Proust und Woolf stellt Auerbach in *Mimesis* einen literarischen Kanon zusammen, an dem er die geschichtlichen Momente der dargestellten Wirklichkeit in der europäischen Literatur demonstriert. Durch eine genaue Lektüre der aus dem jeweiligen Werk ausgewählten Ausschnitte entwickelt Auerbach eine Interpretation, die die stilistische Analyse mit dem Gesamtbild des sozialen und geistigen Kontextes verbindet. *Mimesis* ist in diesem Sinn mehr als eine Sammlung der *explication de texte*; es ist ein Werk für die Aufrechterhaltung der europäischen Kultur, die unter der Herrschaft des Nationalsozialismus zum Untergang verurteilt ist (vgl. Green 1982; Damrosch 1995). Auf dieser Grundlage geht Auerbach der Kernfrage nach, ob und wie Philologie imstande ist, sich auf einen Fluchtpunkt jenseits des Nationalen zu richten. Auerbach setzt sich mit dieser Frage auseinander und thematisiert den Verlust alteuropäischer Wissenstraditionen, die gegenüber dem zunehmenden Selbstbewusstsein der Nationalliteraturen den Vorrang verloren haben.

3. Mittelmeer und mehr

Philologie der Weltliteratur

Auerbach, der zwischen 1936 und 1947 an der Romanistikabteilung der Istanbul Universität lehrte, bevor er in die USA emigrierte, scheint eine Tendenz vorwegzunehmen, der sich in der philologischen bzw. literaturwissenschaftlichen Entwicklung die interkul-

turell ausgerichtete Komparatistik zuwendet. Wie *Mimesis* gleich verrät, betont der der Komparatistik zugrunde liegende Begriff der abendländischen Literatur eine hegelianische Vorstellung von Geschichte. Und genau das hegelianische Geschichtsverständnis ist es, das Auerbach mit dem goetheschen Ideal der Weltliteratur verknüpft. In einem seiner letzten Essays, der den Titel *Philologie der Weltliteratur* (1952) trägt, befasst er sich mit eben dieser Kombination und schreibt geradezu programmatisch:

Jedenfalls aber ist unsere philologische Heimat die Erde; die Nation kann es nicht mehr sein. Gewiß ist noch immer das Kostbarste und Unentbehrlichste, was der Philologe ererbt, Sprache und Bildung seiner Nation; doch erst in der Trennung, in der Überwindung wird es wirksam. Wir müssen, unter veränderten Umständen, zurückkehren zu dem, was die vornationale mittelalterliche Bildung schon besaß: zu der Erkenntnis, daß der Geist nicht national ist. (Auerbach 1967: 310)

Der in diesen Worten hegelianisch anmutende Geist ist nicht nur die geschichtsphilosophische Voraussetzung für die Rückkehr zu einer mittelalterlichen, pränationalen Erkenntnis, die Auerbach in *Mimesis* verfolgt, sondern auch die Begrifflichkeit der goetheschen Weltliteratur. Laut Fritz Strich deutet der Begriff Weltliteratur, den Goethe zum ersten Mal 1827 im Gespräch mit Eckermann verwendete, keinesfalls auf eine »internationale, charakterlose, kosmopolitische Literatur« hin, sondern verweist auf eine Literatur, in der Nationen »einander gewahr werden, sich begreifen, und wenn sie sich wechselseitig nicht lieben mögen, sich einander wenigstens dulden lernen.« (Strich 1928: 59) Eine vielmehr utopische Interpretation des Begriffs bieten die beiden Literaturwissenschaftler René Wellek und Austin Warren an – und zwar folgendermaßen: »World literature« was used by him [Goethe; §.S.] to indicate a time when all literatures would become one. It is the ideal of the unification of all literatures into one great synthesis, where each nation would play its part in a universal concert.« (Wellek/Warren 1956: 48)

Dieses utopische Ziel führte Goethe zu dem universalistischen Anspruch, dass die Weltliteratur an die Stelle der Nationalliteratur treten werde: »Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit.« (Goethe 1908: 329) Was die Nationalliteratur betrifft, bewegt sich Auerbach stets im Konkreten, richtete sich von Beginn an gegen die Idee der Nationalliteratur und wendet sich dennoch gegen den goetheschen Begriff der Weltliteratur, der eng mit Philhellenismus assoziiert sei. Dementsprechend stellt er die Frage, »welchen Sinn das Wort Weltliteratur, in goethescher Weise auf das Gegenwärtige und das von der Zukunft zu Erwartende bezogen, noch haben kann.« (Auerbach 1967: 301; Hervorh. §.S.) Auch wenn Auerbach mit dem Rückgriff auf Goethes Weltliteratur vorrangig die Perspektive der Philologie vom Nationalen ins Universale zu erweitern intendiert, löst er den Begriff aus dem goetheschen Kontext heraus und versucht ihm einen historischen Hintergrund zu verleihen. Die Akzentverschiebung, die wir bei Auerbach finden, kann in eine abendländische Traditionslinie eingeordnet werden, »welche für Auerbach notwendig jenseits von Nationalismus, aber auch jenseits von Rassismus und Antisemitismus anzusiedeln war.« (Ette 2017: 33)

Auerbachs philologische Studien zur europäischen Literatur fußen auf den Krisen-, Verlust- und Exilerfahrungen, die der Zweite Weltkrieg ausgelöst hat. Vor diesem Hintergrund schlägt sein Essay *Philologie der Weltliteratur* aus dem Jahr 1952 einen pessimis-

tischen Ton an und zeigt die Konsequenzen dieses Ideals auf: »[D]ie sich vollziehende Standardisierung der Erdkultur« (Auerbach 1967: 304) erweist sich als unabwendbar, und nach seiner Exilerfahrung glaubt Auerbach, dass das goethesche Ideal der Weltliteratur nicht mehr gelten könne. Denn im Exil hat jede philologische Tätigkeit ihren festen Boden verloren und ist »die Philologie von Erich Auerbach [...] zu einer Literaturwissenschaft ohne eine territoriale Verankerung geworden.« (Ette 2020: 30) Allerdings droht im Schatten des Nationalsozialismus jedem Ideal solcher Art eine Homogenisierung, die auch Goethes Weltliteraturkonzept infrage stellt und die Diversität der einzelnen Literaturen gefährdet. Schon 1956, nach den Erfahrungen und Konsequenzen des Zweiten Weltkriegs, zeigen Wellek und Warren genau diese Gefährdung auf:

Goethe himself saw that this is a very distant ideal, that no single nation is willing to give up its individuality. Today we are possibly even further removed from such a state of amalgamation, and we would argue that we cannot even seriously wish that the diversities of national literatures should be obliterated. (Wellek/Warren 1956: 48f.)

Auerbach, der »die heimatlos gewordene Philologie« (Hofmann 2008: 99) neu zu konstruieren versucht, geht davon aus, dass der weltgeschichtliche Prozess nur unter der Dominanz der europäischen Perspektiven zu denken ist. Laut Auerbach ist das führende Ziel der Philologie nicht das Auffinden oder Erforschen des textlichen Materials, sondern »seine Durchdringung und seine Verwertung für eine innere Geschichte der Menschheit, für den Erwerb einer in ihrer Vielfalt einheitlichen Vorstellung vom Menschen.« (Auerbach 1967: 304) Dieses von Hegel und Goethe geprägte Konzept der Weltliteratur bringt den »mannigfaltigen Hintergrund eines gemeinsamen Geschicks« (ebd.) der Menschheit zum Vorschein und damit auch »an act to civilisational survival« (Said 1993: 47). Indem Auerbach Diversität und Einheit derart miteinander in Verbindung setzt, konzipiert er die Idee seiner Weltphilologie.

Dass diese Ausführung von Auerbach nicht nur nach Hegel und Goethe, sondern auch eurozentrisch klingt, ist hier nicht zu übersehen. Tatsächlich ist Auerbachs Position genauso europaorientiert wie die von Hegel und Goethe. Jedenfalls behauptet dies Edward W. Said in *Culture and Imperialism*, wenn er sagt: »To speak of comparative literature [...] was the speak of the interaction of the world literatures with one another, but the field was epistemologically organized as a sort of hierarchy, with Europe and its Latin Christian literatures as its center at top.« (Ebd.: 45)

Was hinter diesen Worten steckt, ist im Prinzip Universalismus. Said, einer der wichtigsten Kritiker des Kolonialismus, betont hierzu, dass die Idee einer solchen Komparatistik nicht nur das philologische Verständnis des Universalismus verrät, sondern auch eine nahezu krisenfreie, ideale Welt symbolisiert. Im Mittelpunkt dieses philologischen Weltkonzepts steht Europa, und der Blick ruht auf den europäischen Literaturen und ihrer Verbundenheit. Die grundlegende geographische und politische Realität in Auerbachs Studien weist jedoch auf Europa hin. Dieses Verständnis ist im Grunde hegelianisch. Anlehnend an Hegels Weltgeschichte und Goethes Weltliteraturkonzept bietet Erich Auerbach eine paradoxe Versöhnung von Welt und Nation an. Man kann allerdings nicht ausschließen, dass sein Werk aus dem Aspekt territorialer Verortung, d.h. trans-territorialer Krise und anschließender Exilerfahrung, entstanden ist. Auerbach, selber

heimatlos wie die heimatlose Philologie, kehrte aus Istanbul nicht nach Deutschland zurück, sondern (re-)migrierte – Leo Spitzer folgend – aus dem Mittelmeerraum weiter in die Vereinigten Staaten, wo er bis zu seinem frühen Tod 1957 an der Yale University lehrte. Der romanistische Migrant hat sich im Gegensatz zu Odysseus keine Heimkehr gegönnt.

Literatur

- Adorno, Theodor W./Max Horkheimer (¹²2000): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.
- Auerbach, Erich (1967): *Philologie der Weltliteratur*. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Hg. v. Gustav Konrad. Bern/München, S. 301–310.
- Ders. (2007): *Epilegomena zu Mimesis*. In: Karlheinz Bark/Martin Tremml (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin, S. 466–479.
- Ders. (¹¹2015): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern.
- Damrosch, David (1995): *Auerbach in Exile*. In: *Comparative Literature* 47, H. 2, S. 97–117.
- Ette, Ottmar (2013): *Migration und Konvivenz*. In: Doerte Bischoff/Susanne Komfort-Hein (Hg.): *Literatur und Exil – Neue Perspektiven*. Berlin/Boston, S. 297–320.
- Ders. (2017): *WeltFraktale: Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart.
- Ders. (2020): *ReiseSchreiben*. Berlin/Boston.
- Green, Geoffrey (1982): *Literary Criticism and the Structure of History: Erich Auerbach and Leo Spitzer*. Lincoln.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1908): *Goethes Gespräche mit J.P. Eckermann*. Neu hg. u. eingel. v. Franz Deibel. Bd. 1. Leipzig.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (²1989): *Werke in 20 Bde.* Hg. v. Eva Moldenhauer. Bd. 12: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Frankfurt a.M.
- Hofmann, Franck (2008): *Spannung als »philologische Heimat« des Menschen? Zum Verhältnis von Erfahrung und Weltliteratur bei Erich Auerbach*. In: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 »Germanistik im Konflikt der Kulturen«*. Bd. 5: *Kulturwissenschaft vs. Philologie?* Bern, S. 99–104.
- Said, Edward W. (1993): *Culture and Imperialism*. New York.
- Strich, Fritz (1928): *Goethes Idee einer Weltliteratur*. In: Ders.: *Dichtung und Zivilisation*. München, S. 58–77.
- Wellek, René/Warren, Austin (1956): *Theory of Literature*. New York.

Literarische Inszenierungen von kulturellen Europabildern in Anna Seghers' *Transit*

Georgiana-Roxana Lisaru

Abstract *The following paper analyses Anna Seghers' literary European discourse. As argued by Lützel, literary texts make a great contribution to the articulation of the European imaginary. Starting from the premise that literary texts are embedded in historical and cultural discourses, it seeks to explore which cultural metaphors and topoi of space convey the notion of the European. The aesthetic process of the construction of reality, which will be explained by comparing Anna Seghers' and Wolfgang Iser's views on the dynamics of the real and the fictive, points to the strategies of representation and their function. At this point, the focus will be placed on the Atlantic, the Mediterranean Sea and by extension the port Marseille in order to reveal the intercultural and transcultural poetics of space. Nonetheless, not only the cultural representations of spaces, but also the refugee issue, which Hannah Arendt associates with the problem of the European representation of the other, are part of the European discourse.*

Title *Literary Constructions of the European Cultural Images in Anna Seghers' Transit*

Keywords *European discourse; Mediterranean Sea; refugee; intercultural poetics of space; transcultural Utopia*

1. Einführung

Im Aufsatz *Transit des Europäischen: Poetik und Politik bei Anna Seghers* fokussieren sich Till Breyer und Philipp Weber auf die Konstruktion von Europadarstellungen. Dabei zeigen sie den Übergang auf, »der von romantischen nationalen und nicht zuletzt nationalökonomischen Figuren eines europäischen Geistes zu dem Feld einer post-nationalen Problematisierung des Europäischen führt.« (Breyer/Weber 2019: 152) Die vorliegende Ar-

Georgiana-Roxana Lisaru (Universität Bayreuth)

Georgiana-Roxana.Lisaru@uni-bayreuth.de

<https://orcid.org/0009-0006-6866-7268>

 © Georgiana-Roxana Lisaru 2023, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license.

beit versteht sich als eine Ergänzung zur Aufarbeitung des literarischen Europadiskurses bei Anna Seghers. Anders als Breyer und Brenner, welche die Darstellungen des Europäischen aus einer erzähltheoretischen Perspektive analysieren, wird das Augenmerk auf die Inszenierungsstrategien von Europabildern gelenkt, die sich von »Geschichtsdeutungen, Mythen und Symbolen« (Lützel 1998: 18; vgl. Conter 2004) ableiten lassen. Lateinamerika dient in dieser Hinsicht als Projektionsfläche europäischer Utopien. »Die Rede über Europa« (Conter 2004: 25) kristallisiert sich im kulturgeschichtlichen Diskurs über andere Räume und Kulturen heraus. In dieser Hinsicht gilt es zu untersuchen, welche europäischen Projektionen sich im Wechselverhältnis von Raum und Geschichte erschließen.

2. Zum Inszenierungsbegriff

In seiner Monographie *Das Fiktive und das Imaginäre* bezeichnet Wolfgang Iser die Inszenierung als eine »anthropologische Disposition« der Literatur, denn sie beruft sich auf einen Selektionsprozess von Elementen, die sich »aus den vorhandenen Umweltsystemen« speisen (Iser 1993: 24). Dabei bezieht er sich auf die soziokulturelle und historische Dimension der Literatur, denn der Inszenierungsprozess soll »in unterschiedlichen historischen Vorkommensweisen und systematischen Thematisierungen« verstanden werden (ebd.: 16). Das bedeutet, dass die im literarischen Text inszenierten kulturellen Bilder einer kulturgeschichtlichen Kontextualisierung bedürfen. Die literarische Konzeption Anna Seghers' über Realismus wirft die Frage nach der ästhetischen Inszenierung von Wirklichkeit auf, die hier in Verbindung mit Iser's Inszenierungsbegriff gesetzt wird. Beide plädieren dafür, dass die Literatur die Funktion hat, die Wirklichkeit gegenwärtig zu machen. Iser zufolge handelt es sich um eine fingierte Wirklichkeit, denn die Wirklichkeit wird durch den literarischen Selektionsprozess hergestellt: »Die in den Text übernommenen Elemente seiner Umwelt sind nicht in sich fiktiv, nur die Selektion ist ein Akt des Fingierens, durch den Systeme als Bezugsfelder gerade dadurch voneinander abgrenzbar werden, daß ihre Begrenzung überschritten wird.« (Ebd.: 25)

Im Briefwechsel mit Georg Lukács thematisiert Anna Seghers die Herausforderung der literarischen Darstellung des »[U]nmittelbaren« (Lukács/Seghers 1971: 348). Von einem zweistufigen Schaffensprozess ausgehend,¹ stellt Anna Seghers heraus, dass sich der Künstler eher auf die zweite Etappe des Schaffensprozesses fokussieren solle, die darin bestehe, aus der »unbewußten Aufnahme der Realität« »ein wirkliches, gesellschaftliches, zukunftsweisendes Kunstwerk« (ebd.: 347) zu machen. Der Prozess des »Wieder-Unbewusst-Machens« der Realität entspricht der »Wiederholung« der Wirklichkeit, die Wolfgang Iser als einen Selektionsprozess versteht, in dem fiktive und reale Elemente ineinandergreifen (Iser 1993: 20). Die »Wiederholung« der Realität spiegelt die Überwindung der »Unmittelbarkeit« der Realität »der Krisenzeit, der Kriege« bei Anna

1 Die erste Etappe des Schaffensprozesses besteht darin, dass der Künstler erst einmal die Realität »scheinbar unbewußt und »unmittelbar« wahrnimmt, um sie ganz neu aufzunehmen, »als ob niemand von ihm dasselbe gesehen hätte, das längst Bewußte wird wieder unbewußt.« (Seghers 1971: 347)

Seghers wider, die im Schaffensprozess ästhetisch verarbeitet wird (Lukács/Seghers 1971: 348f.). Letzten Endes geht es um die Inszenierung der Realität, die »die Spannung zwischen unmittelbarer und wiedergestellter Präsenz« (Kiening 2006: 48) herbeiführt. Iser suggeriert, dass die Inszenierung »aus dem lebt, was sie nicht ist. Denn alles, was sich in ihre materialisiert, steht im Dienste eines Abwesenden, das durch Anwesendes zwar vergegenwärtigt wird, nicht aber selbst zur Gegenwart darf.« (Iser 1993: 511) In Anbetracht dessen wird untersucht, auf welche Effekte im Roman rekurriert wird, um die europäische Rede zu inszenieren.

Des Weiteren ist der Inszenierungsbegriff für die Beschäftigung mit der Konstruktion kultureller Alterität von erheblicher Relevanz. Die kulturellen Kodierungen des Raums sowie die Repräsentationen des Fremden sind textimmanent erzeugt. Im Zusammenhang damit verweist Mecklenburg darauf, dass die Aufgabe der Literaturwissenschaftler darin besteht, der Literatur die »Mittel zur gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit durchsichtig« (Mecklenburg 2008: 12) zu machen. Anhand der Inszenierung kann man die Darstellungsmechanismen offenlegen:

Die Metapher der Inszenierung deutet an: Die Art und Weise, wie Literatur kulturelle Differenzen und interkulturelle Probleme bearbeitet, hat den Charakter eines Spiels. Egal, ob in einem literarischen Werk kulturelle Differenzen festgeschrieben, umgeschrieben oder »zerschrieben« werden, immer werden sie *vorgeführt*. Darauf zielt der Begriff des Performativen. Der Geltungsanspruch aller Repräsentationen wird suspendiert und problematisiert durch ihre ästhetische Präsentation oder *performance*. (Ebd.: 20; Hervorh. i.O.)

Für eine Analyse des literarischen Europadiskurses erweist sich der Inszenierungsbegriff als ergiebig nicht zuletzt deshalb, weil er das Augenmerk auf die zur Inszenierung dienenden Mittel lenkt, wie im Folgenden veranschaulicht werden soll.

3. Lateinamerika als transkulturelle Utopie

Die Flucht aus dem deutschen Konzentrationslager im Jahre 1937, der eine zweite aus dem Arbeitslager in der Nähe von Rouen folgt, führt den Protagonisten in Seghers' Roman durch europäische Transitorte. Im Schatten der in Europa herrschenden dramatischen politischen Situation konfiguriert sich die Vorstellung von einem paradiesischen Ort, der irgendwo »da drüben« zu finden ist (Seghers 1985: 10). Bereits die Erfindung einer »besseren Zukunft als Alternative« an einem anderen Ort ist für den Europadiskurs unentbehrlich (Lützel 2019: 306). Die Perspektive auf eine transkulturelle Erfahrung spiegelt sich in der Projizierung eines »da drüben« wider. Die transatlantische Überfahrt verweist auf die Negierung jeder Form von Grenze (vgl. Seiderer 2016: 75). Die Frage des Protagonisten nach der Existenz eines solchen Orts spielt auf die Funktion des Mythos an, der ein utopisches Potenzial zugrunde liegt: »Was machen alle Menschen da drüben, falls sie doch noch ankamen? [...] Ja, wenn es wirklich da drüben gäbe, die vollkommene Wildnis, die alle und alles verjüngt, dann könnte ich fast bereuen, nicht mitgefahren zu sein« (Seghers 1985: 10). Der Überseetopos, der in der europäischen geographischen

Imagination mit Südamerika und Südpazifik verknüpft ist, hat sich aus der Reiseliteratur herauskristallisiert. Dass die Schriftsteller auf ethnographische Wissensbestände in ihren literarischen Texten zurückgreifen, kann nicht geleugnet werden. Im Hinblick auf den Roman *Transit* liegt es nahe, dass sich die Inszenierung von Europabildern von Südseestereotypen und -topoi ableiten lässt, die ein Bestandteil des exotischen Diskurses sind. Hans-Jürgen Lüsebrink definiert die Topoi als »[r]eduktionistische Formen der Fremdwahrnehmung«, die der Konstruktion von kultureller Alterität zugrunde liegen (Lüsebrink 2005: 87). Hierdurch ist die Vorstellung der verzweiferten Flüchtlinge von einer Welt jenseits des Ozeans aufschlussreich, die als Antipode zu in Europa herrschender Unordnung konzeptualisiert wird. Als Beispiel kann die Reise Alexander von Humboldts in die Neue Welt im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert angeführt werden, die Anlass zu europäischen Inszenierungen von Utopien gegeben hat. Somit wird der südamerikanische Kontinent zur »Grundlage paradiesischer Imagos« (Conter 2004: 291). 1799 verlässt der Forschungsreisende Alexander von Humboldt den europäischen Kontinent mit der Hoffnung, jenseits des Atlantischen Ozeans eine neue Welt zu entdecken, die der alten Welt der Aufklärung entgegengestellt wird. Dabei finden sich im Reisebericht Alexander von Humboldts Verklärungen der südamerikanischen Welt, von denen sich eine Europamüdigkeit ableiten lässt:

Seit unserem Eintritt in die heiße Zone wurden wir nicht müde, in jeder Nacht die Schönheit des südlichen Himmels zu bewundern, an dem, je weiter wir nach Süden vorrückten, immer neue Sternbilder vor unseren Blicken aufstiegen. Ein sonderbares, bis jetzt ganz unbekanntes Gefühl wird in einem rege, wenn man dem Äquator zu, und namentlich bei Übergang aus der anderen Halbkugel in die andere, die Sterne, die man von Kindheit auf kennt, immer tiefer hinabrücken und endlich verschwinden sieht. (Humboldt 1989: 40)

Die Erzählungen von der Welt »da drüben« hält der Erzähler dennoch für »Legende« und Gerüchte (Seghers 1985: 26). Bereits der Zweifel des Erzählers an einer glücklichen Existenz in der neuen Welt dekuviert den phantasievollen Charakter des europäischen Projekts. Mexiko stellt für die anderen Figuren nicht nur einen Zufluchtsort, sondern auch einen Sehnsuchts- und Imaginationsort dar. Die Schifffahrten in die »phantastische[n] Städte fremder Erdteile« (ebd.: 303), wie der Protagonist sie beschreibt, spielen auf das utopische Bedürfnis der Flüchtlinge an, in Südamerika eine neue Heimat finden zu können. Denn alle hofften »gerade mit diesem Schiff unseren Erdteil hinter sich zu lassen, ihr bisher gelebtes Leben, womöglich für immer den Tod.« (Ebd.: 72)

Im europäischen kulturellen Gedächtnis (vgl. ebd.: 35) figuriert Mexiko als ein üppig-tropisches Land, das als Chiffre für Exotismus begriffen werden kann. In Anbetracht dessen bringt der Ich-Erzähler exotische Bilder von den südamerikanischen Ländern hervor, »mit denen man schon aus der Knabenzeit vertraut war, ohne sie gesehen zu haben« (ebd.). Beim mexikanischen Konsulat schildert er die Begegnung mit dem Fremden: »Er war der erste Mexikaner meines Lebens. Ich betrachtete ihn neugierig. Auf meine Frage zuckte er nur mit den Achseln. [...] Ich stelle mir alle Mexikaner wie ihn vor, breit, schweigsam, einäugig, ein Volk von Zyklopen. Man müsste alle Völker der Erde kennen, träumte ich.« (Ebd.: 36) Aus der Passage geht hervor, dass die Neugierde als eine redu-

tionistische Form von Fremdwahrnehmung funktionalisiert wird. Dass es sich um eine fikionalisierte Rede von Lateinamerika handelt, macht der Hinweis darauf deutlich, dass der Protagonist kaum etwas über Mexiko gelesen hatte. Er wusste nur, dass es dort »Erdöl, Kakteen, riesige Strohühle« (ebd.: 35) gab.

Im Gegensatz zu seinen Freunden ist der Protagonist kaum überzeugt, dass man jenseits des Ozeans eine neue Welt finden kann. Durch seine Entscheidung, in Europa zu bleiben, dezentriert er die kollektive Vorstellung von einem paradiesischen Ort. Die Umkehrung des europäischen Diskurses über die Neue Welt zeigt sich in der Entmystifizierung überkommener Südseestereotype. Somit semantisiert der Erzähler Europa als einen Raum der Möglichkeiten: »Es kommt mir vor, ich kenne das Land zu gut, seine Arbeit und seine Menschen, seine Berge und seine Pfirsiche und seine Trauben.« (Ebd.: 302) Die Möglichkeit, ein »glücklich[es]« und »neues« (ebd.: 9) Leben jenseits des Ozeans zu führen, ist nur eine Projektion des europäischen Flüchtlings, der seinem Schicksal entrinnen will.

4. Kulturelle Zwischenräume

Das Mittelmeer und der Hafen

Die Handlung des Romans spielt sich größtenteils in der Hafenstadt Marseille ab, in die sich das Schicksal der ebenfalls zu einem Transit Gezwungenen einschreiben lässt. Der Hafen und das Mittelmeer stellen in kulturhistorischer Hinsicht zentrale Topographien des Europäischen dar. Im Zuge des *topographical* bzw. *spatial turn* wird das Augenmerk auf die kulturelle Semantik von Rauminszenierungen gerichtet (vgl. Weigel 2012). Dabei bleibt festzuhalten, dass der Mittelmeerdiskurs nolens volens in den kulturellen Europadiskurs einzubetten ist (vgl. Gross 2018: 6; Heimböckel 2018; Braudel 1990). Die Prägung Europas durch das Meer thematisiert der Ich-Erzähler wie folgt:

Auf einmal fand ich das Geschwätz nicht mehr ekelhaft, sondern großartig. Es war uraltes Hafengeschwätz, so alt wie der Alte Hafen selbst und noch älter. Wunderbarer, uralter Hafentratsch, der nie verstummt ist, solange es ein Mittelländisches Meer gegeben hat, phönizischer Klatsch und kretischer, griechischer Tratsch und römischer, niemals waren die Tratscher alle geworden, die bange waren um ihre Schiffsplätze und um ihre Gelder, auf der Flucht vor allen wirklichen und eingebildeten Schrecken der Erde. Mütter, die ihre Kinder, Kinder, die ihre Mütter verloren hatten. Reste aufgeriebener Armeen, geflohene Sklaven, aus allen Ländern verjagte Menschenhaufen, die schließlich am Meer ankamen, wo sie sich auf die Schiffe warfen, um neue Länder zu entdecken, aus denen sie wieder verjagt wurden; immer alle auf der Flucht vor dem Tod, in den Tod. (Seghers 1985: 98)

An der Passage lässt sich die Dialektik von Land und Meer ablesen. Unter diesem Gesichtspunkt gilt das Gegensatzpaar Land-Meer als Darstellungsprinzip der abendländischen Raumordnung (vgl. Weigel 2012: 34). In der Passage wird das Mittelmeer in den Mittelpunkt der geschichtlichen Transformationsprozesse von der Antike bis zur Neuzeit gerückt, wobei es eher als ein erzwungener Transitort zu begreifen ist.

Hinzu kommt, dass die historische Bewegung von Menschen im Mittelmeerraum in einen globalen Zusammenhang eingeführt wird, dem Kolonisierung und Sklaverei zugrunde liegt. Insofern wird das Mittelmeer als interkultureller Schauplatz und Kommunikationsraum sowie imperialer Ort konzeptualisiert. Der Mittelmeerraum wird in der Leseszene nicht in der tradierten romantischen Hinsicht als ein Sehnsuchtsort dargestellt. Im Mittelpunkt stehen hingegen die mit dem Mittelmeer assoziierten komplexen kulturgeschichtlichen Phänomene, die sich aus dem ›Kampf der Kulturen‹ (vgl. Huntington 1996) herauskristallisiert haben.

Das Aufeinandertreffen der phönizischen, kretischen, griechischen und römischen Kulturen stand primär im Zeichen von Handel, Eroberung und Migration, was sich darin erkennen lässt, dass »die Tratscher [niemals] alle geworden [waren]«. Dabei geht es weniger um die Historiographie eines geographischen Raums als vielmehr um die ambivalente Semantik des Meers, auf die Ernst Baltrusch in seinem Text *Antike Horizonte. Die Aneignung des Meers* aufmerksam macht und die gleichwohl für die Auseinandersetzung mit den Migrationsbewegungen der Gegenwart relevant ist: »[E]s war elementare Bedrohung und beherrschbarer Raum, Trennendes und Verbindendes, Risiko und Chance, Gefängnis und Ort der Freiheit, kommunikatives oder die Kommunikation verhandelndes Element« (Baltrusch 2018: 17).

Die interkulturelle Metapher des »Hafentratsch[es]« bzw. des »Hafengeschwätz[es]« verweist auf die Funktion des Meers in der Geschichte Europas. Das Mittelmeer fungiert als der Zwischenraum, an dem die Kultur- und Austauschprozesse zwischen Europa und dem Rest der Welt nie aufgehört haben. Überdies richtet sie das Augenmerk auf das Phänomen von Mehrsprachigkeit, das die Vielfalt von Kulturen und Sprachen als Strukturprinzip der Europavision hypostasiert. Die diachronische Hinwendung zum Meer führt den Protagonisten zu einem Perspektivenwechsel: Das »ekelhaft[e]« Hafengeschwätz wandelt sich in ein »großartig[es]« um. Darin zeigt sich die Ästhetisierung des Hafens, der als ein transkultureller Erinnerungsort porträtiert wird (vgl. Gradinari 2020: 13). Die Rückbesinnung auf die kulturgeschichtliche Funktion des Hafens, der Meer und Land miteinander verbindet, rückt das Phänomen der Migration ins Blickfeld. Der Hafen verbirgt die kollektiven Erfahrungen der Flüchtlinge und die »Schiffsschicksale« (Seghers 1985: 9). Nicht nur der alte Hafen, sondern auch das Meer wird personifiziert. Hierdurch wird der Hass des Protagonisten dem Meer gegenüber veranschaulicht:

Das Meer lag unter mir. Die Arme der Leuchtfener auf der Corniche und auf den Inseln waren noch matt in der Dämmerung. Wie hatte ich doch das Meer gehaßt auf den Docks. Es war mir unbarmherzig erschienen in seiner unzugänglichen, seiner unmenschlichen Öde. Jetzt aber, nachdem ich mich bis hierher gequält hatte und auf einem langen Weg durch das zerrüttete und besudelte Land, da gab es für mich keinen größeren Trost als eben diese unmenschliche Leere und Öde, in ihrer Spurlosigkeit, ihrer Unbefleckbarkeit. (Ebd.: 48f.)

Das Meer hat in dieser Hinsicht keine räumlichen Attribute, sondern es dient als Projektionsfolie der Hoffnungslosigkeit des Erzählers. Der unzugängliche Charakter des Meers verweist auf den iterierten Zweifel des Protagonisten an einer möglichen Zukunft jenseits des Meers. Dem Meer wohnt ein Unbehagen inne, das darauf zurückführbar ist,

dass es die Geschichte maskiert. In diesem Zusammenhang stellen die Leere und die Unbefleckbarkeit des Meers die latente Manifestation des Unbehagens der Geschichte dar. Die anfängliche Ruhe, die das Meer dem Protagonisten vermittelt, und seine Zugänglichkeit verwandeln sich rasant in Hoffnungslosigkeit (vgl. Seghers 1985: 47). Der Wandel der ästhetischen Wahrnehmung konfiguriert sich im Wechselspiel von Nähe und Ferne. Nachdem der Protagonist in Marseille angekommen war und zum ersten Mal das Meer erblickt hatte, glaubte er beinah, er sei am Ziel: »Wie ich begriff, daß das, was blau leuchtete am Ende der Canebière, bereits das Meer war, der Alte Hafen, da spürte ich endlich wieder nach soviel Unsinn und Elend das einzige wirkliche Glück, das jedem Menschen in jeder Sekunde zugänglich ist: das Glück, zu leben.« (Ebd.) Jedoch verschwindet die Euphorie des Protagonisten, sobald er sich dem Meer annähert und seiner Unzugänglichkeit bewusst wird.

Im Zuge der oben geschilderten Dialektik von Land und Meer ist der Hafen von großer Bedeutung. In die Architektur der Hafenstädte lässt sich die transitorische Bewegung des Flüchtlings einschreiben. Im Anschluss daran verweist Jürgen Osterhammel darauf, dass die Hafenstädte, zu denen er auch Marseille zählt, nicht nur »Magneten kurzfristigen Reisens und langfristiger Immigration, ›melting pots‹ oder auch Orte, in denen Gemeinschaften von Fremden nebeneinander her leben« (Osterhammel 2004: 178), sondern auch politische Zentren sind. Vor allem Seeherrschaft, Sklavenhandel, Verjagung charakterisieren den Ausgangspunkt der Herausbildung des komplexen Verhältnisses Europas zum Meer. Die kontinentale Identität Europas lief in der Kulturgeschichte stets auf das Land-Meer-Axiom hinaus: »Hier mußten immer Schiffe vor Anker gelegen haben, genau an dieser Stelle, weil hier Europa zu Ende war und das Meer hier einzahnte, immer hatte an dieser Stelle eine Herberge gestanden, weil hier eine Straße auf die Einzahnung mündete.« (Seghers 1985: 98) Für die Flüchtlinge stellt allerdings die französische Metropole, wo Europa zu Ende ist, eine Brücke zur Neuen Welt und zugleich eine Grenze zur Alten Welt dar.

Die historische Kodierung interkultureller Räume des Mittelmeers und des Hafens setzt der Protagonist mit der Historizität der Fluchterfahrung in Verbindung: »Ich fühle mich uralte, Jahrtausende alt, weil ich alles schon einmal erlebt habe [...]. Verzweiflung überkam mich, Verzweiflung und Heimweh. Mich jammerten meine siebenundzwanzig vertanen, in fremde Länder verschütteten Jahre.« (Ebd.) Im Hinblick auf das Verhältnis von Geschichte und Raum suggeriert der Erzähler, dass der Flüchtling der Geschichte beraubt ist. Die Flucht wird zum geschichtlichen Vehikel im Leben des Individuums. Denn das Ziel des Flüchtlings besteht dabei nicht darin, »irgendwohin zu fahren« (ebd.: 56). In der Raumbewegung manifestiert sich wiederum die Identität des Fliehenden.

5. Die europäische Rede vom Fremden Der Flüchtling und der Staatenlose

Wie man mit dem von Hannah Arendt mit der »Flüchtlingsfrage« (Arendt 2001: 575) gleichgesetzten »neue[n] Phänomen« der Staatenlosigkeit gesetzlich umgehen sollte, wurde zu einer brisanten europäischen Frage im Zuge der Friedensverträge von 1919 und 1920. Die Herausforderung, vor der die europäischen Nationalstaaten stan-

den, war die Entwicklung eines gesetzlichen Vokabulars und Apparats, die auf die Denaturalisierung des Status des Fremden abzielten. Arendt gemäß stellt »die Denaturalisierung« die Verwandlung des Fremden in den Staatenlosen dar (ebd.: 589). Zum »Chaos« von Benennungskategorien des Fremden zählen »Flüchtling[e], Staatenlos[e], ›Wirtschaftsemigranten‹ und ›Touristen‹« (ebd.: 588). Im Roman *Transit* wird explizit die terminologische Willkürlichkeit thematisiert, die den Fremden entweder als Staatenlosen, Flüchtling oder Immigranten einordnet. In Hinsicht auf das »Fremdenamt« (Seghers 1985: 74), in dem Menschen betrachtet werden, als kämen sie »nicht von anderen Ländern, sondern von anderen Sternen« (ebd.: 124), wird nahegelegt, dass das Staunen der Beamten primär auf die Fremdheit der Menschen zurückzuführen ist. Dabei spielt das Interesse an der Nationalität der Menschen eine sekundäre Rolle.

Die willkürliche Bedeutungszuschreibung ist mit der Problematik der Identität eng verknüpft. Aufgrund der Tatsache, dass der Protagonist aufgrund seiner Flucht aus dem deutschen Konzentrationslager keine Papiere vorweisen und dementsprechend seine Identität nicht beweisen kann, helfen ihm die Binnets dabei, in Besitz »eine[s] Flüchtlingsschein[s]« (ebd.: 45) zu gelangen. An dieser Stelle lässt sich in erster Linie der Status des Fremden als Flüchtling thematisieren.: »Alles war auf der Flucht, alles war nur vorübergehend, aber wir wußten noch nicht, ob dieser Zustand bis morgen dauern würde oder noch ein paar Wochen oder Jahre oder gar unser ganzes Leben.« (Ebd.: 44) Eklatant ist, dass der Begriff »staatenlos« im Roman vorwiegend implizit zum Ausdruck gebracht wird. Dass »[b]ei uns in Europa kaum mehr jemand die Staatsbürgerschaft seines Ursprungslandes [hat]«, deutet aber auf die Herausbildung des neuen Phänomens der Staatenlosigkeit sowie auf die Tatsache hin, dass Europa von »Fremden« (ebd.: 113) bevölkert wurde. Im Anschluss daran verweist Hanna Arendt pointiert darauf, dass der Verlust der Staatsbürgerschaft keineswegs den Verzicht auf Nationalität impliziert, denn die Nationalzugehörigkeit ist nicht mehr »mit der Zugehörigkeit zu einem staatlich gesicherten Territorium« (Arendt 2001: 590) identifizierbar. Daraus lässt sich schließen, dass sich die Grenzsetzung und -kontrolle nicht vorrangig auf das Räumliche beschränkt. Die Praktiken der Grenzziehungen zielen stattdessen auf den Körper des Fremden ab, der zum »Ort politischer und gesellschaftlicher Ordnungsversuche« (Frenking 2021: 61) avanciert. Auch Hannah Arendt suggeriert, dass die Funktion der Kontrollpraktiken der Nationalstaaten zum ersten Mal während des Zweiten Weltkrieges darin bestand, »direkt über Menschen zu verfügen und zu herrschen.« (Arendt 2001: 597) Entsprechend lässt sich das Europäische in den Praktiken der Dehumanisierung des Fremden zeigen. Die Flucht hat die Menschen entmenslicht und in »Überreste« (Seghers 1985: 41) verwandelt.

Um die historische Wirklichkeit darzustellen, wird auf die Kontrollpraktiken rekurriert. Die Unmittelbarkeit der historischen Erfahrung, auf die sich Seghers im Briefwechsel mit Lukács bezieht, wird in *Transit* durch die Inszenierung einer fragmentarischen und transitorischen Welt erreicht, in der dem Individuum jedes Gefühl von Sicherheit und Stabilität genommen wird. Das Beobachten, Durchsuchen, Eingreifen und Einordnen nach äußerlichen Merkmalen gehören zu den häufigsten Herrschaftspraktiken des staatlichen Machtapparats. Die Todesangst, von den Deutschen gefangen zu werden, lässt sich an die rastlosen Wege zum Fremdenamt und an die Kontrollpraktiken knüpfen: »[E]ine unermüdliche Schar von Beamten war Tag und Nacht unterwegs wie

Hundefänger, um verdächtige Menschen aus durchziehenden Haufen herauszufangen, sie in Stadtgefängnisse einzusperren, woraus sie dann in ein Lager verschleppt wurden« (ebd.: 42). Da die »Hundefänger« über die Gefühle der Menschen »jede Macht verloren haben«, visieren sie den Körper an (ebd.: 43). Jedoch transzendieren die Flüchtlinge den Verlust der Kontrolle über das Physische durch die transkulturelle Erfahrung der Verbundenheit. Auf der Ebene des Körperlichen werden die Grenzen gezogen, doch vollziehen sich Grenzüberschreitungsprozesse im Transit. Über die politisch markierten Grenzen hinaus treten die »Mittransitäre« in einen kollektiven Austausch, der die Traumata der Flucht zum Gegenstand hat:

Wir begrüßten uns nicht. Wir lächelten uns nur spöttisch an, weil jeder von uns sich im klaren darüber war, daß wir wohl oder übel einander noch hundertmal treffen mußten als Mittransitäre, wodurch das Leben nun einmal verknüpft war, selbst gegen unsere Neigung und gegen unseren Willen und sogar gegen das Schicksal. (Ebd.: 144)

Im Hinblick darauf lenkt Homi Bhabha (2019) in *The barbed wire labyrinth: Thoughts on the culture of migration* den Fokus auf die aus dem Labyrinth der Kontrollpraktiken entwickelte transkulturelle Solidarität der Migranten. Der Tatsache, dass die transkulturelle Erfahrung auf der Ebene des Individuums und weniger auf der Ebene der Institutionen realisiert werden kann, trägt *Transit* deutlich Rechnung. Trotz der differenten kulturellen, religiösen und ethnischen Prägungen, aufgrund deren Europa seine Fremden inszeniert, wird der Transit als ein transkultureller Raum hypostasiert, in dem die Mittransitäre mit den anderen »hoffen« und »leiden« (Seghers 1985: 40) können, wenngleich der transkulturelle Raum schließlich suspendiert bleibt.

6. Fazit

In den »institutionelle[n] und kulturelle[n] Europa-Diskurs« (Lützel 2019: 306) lassen sich die literarischen Inszenierungen der europäischen Bilder im Roman *Transit* einordnen. In kulturell-geschichtlicher Hinsicht spielen die Raummetaphern des Mittelmeers und des Hafens eine wesentliche Rolle bei der Konstruktion von europäischen Vorstellungen. Dass sich Lateinamerika als Sujet des europäischen Diskurses auffassen lässt, ist dadurch begründet, dass eine der alten europäischen gegenüberstehende Weltordnung jenseits des Atlantiks projiziert wird. Demgegenüber artikuliert sich auf der institutionellen Ebene die europäische Rede vom Fremden, deren Aporien in der Willkürlichkeit der Benennung manifest werden.

Literatur

- Arendt, Hannah (⁸ 2001): Die Nation der Minderheiten und das Volk der Staatenlosen. In: Dies.: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft. München/Zürich, S. 564–601.
- Baltrusch, Ernst (2018): Antike Horizonte. Die Aneignung des Meers. In: Dorlis Blume u. a. (Hg.): Europa und das Meer. München, S. 14–23.

- Bhabha, Homi K. (2019): The barbed wire labyrinth: Thoughts on the culture of migration. In: *Philosophy and Social Criticism* 45, H. 4, S. 403–412.
- Braudel, Fernand (1990): Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Bd. 1. Aus dem Franz. v. Grete Osterwald. Frankfurt a.M.
- Breyer, Till/Weber, Philipp (2019): Transit des Europäischen. Poetik und Politik bei Anna Seghers. In: Wolfgang Johann/Iulia-Karin Patrut/Reto Rössler (Hg.): *Transformationen Europas im 20. und 21. Jahrhundert. Zur Ästhetik und Wissensgeschichte der interkulturellen Moderne*. Bielefeld, S. 149–165.
- Conter, Claude D. (2004): *Jenseits der Nation. Das vergessene Europa des 19. Jahrhunderts. Die Geschichte der Inszenierungen und Visionen Europas in Literatur, Geschichte und Politik*. Bielefeld.
- Frénking, Sara (2021): Zwischenfälle im Reichsland. Überschreiten, Polizieren, Nationalisieren der deutsch-französischen Grenze (1887–1914). Frankfurt a.M./New York.
- Gradinari, Irina (2020): Memory Meets Sea: Einleitung. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 11, H. 2, S. 11–35.
- Gross, Raphael (2018): Europa und das Meer. In: Dorlis Blume u.a. (Hg.): *Europa und das Meer*. München, S. 6–8.
- Heimböckel, Dieter (2018): Zwischen Projektion und Dekonstruktion. Mediterranismus oder Vom Nutzen und Nachteil einer Denkfigur zur Erforschung des ›südlichen Blicks‹. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 8, H. 2, S. 73–85.
- Humboldt, Alexander von (1989): *Die Wiederentdeckung der Neuen Welt. Erstmals zusammengestellt aus dem unvollendeten Reisebericht und den Reisetagebüchern*. Hg. u. eingel. v. Paul Kanut Schäfer. Berlin.
- Huntington, Samuel P. (1996): *The Clash of Civilizations and the Remaking of the World Order*. New York.
- Iser, Wolfgang (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.
- Kiening, Christian (2006): *Das Wilde Subjekt. Kleine Poetik der Neuen Welt*. Göttingen.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (2005): *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart.
- Lützeler, Paul Michael (1998): *Schriftsteller und Europa. Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Baden-Baden.
- Ders. (2019): Europa-Diskurs und Transnationalität in der Literatur. In: Doerte Bischoff/Susanne Komfort-Hein (Hg.): *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Berlin, S. 306–317.
- Lukács, Georg/Seghers, Anna (1971): Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács. In: Georg Lukács: *Werke*. Bd. 4. *Probleme des Realismus 1: Essays über Realismus*. Bielefeld, S. 345–376.
- Mecklenburg, Norbert (2008): *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München.
- Osterhammel, Jürgen (2004): Europamodelle und imperiale Kontexte. In: *Journal of Modern European History* 2, H. 2, S. 157–182.
- Seghers, Anna (1985): *Transit. Roman*. Darmstadt/Neuwied.
- Seiderer, Ute (2016): Donaupassagen. Interkulturalität und Transiterfahrung bei Péter Esterházy. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 7, H. 2, S. 73–87.

Weigel, Sigrid (2012): Topographie und kulturelle Semantik von ›Land und Meer‹: der Europadiskurs zwischen Schwarzem Meer und Mittelmeer. In: Dies./Zaal Andronikashvili (Hg.): Grundordnungen. Geographie, Religion und Gesetz. Berlin, S. 29–47.

Mittelmeer und *material turn*

Kulturgeschichte als interkulturelle Verflechtungsgeschichte bei Fernand Braudel und Anna Lowenhaupt Tsing

Reto Rössler

Abstract *Contrary to the idea that interculturality is based exclusively on intersubjective interaction, the article examines the role of non-human actors in intercultural transfer processes. Through a comparative reading of Fernand Braudel's La Méditerranée and Anna L. Tsing's The Mushroom at the End of the World, it shows how people, spaces and things can be analysed in their intercultural interconnectedness and how the focus on spatial and material agency allows intercultural processes to be displayed and reflected in their ambivalence, their success and failure.*

Title *The Mediterranean and the Material Turn. Cultural History as Intercultural histoire croisée in Fernand Braudel and Anna Lowenhaupt Tsing*

Keywords *intercultural studies; histoire croisée; material turn; spatial turn; culture of things*

1. Interkulturalität – Raum – Materialität

Unter den literatur- und kulturwissenschaftlichen Grundbegriffen bildet Interkulturalität eine Kategorie der Dynamisierung – in kultureller, epistemischer und ästhetischer Hinsicht. Interkulturalität unterstellt, dass kulturelle Praktiken, Wissen und literarische Formbildung nicht ›an sich‹ bestehen, sondern jederzeit historischen Formationen unterliegen und erst im Austausch *zwischen* Kulturen entstehen. Weit weniger hinterfragt scheint dagegen in Theorien der Interkulturalität die Annahme zu sein, dass derartige Austauschprozesse ausschließlich auf Interaktionen und Transfers *menschlicher* Akteur*innen basieren. Es verwundert daher kaum, dass interkulturelle Grundbegriffe wie Identität, Alterität, Eigenes und Fremdes allesamt auf ›klassischen‹ Theorien des

Reto Rössler (Europa-Universität Flensburg)

reto.roessler@uni-flensburg.de

<https://orcid.org/0000-0001-6010-7641>

 © Reto Rössler 2023, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license.

Subjekts fußen, die das Ich wie in der neuzeitlichen Philosophie von Descartes bis zum deutschen Idealismus Konvention durch Dualismen und binäre Oppositionen bestimmen. Auch die (kritischen) Erweiterungen der Hermeneutik in Literaturtheorien seit den 1960er Jahren haben diese Prämisse selbst in den vielfältigen Weisen ihrer Subjekt-Dekonstruktionen häufig mitgeführt. Lange schien daher in der produktiven Rezeption von u.a. psychoanalytischen, strukturalistischen, gendertheoretischen oder postkolonialen Ansätzen seitens der interkulturellen Germanistik *Interkulturalität* *Intersubjektivität* (auch auf Textebene) vorauszusetzen.

Erste entschiedene Zweifel an einem solchen eng und dichotom gefassten Interkulturalitätsbegriff haben Dieter Heimböckel und Manfred Weinberg in ihrem Grundsatzartikel aus dem Jahr 2014 formuliert. Ihrem Vorschlag für eine konzeptuelle Neubestimmung gemäß gründet sich Interkulturalität dementsgegen nicht auf Subjekte und bezeichnet auch keinen abgeschlossenen oder abschließbaren Zustand, sondern richtet sich vielmehr auf das menschliche Affekt- und Ausdrucksvermögen des ›Staunens‹ sowie die per definitionem nicht anzueignende Verlaufsform des ›Nichtwissens‹ – beides Erfahrungsweisen, deren Kultivierung wiederum in die Lage versetzt, »interkulturelle Grundlagenkategorien wie das Eigene und das Fremde selbst in Frage« zu stellen (Heimböckel/Weinberg 2014: 121). In eine ganz ähnliche Stoßrichtung zielen auch die Überlegungen zur literatur- und kulturtheoretischen Ähnlichkeitsforschung, die ebenfalls Prozesse der »Homogenisierung und Heterogenisierung« sowie Bifurkationen in Identitätstheorien hinsichtlich ihrer Exklusionspotenziale kritisch betrachten und demgegenüber kulturelle und literarische ›Figuren des Dritten‹ in den Blick nehmen (vgl. Bhatti 2015: 119), die jenseits problematischer Subjektsetzungen liegen und von hier aus kulturelle Transfers und interkulturelle Übergänge initiieren (vgl. Patrut/Rössler 2019).

Mit den Themenheften der Zeitschrift *Germanistica Euromediterrae* zu *Interkulturellen Räumen – historische Routen und Passagen der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung des Mittelmeers* (Bd. 4, H. 1/2022) und dem Schwerpunktthema *Meer als Raum transkultureller Erinnerungen* im Heft 11/2 (2020) der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* (ZiG) hat sich das Erkenntnisinteresse der Interkulturalitätsforschung jüngst deutlich weg von Individuen, Subjekten und singulären Ereignissen und hin zu interkulturellen Räumen und Landschaften bewegt. Die Herausgeberin des letztgenannten Heftes, Irina Gradinari, weist in ihrer Einleitung das Meer als einen Naturraum aus, der nationale Grenzen und damit zugleich auch Nationalgedächtnisse auflöst und sich so als transkultureller Erinnerungsraum erweist. Für die Kulturtechnik des Erinnerns vermag das Meer, dies zeigen die vier Sektionen des Themenhefts, ganz unterschiedliche Funktionen zu übernehmen: etwa Erinnerungs- und Vergessensweisen zu reflektieren, Grenzen der Kultur und/oder Repräsentation zu markieren, maritime Materialitäten ästhetisch und epistemologisch zu verarbeiten oder Umschreibungen und Rekonstruktionen von nationalspezifischen Erinnerungstopoi vorzunehmen (vgl. Gradinari 2020).

Folgt man dem so eingeschlagenen kulturwissenschaftlichen Pfad der Interkulturalitätsforschung nun weiter und fragt nach ergänzenden Möglichkeiten, um bisher subjektzentrierte interkulturelle Settings stärker komplementär von ihren Außenseiten her zu perspektivieren, geraten unweigerlich auch Objekte, Dinge und Materialitäten mit in den Blick. Im Rückgriff auf die Ergebnisse des inzwischen eigenständigen interdisziplinären Arbeitsfeldes rund um die Schlagworte *material turn*, »materielle

Kultur« und »Dingkulturen« lässt sich zeigen, dass Objekten in kulturellen Prozessen nicht nur für sich genommen »Handlungsmacht« (*agency*) zukommt (vgl. Bräunlein 2012; Scholz/Vedder 2018), sondern sie in einer triangulären Betrachtungsweise auch wiederum Vorstellungen homogener Raumkonstruktionen sowie deren einseitige Prägung und Belebung durch menschliche Akteur*innen durchkreuzen. In dieser Weise lassen sich naturräumliche Entitäten, kulturelle Artefakte und menschliche Akteur*innen als interkulturelle »Gefüge« beschreiben, um einen Begriff der US-amerikanischen Anthropologin Anna Lowenhaupt Tsing heranzuziehen (vgl. Tsing 2018: 8). Belebte wie nicht belebte Akteur*innen durchdringen sich hierbei wechselseitig und ihre *agency* und transformatorischen Potenziale lassen sich dabei gerade in ihrer Vielheit und Zerstreuung aufsuchen und analysieren. Demnach wäre die interkulturelle Leistung von Räumen nicht lediglich als eine retrospektiv-erinnernde zu fassen, sondern stattdessen auch auf ihre Prozessualität zur Erzeugung interkultureller Vernetzung und Übergänge (ebenso wie deren Scheitern) hin zu befragen.

Von »interkulturellen Gefügen« lässt sich in dem hier umrissenen Sinne immer dann sprechen, wenn sich Szenarien kultureller Begegnungen bzw. Kontraste mit solchen der Hybridisierung der Sphären von Natur und Kultur überkreuzen und sich als wechselseitig kommentierende, ineinander verflochtene kulturelle Zeichen bzw. Praktiken beschreiben lassen. Nicht erst unter den Bedingungen der kapitalistischen Moderne prägen, limitieren oder erzeugen Dinge natürliche wie kulturelle Räume. Vormoderne Beispiele hierfür sind etwa die Geschichten kulturell bedeutsamer Rohstoffe und Waren, die Entstehung der großen Handelsstädte und wichtigen Umschlagplätze oder auch das Aufkommen technischer Instrumente (wie des Fernrohrs), Fortschritte in der Kartographie, der Navigation, dem Schiffsbau etc.

Bezogen auf unsere Fragestellung werden im Folgenden zwei teils ähnliche, teils grundlegend verschiedene kulturhistorische Texte vergleichend und »dialogisch« aufeinander bezogen. Die Arbeiten des historisch Älteren, Fernand Braudel, zählen dabei zu den »Klassikern« der Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert (vgl. Raphael 2006), Anna Lowenhaupt Tsings Essay *The Mushroom at the End of the World* demgegenüber zu einem der Sachbuchbestseller der vergangenen Jahre. Zu rekonstruieren sind die interkulturellen Gefüge und das Zusammenspiel von belebten wie nicht belebten Akteur*innen in beiden Historiographien sowie die Rolle narrativer Verfahren und Poetiken, die ihre jeweiligen Verflechtungsperspektiven ermöglichen. Verflechtungsgeschichte (*histoire croisée*) im Sinne Michael Werners und Bénédicte Zimmermanns beschränkt sich dabei nicht nur auf die historische Erfassung kultureller Austauschprozesse (*shared history*), sondern zielt vielmehr auf eine Überkreuzung und Reziprozität der Blickwinkel, die dabei auch die Frage von »Symmetrie und Asymmetrie« sowie das »Verhältnis von Gegenstand und Maßstab« umfasst (Werner/Zimmermann 2004: 618). Der Vergleich der beiden Verflechtungspoetiken Braudels und Tsings lässt schließlich auch ihr komplementäres Verhältnis hervortreten. Wie sich zeigt, liegt in der Stärke der vernetzenden Beschreibungskunst des Ersteren zugleich auch eine Schwäche im Sinne eines blinden Flecks begründet, auf die Tsings Essay, indem er die Ambivalenz und Exklusionsseite interkultureller Objekte besonders akzentuiert, implizit antwortet.

2. Fahrende Schiffe, zirkulierende Waren

Das Mittelmeer als interkultureller Übergangsraum (Fernand Braudel)

Bereits im ersten Satz seiner monumentalen Habilitationsschrift *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. (La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II; 1949)* weicht Fernand Braudel von den Konventionen einer akademischen Qualifikationsschrift in markanter Weise ab, wenn er diese anstatt mit einer objektivierbaren Beobachtung oder methodischen Überlegung mit einem höchst subjektiven und emphatischen Bekenntnis beginnt, das die Darstellung seiner Arbeit zudem leiten und tragen soll: »Ich habe das Mittelmeer leidenschaftlich geliebt, vermutlich weil ich – wie so viele andere und nach so vielen anderen – aus dem Norden kam. [...] Ich hoffe, daß dafür auch etwas von diesem Glück auf den Seiten dieses Buches spürbar wird und viel von seinem Licht auf unsere Darstellung fällt.« (Braudel 2018, Bd. 1: 15) Im Gegensatz zur gefühlten Präsenz ist die faktische Distanz zu seinem Gegenstand während der Erarbeitung gleichwohl eine mehrfache. Braudel schreibt nicht nur aus der Sicht des reisenden Fremden, auch hatte er die 1949 erschienene Rohfassung während des Zweiten Weltkrieges in einem Gefangenenlager bei Lübeck ohne Zugang zu Archiven, nur auf Basis seiner Aufzeichnungen, vieles zunächst gar nur aus dem Gedächtnis niedergeschrieben (vgl. Burke 1991: 44). Es ist zweifellos diese Spannung zwischen Nähe und Distanz, Begrenzung und Entgrenzung – hier die Enge der Lagerbaracke, dort die offene Weite der Küsten und Meere –, welche die besondere Darstellungsweise Braudels, nicht nur seiner Arbeiten über das Mittelmeer, prägen. Von Seiten der Geschichtswissenschaft früh bemerkt und nicht selten als »unwissenschaftlich« kritisiert (vgl. Raphael 2006: 115), erschöpfen sich Braudels historische Studien nicht in der die *Annales*-Tradition begründenden Fokussierung auf quantifizierbare Methoden und die präzise Rekonstruktion sozial- und wirtschaftshistorischer Zusammenhänge. Vielmehr zeichnen sie sich darüber hinaus – gleichsam als ästhetisches Gegengewicht zur Empirie – durch ein hohes Maß an Literarizität aus, indem sie ausgedehnten Schilderungen der maritimen Natur-, Kultur- und Stadtlandschaften, der Alltagspraktiken, sprachlichen Eigenheiten und kulturellen Codes ihrer Bewohner*innen breiten Raum geben. Braudel selbst ist die Nähe, die seine Beschreibungskunst zur literarischen Prosa, speziell zur Großgattung des Romans, aufweist, durchaus bewusst gewesen, wenn er schreibt: »Ideal wäre es zweifellos, wenn wir, wie der Romancier seine Personen nach seinen Wünschen gestalten kann, ohne sie je aus dem Blick zu verlieren, seine mächtige Präsenz stets gegenwärtig halten können.« (Braudel 2018: 15) Beides, der faktisch betriebene Erzählaufwand ebenso wie die Identifikation des Historikers mit dem Romancier, lässt es gerechtfertigt erscheinen, sich seinen Mittelmeerstudien auch aus literaturwissenschaftlichem Blickwinkel zu nähern. Seine Vorstellung, wie ein allwissender Erzähler im realistischen Roman zwischen Figuren(-perspektiven) hin und her wechseln zu können und dennoch das Ganze im Blick zu behalten, entspricht dabei auf der Makroebene seiner historiographischen Entscheidung, den mediterranen Raum in mehreren aufeinander bezogenen Ebenen zu entfalten. Der dreigliedrige Bau der Braudel'schen Mittelmeerwelt, bestehend aus naturgeographischer, wirtschafts- und ereignisgeschichtlicher Beschreibung, folgt so zum einen den zeitlichen Transformationsmodi von Strukturen »langer«, »mittlerer« und »kurzer Dauer«, korrespondiert zum anderen aber auch mit den Achsen des narrativen Ko-

ordinatensystems von Raum, Zeitgestaltung, Figur und Handlung, über das die diegetische Welt des Romans sich aufspannt.

Dem Innovationsanspruch der *Annales*-Schule gemäß sollte es in einer neuen Art der Geschichtsschreibung um nicht weniger als um eine *histoire totale* gehen, bei der sich alle drei Zeit- und Betrachtungsebenen wechselseitig durchdringen. Die Umsetzung dieses Programms und die ihr zugrundeliegenden narrativen Verfahren lassen sich in weit prägnanterer Weise als in Braudels dreibändigem Hauptwerk zum Mittelmeer in dem gemeinsam mit seinen beiden Historikerkollegen Georges Duby und Maurice Aymard verfassten Essay *Die Welt des Mittelmeers* (*La Méditerranée. L'espace et l'histoire, les hommes et l'héritage*) untersuchen.¹ Im französischen Original ist dieser Essay 1985 erschienen und markiert damit den Schlusspunkt des Braudel'schen Œuvres. Braudel starb noch im gleichen Jahr. Der Essay ist klar erkennbar für ein breiteres Publikum geschrieben, liest sich dabei als eine Einführung in die methodische Ausrichtung der Historikerschule der *Annales* und führt zugleich zentrale Thesen aus Braudels *opus magnum* sowie der von ihm geleiteten langjährigen Arbeitsgruppe zur Erforschung des westlichen Mittelmeerraums zwischen 1500 bis 1800 zusammen.

Indem Braudel, Duby und Aymard einen geographischen Großraum ins Zentrum ihrer Untersuchung rücken, brechen sie mit etablierten Schemata der Historiographie wie dem Historismus, der Festlegung auf Ereignishistorie sowie der Geschichte ›großer Männer‹. Der von ihnen vermessene Mittelmeerraum erscheint demgegenüber als ein Raum der Kreuzungen und Passagen, der Verkehrswege und Knotenpunkte, der Märkte und Handelsrouten, des permanenten Austauschs von Menschen, Objekten, Waren, künstlerischen und technischen Artefakten, Ideen und Sinneseindrücken; ein dynamischer Raum des Plurikulturellen und der permanenten ›Übergänge‹ – eben hierin ist sein in subjekttheoretischer Hinsicht dekonstruktives, aber auch sein interkulturelles Potenzial zu sehen (vgl. Patrut 2019; Patrut/Rössler/Schiewer 2022).

Um Verflechtungen zwischen belebten und unbelebten, natürlichen wie künstlichen Akteur*innen scharf zu stellen, nähern sich die u.a. mit ›Land‹, ›Meer‹, ›Lebensräume‹ oder ›Venedig‹ überschriebenen Einzelkapitel dem maritimen Großraum jeweils von einem naturräumlichen, kulturellen (auf Handel und Warenaustausch bezogenen) sowie human- und ereignisgeschichtlichen Blickwinkel, von dem aus die übrigen beiden Perspektiven jeweils mit eingeflochten werden. Dies gelingt insbesondere über den narrativen Rückgriff auf das Konzept der ›Landschaft‹.

2.1 Landschaftsblick (I): Vernetzung in der Zeit (Vergangenheit und Gegenwart)

Wendet man sich den ersten beiden (von Braudel verfassten) Kapiteln über ›Land‹ und ›Meer‹ näher zu, so fällt auf, dass die naturräumliche Beschreibung nicht lediglich ausführlich ausfällt, sondern sich dabei am literarischen wie bildkünstlerischen Dispositiv der ›Landschaft‹ orientiert. Der These des Philosophen Joachim Ritter zufolge kommt das Konzept ideengeschichtlich betrachtet erst relativ spät, in der Frühen Neuzeit, auf und kulminiert in der Zeit um 1800, wo es die epistemisch bereits verloren gegangene

1 Die Kapitel eins bis fünf sowie Kapitel sieben stammen dabei aus der Feder Braudels, das sechste Kapitel von Aymard, das achte von Duby.

Einheit der Natur im Format der Kunst nochmals restituiert (vgl. Ritter 1989: 146). Der Landschaftseindruck der mediterranen Welt, wie ihn Braudel in seinem einleitenden Essay einfängt, ist ebenfalls einer der ›ganzen‹ Natur, die (noch) nicht durch den Menschen parzelliert und technisch zugerichtet ist, sondern die sie Wahrnehmenden mit allen Sinnen anspricht:

In diesem Buch fahren ein paar Schiffe übers Meer; die Wellen nehmen ihren Gesang auf; Weinbauern an der genuesischen Riviera gehen die abendlichen Hügel hinab; in der Provence und in Griechenland werden die Früchte von den Ölbäumen geschlagen; Fischer legen ihre Netze in der stillen Lagune von Venedig oder auf den Kanälen von Djerba aus; Schiffbauer zimmern Kähne, die gleichen heute wie gestern. (Braudel/Duby/Aymard 2013: 7)

In parataktischer Reihung, unterstrichen durch den wiederholten Gebrauch des Semikolons, fügen sich die einzelnen Wahrnehmungsausschnitte hier zu einem synästhetischen Gesamteindruck zusammen. Der sprachliche Bildaufbau nimmt Anleihen bei der frühneuzeitlichen Landschaftsmalerei und weist in der Motivkombination von Lagune, Wellen, fahrenden Schiffen, Fischern und Weinbauern konkrete Ähnlichkeiten zu der Pieter Bruegel d.Ä. zugeschriebenen *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* (1555) auf (vgl. Abb.).

Abbildung: Pieter Bruegel d.Ä. (fraglich), um ca. 1555 bis ca. 1558, Öl auf Leinwand, 73,5×112cm, Königliche Museen der Schönen Künste, Brüssel



Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bruegel,_Pieter_de_Oude_-_De_val_van_icarus_-_hi_res.jpg, als gemeinfrei gekennzeichnet

Der intermedial erzeugte historische Index, der suggeriert, es handle sich um eine vormoderne Landschaftsbeschreibung wird dabei jedoch sogleich von der Erzählstimme übertönt, wenn diese die Überzeitlichkeit des naturräumlichen Eindrucks betont und Braudel im Fortgang der Passage hervorhebt, dass erst die Landschaftsperspektive die

»Wiedereröffnung des Austauschs zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Grenzübergänge von der einen zur anderen und wieder zur einen« ermögliche (ebd.).

2.2 Landschaftsblick (II): Vernetzung als Überschau

Darüber hinaus kommt dem Landschaftsblick jedoch auch eine historisch synchron vernetzende Funktion zu. Seit Alexander von Humboldt wird der Form des »Naturgemäldes« die Kompetenz zugesprochen, das Charakteristische eines Naturraums als »Totaleindruck« einzufangen (vgl. Rössler 2020). In *Die Welt des Mittelmeers* bedienen sich Braudel, Duby und Aymard dieser Technik der Überschau, eines quasigöttlichen Blicks, der das symbiotische Wechselspiel von Natur, Pflanzen, Tieren und Menschen verschiedener Kulturen simultan erfasst und dabei – wie in der zuletzt zitierten Passage – die Umwandlung und Übertragung feinsten Bewegungen registriert: etwa die der Kraft des Windes auf das Segelschiff, das dieser antreibt, aber auch auf das Wasser, dessen Wellenbrechung sich dem Seefahrer wiederum als tosender »Gesang« einstellt (Braudel/Duby/Aymard 2013: 7). Scheinbar beiläufige Beobachtungen dieser Art, von denen der Text durchzogen ist, exemplifizieren die synästhetische Mehrfachcodierung und den Handlungscharakter des mediterranen Raums, der, wie Aymard später im Band schreibt, viel mehr als eine »bloße Staffage« ist und jederzeit mit den menschlichen Akteur*innen interagiert (ebd.: 121). Das Meer erscheint so als ein Medien- und Übertragungsraum im doppelten Sinne: Es ermöglicht Reisen und Handel über das Wasser und verhält sich dabei doch nicht neutral, sondern spricht die Subjekte über alle fünf Sinne an. Die leibliche Präsenz der Natur erweist sich so als eine Erfahrung, die den Seefahrenden aller Epochen und Kulturen gemein ist und sie damit – jedenfalls potenziell – einander annähert.

2.3 »Ein Meer der Verbindungen«. Multiperspektivität und die Verflechtung der Dinge

Ihre charakteristischen Züge von Belebtheit und Lebendigkeit erhält die mediterrane Natur im Essay jedoch erst durch die in sie eingelassenen und in ihr Handel treibenden und Waren austauschenden Menschen. Im Abschnitt »Ein Meer der Verbindungen« perspektiviert Braudel interkulturelle Austauschbeziehungen in Europa insbesondere entlang der Routen, welche die wichtigsten Handelsgüter über das Mittelmeer genommen haben – und wendet sich damit implizit gegen geopolitische Sichtweisen maritimer Räume als natürlicher und robuster Grenzverläufe. Europa und das Mittelmeer werden von ihm nicht als nationaler und/oder politischer Raum, sondern als Wirtschafts- und Verkehrsraum der offenen Grenzen ausgewiesen: »Die Mittelmeerwelt, das sind Straßen zu Land und zu Wasser, sind Verbindungen, und ebenso wie die Wege sind die Städte miteinander verbunden, kleine, mittlere, große, und alle reichen sie einander die Hand – Straßen und immer mehr Straßen, ein vollständiges Verkehrsnetz mithin.« (Ebd.: 57)

Nur wenige Absätze weiter wird diese synchrone Ebene wiederum mit der diachronen überblendet, womit sich das Mittelmeer gleichzeitig als ein interkultureller wie historischer Vernetzungsraum herausstellt:

Das Mittelmeer *stricto sensu* wird also von einem ausgedehnten, mediterran beeinflussten Territorium umschlossen, das ihm als Resonanzboden dient. Und es ist nicht allein das Wirtschaftsleben, das in der Ferne Widerhall findet, auch seine zivilisatorischen Leistungen, seine wechselnden kulturellen Erfindungskräfte strahlen zurück. Der Barock spannt sich, von Rom und dem in Hochblüte stehenden Spanien initiiert, über ganz Europa aus, einschließlich der protestantischen Länder im Norden. Und ebenso werden die Moscheen Istanbuls bis nach Persien und Indien nachgeahmt. (Ebd.: 59)

Seine Konturen gewinnt dieser Raum weniger über die dichotome, für Imperien charakteristische Vorstellung von Zentrum und Peripherie, vielmehr präsentiert er sich als kultureller »Resonanzboden«, bei dem die kulturstiftenden Impulse zu verschiedenen historischen Zeiten aus je unterschiedlichen Richtungen ihren Ausgang nehmen und Ideen, Traditionen und Denkstile sich auch zwischen der europäischen und außereuropäischen Welt durchmischen.

Von dem anfänglichen Gestus der synthetisierenden Gesamtschau löst sich der Braudel'sche Erzählerblick jedoch im Fortgang der Darstellung immer stärker, um sich den zahllosen, wiederum verflochtenen Geschichten einzelner Waren und Handelsgüter zuzuwenden:

[S]chon lange ist das Mittelmeer Schnittpunkt verschiedener Welten. Seit Jahrtausenden strömt hier alles zusammen, wirbelt die Geschichte durcheinander und bereichert sie: Menschen, Lasttiere, Wagen, Waren, Schiffe, Ideen, Religionen, Lebenspraktiken. Und Pflanzen. Man glaubt, es seien Mittelmeergewächse. Aber abgesehen vom Ölbaum, vom Wein und vom Getreide [...] stammen die meisten aus fernen Gegenden. [...] Orangen, Zitronen, Mandarinen [...]. Wahrhaftig, sie stammen aus dem Fernen Osten, die Araber haben sie eingeführt. (Ebd.: 8)

Über Seiten hinweg umreißt Braudel in dieser Weise die Wander- und Handelsrouten, die einzelne Güter über das Meer nach Europa genommen haben: Zypressen aus Persien, Tomaten aus Peru, Auberginen aus Indien, Nelkenpfeffer aus Guyana, Pfirsiche aus China oder Tabak aus dem Iran fungieren dabei als materielle Belege dafür, dass Europa und Mittelmeerwelt niemals eine homogene, sondern jederzeit eine »aus Ungleichartigem zusammengesetzte Welt« gewesen sind, »die erst in unserer Vorstellung zu einem zusammenhängenden Bild sich fügt, wie in einem System, in dem das Unterschiedene zunächst vermengt und dann zu einer originalen Einheit neu verflochten wird.« (Ebd.: 9) Die Zusammenschau des Landschaftsblicks dient dabei letztlich nicht der Betonung der Einheit, sondern der Vielheit der aufeinander bezogenen Akteur*innen. Die rhetorische Frage: Was ist die mediterrane Welt?, beantwortet Braudel daher folgerichtig mit:

Tausend Dinge auf einmal. Nicht eine Landschaft, sondern unzählige Landschaften. Nicht eine Zivilisation, sondern viele Zivilisationen, eine auf die andere geschichtet. Im Mittelmeerraum reisen heißt, auf die römische Welt im Libanon treffen, auf eine prähistorische in Sardinien, auf griechische Städte in Sizilien, auf Spuren arabischer Anwesenheit in Spanien, solche des türkischen Islam in Jugoslawien. Es heißt, auf den Grund der Zeitalter hinabtauchen, bis zu den megalithischen Bauwerken auf Malta

oder den ägyptischen Pyramiden. Es heißt, Altes und Uraltes, das häufig noch lebendig ist, Seite an Seite mit höchst Neuzeitlichem finden. (Ebd.: 7f.)

Mit der Romantheorie Michail Bachtins gelesen zeichnet sich die mediterrane Welt nicht nur durch eine ›Polyphonie‹ der Dinge aus (vgl. Bachtin 1979: 192–218), sondern ihre Stimmen durchziehen dieselbe auch ›chronotopisch‹, indem sie über Epochen und Jahrhunderte hinweg nachhallen und dabei verschiedene Kulturen dialogisch verbinden (vgl. Bachtin 2017).

Wenn Braudel, Duby und Aymard in *La Méditerranée* in der ihnen eigenen literarischen Schreib- und kulturell vernetzenden Darstellungsweise das Mittelmeer als *contact zone* und damit als interkulturellen Begegnungsraum ausweisen, so ist an dieser Stelle jedoch auch die Gegenprobe zu machen und nach den *Grenzen* interkultureller Geschichte und Repräsentation zu fragen. Zumindest für den Mittelmeeressay (weniger für Braudels Habilitationsschrift) ließe sich an dieser Stelle der Einwand formulieren, dass im Bemühen, die politische Herrschafts- und Ereignisgeschichte durch eine maritime Struktur-, Raum- und Dinggeschichte zu ersetzen, Phänomene scheiternder Interkulturalität in Gestalt von Nichtverstehen (vgl. Werner 2022), kulturellen Konflikten und/oder Krieg ebenso wie die Rolle des Meeres als Kontingenz- und Gefahrenraum und schließlich auch die Ausbeutung und Zerstörung des maritimen Naturraums zu wenig Beachtung finden (vgl. Makropoulos 2007: 239f.; Wolf 2013). Ein Beispiel hierfür ist das Venedig-Kapitel am Ende des Essays, in dem Braudel seine Leser*innen zu einem Spaziergang durch die Stadt und ihre wechselvolle Geschichte einlädt, dabei deren kriegerrisch-gewaltvolle und »grausame Seite« beim Gang über die Seufzerbrücke einerseits zwar kurz antippt, um den Blick der Lesenden sogleich aber wieder hiervon wegzulenken: »Vergessen Sie sie! Denken Sie nicht weiter an die Seufzerbrücke, nicht an die Piombi, den Kerker, in den die Verurteilten über diese Brücke geleitet wurden. Gehen Sie nach rechts. Das Café Todaro erwartet Sie.« (Braudel/Duby/Aymard 2013: 155) Diese Tendenz zur Vereindeutigung und einer kulturelle Ambivalenzen, Widersprüche und Konflikte eher glättenden Perspektive findet auch im weiteren Verlauf des Kapitels ihre Fortsetzung. So ist der nahtlose Übergang vom Abschnitt über den »Aufstieg und Verfall« der Stadt zu »Venedigs zweiter Größe« als phantasmagorischer Zwischenraum und Tourismusattraktion letztlich nur vom Standpunkt einer »Idylle des Markts« nachzuvollziehen (Vogl 2010: 31), die zuvorderst auf die transformatorischen Potenziale dynamischer Räume und »zirkulierender Waren« und Objekte zielen (vgl. Wegmann 2018), weniger dagegen auf die in beiden eingespeicherten »Entfremdungserfahrungen« und Gewaltgeschichten abheben (Schößler 2018: 285f.).

3. Ökologische, wirtschaftliche und interkulturelle Verflechtung Der Matsutake-Pilz als hybrider Akteur (Anna Lowenhaupt Tsing)

Anna Lowenhaupt Tsing nimmt mit ihrer Kultur-, Wirtschafts- und Vernetzungsgeschichte *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (2015; Dt.: *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, 2018) eine dazu komplementäre Perspektive von der Warte eines konkreten Objekts, dem

Matsutake, ein, in der die andere, abgründige Seite der Objektzirkulation besondere Berücksichtigung findet. Ähnlich wie im Falle von *La Méditerranée* handelt es sich auch hier um ein populäres Sachbuch, das über Disziplingrenzen hinaus – Tsing ist Professorin für Anthropologie an der University of California – breit rezipiert worden ist. Das Objekt, dem ihre Aufmerksamkeit gilt, ist der in nur wenigen Gegenden der Welt (in Oregon, Lappland, Yunnan [Südwestchina] und Teilen Japans) vorkommende Matsutake, der darum als einer der wertvollsten und teuersten Speisepilze der Welt gilt. Der Umstand, dass der Matsutake als ein hybrides Objekt zwischen Natur und Kultur kenntlich wird, bedingt dabei die Form ihrer Darstellung. In der Einleitung ihres Buches stellt Tsing heraus, dass diese poetologische Anverwandlung des Gegenstandes nicht lediglich eine ästhetische Spielerei darstellt. Der technisierten Nutzbarmachung und Ausbeutung der Natur korrespondiert ihr zufolge eine wissenschaftliche Denk- und Darstellungsweise, deren epistemische Anfänge sie auf das Zeitalter der Aufklärung zurückführt, dem es eine andere, nicht mehr binär codierende Form des Denkens und Darstellens entgegenzusetzen gelte:

Das Buch begibt sich auf die Spuren des Matsutake. Anders als in gelehrten Büchern üblich, folgt ein Getümmel kurzer Kapitel. Sie sollten sein wie Pilze, die nach dem Regen aufschießen: in übertriebener Fülle, nach Erkundung gierend, immer zu zahlreich. Die Kapitel bilden ein offenes Gefüge, keine logische Maschine; ihr Arrangement verweist auf das Sovielmehr, das da draußen noch existiert. Sie sind verheddert und unterbrechen einander und ahmen damit die Flickenhaftigkeit der Welt nach, die ich zu beschreiben versuche. (Tsing 2018: 8)

In ihrer Kritik an einer taxonomischen Äußerungsstruktur von Wissensbeständen und dem Plädoyer für die Beschreibung und Analyse von Gefügen heterogener Akteur*innen in ihrer Verflechtung schließt Tsing theoretisch und methodisch sowohl an die Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours als auch an die von Gilles Deleuze und Félix Guattari vorgeschlagene rhizomatische Darstellungsweise an (vgl. Deleuze/Guattari 1992; Latour 2013). Während im Falle von Deleuze/Guattari jedoch die ›Gegenschreibweise‹ zu teleologischen und hierarchischen Wissenskonfigurationen und im Falle der Latour'schen Aufwertung von Objektgeschichten das Bemühen um eine »symmetrische Anthropologie« (ebd. 139) dominieren, welche die künstliche Trennung zwischen Natur und Kultur aufhebt, tritt in Tsings verflechtender Darstellung noch ein weiteres und neues Moment hinzu. In *The Mushroom at the End of the World* zeigt sich der Matsutake nicht nur als hybrides, sondern überdies auch als *ambivalent* besetztes Wissensobjekt. Tsing beschreibt damit eine gegenläufige Wissensgeschichte, die gleichermaßen kontinuierliche wie diskontinuierliche, utopische wie dystopische Elemente sowie Momente gelingender wie scheiternder Interkulturalität umfasst. Ohne die vielen Verästelungen und die überreiche Detailfülle des Buches hier im Einzelnen rekapitulieren zu können, lassen sich folgende fünf übergeordnete Momente derartiger Gegenläufigkeit hervorheben:

- (1) *Kulturgeschichte (Tradition) versus Naturzeit (Posthumanismus)*: Die Kulturgeschichte, insbesondere im asiatischen Raum, ist eng mit dem Matsutake verbunden und lässt sich dort bis ins achte Jahrhundert zurückverfolgen. In der japanischen Kultur ist

der Pilz seitdem in spirituellen Riten und kultischen Praktiken verwurzelt. Dieser gemeinsamen Tradition steht die einer modernen Trennung gegenüber, im Zuge derer der Matsutake als kapitalistische Ware zunehmend aus den Praktiken der Tradition herausgelöst wird. Verglichen mit der Fragilität humaner Lebens- und Wirtschaftsweisen erweist er sich jedoch als ein resilientes Naturobjekt, das die Zeit des Menschen mit sehr großer Wahrscheinlichkeit weit übersteigen wird.² Tsing verweist hier auf die Legende, der zufolge das erste Lebewesen, das nach den Atombombenabwürfen auf Hiroshima 1945 in der verheerten Landschaft wieder aus dem Boden emporwuchs, ein Matsutake gewesen sei (vgl. Tsing 2018: 15).

- (2) *Natürliche Ressource (Seltenheit) versus ökonomisches Spekulations- und Handelsobjekt:* Der Matsutake kommt in der Natur höchst selten vor, und alle Versuche, ihn zu kultivieren, waren bislang zum Scheitern verurteilt. Seine natürliche Knappheit bei in den letzten Jahrzehnten konstant steigender Nachfrage lassen ihn zum globalisierten Handels- und Spekulationsobjekt werden, dessen Vertrieb sich über ein Geflecht aus Lieferketten vollzieht, die wiederum von lokalen Sammler*innen über mehrere Zwischenhändler*innen und Mittelsmänner bzw. -frauen bis zu Spitzengastronom*innen und schließlich den Endverbraucher*innen reichen.
- (3) *Regionale Gemeinschaften (Prekarität) versus globaler Lieferkettenkapitalismus:* Tsings ethnographische Feldstudien, ihre eingeflochtenen Interviews und teilnehmenden Beobachtungen gelten schwerpunktmäßig den in aller Regel prekär beschäftigten lokalen Sammler*innen und kleinen Zwischenhändler*innen, die weder über feste Arbeitsverträge verfügen noch mit konstanten Einkommen rechnen können, da sowohl die Menge an auffindbaren Pilzen als auch die Marktpreise stark schwanken. Während Tsing einerseits von hier aus die globale Zirkulation der Pilze als Waren über die Spur ihrer Lieferketten verfolgt und analysiert, wie deren Verwertungsrhythmen systematisch Naturraum und Lebensbedingungen von Landarbeiter*innen zerstören, so deutet sie andererseits die nach wie vor intakten Weisen der Kooperation und des Gabentauschs (durch Matsutake) unter den Sammler*innen als Form einer modernen Verwertungslogiken gegenüber resilienten Gegenkultur.
- (4) *Kapitalistische Ausbeutung versus Resilienz der Natur:* Im Kapitel »Ruin« zeigt Tsing, dass es dieselben weltumspannenden Lieferketten sind, die neben den Menschen auch ruinierte Industrieforste hervorbringen. Im amerikanischen Oregon und in Zentraljapan, zwei Gebieten, in denen heute Matsutake zu finden sind, wurden die Staatswälder jeweils nach dem Zweiten Weltkrieg für private Holzunternehmen geöffnet, was zur Umwandlung der naturwüchsigen Wälder in Kiefermonokulturen führte. Mit dem sinkenden Ölpreis, der beginnenden Globalisierung der Rohstoffmärkte und der billigeren Konkurrenz aus dem Ausland wurden beide Forstwirtschaftsgebiete zunehmend unattraktiv (vgl. ebd.: 275–288). Vor allem diesen brachliegenden Industriewäldern, den »Ruinen des Kapitalismus«, wie sie Tsing

2 Tsing nimmt hier Bezug auf den seit einigen Jahren andauernden Diskurs um das Anthropozän. Innerhalb dieser Debatte hat sie gemeinsam mit der Wissenschaftshistorikerin und Gender-Forscherin Donna Haraway den Begriff des »Plantationocenes« vorgeschlagen, um die negativen Auswirkungen menschlicher Kultivierungspraktiken auf Biodiversität und die Stabilität von Ökosystemen hervorzuheben. Siehe hierzu Haraway/Tsing/Mitman 2019.

nennt, verdanken die Matsutake jedoch ihr Gedeihen und vermehrtes Vorkommen. Wo die Pilze als kostbare Naturgüter emporspriessen, zeigen sie damit also zugleich die Ausbeutung von Mensch und Natur durch kapitalistische Praktiken an. Allein die Pilze entziehen sich der Logik der Verwertungsökonomie, lässt sich die Produktion von Matsutake doch trotz modernster Technik weder standardisieren noch maximieren, sondern sie obliegt stattdessen den geschulten Sinnen der Suchenden und ihrer Verwobenheit mit den regionalen Wäldern. »Der Mensch kann den Matsutake nicht kontrollieren. [...] Die Pilze gemahnen uns daran, dass wir von Naturprozessen abhängig sind, die über den Menschen hinausgehen« (ebd.: 345).

Beide Essay-Studien, sowohl die von Braudel, Duby und Aymard als auch die von Tsing analysieren interkulturelle Austauschbeziehungen sowie Hybridisierungen zwischen Natur und Kultur, indem sie auf ›Gefüge‹ aus natürlichen, menschlichen und dinglichen Akteur*innen sowie ihre Verflechtungen fokussieren. Während in Braudels *opus magnum* zum Mittelmeer jedem der Akteure und jeder der Akteurinnen eine historische Dauer (*longue durée*; *moyenne durée*; *événement*) zugeordnet wird und die Trennung der Ebenen auch über die drei Bände erhalten bleibt, ist für den posthum erschienenen Essay *La Méditerranée* eine Überlagerung zu beobachten, die sich hier insbesondere über den Landschaftsblick gestaltet, der Natur, Waren und Menschen, aber auch Raum und Zeit zusammenspannt. Demgegenüber geht die doppelte Grenzverwischung im Falle Tsings vom Objekt des Matsutake aus, dessen rhizomatische Verflechtung ihrer Wissensgeschichte zugleich als Darstellungsnarrativ zugrunde liegt. In stilistischer Hinsicht ist beiden Essays ein hohes Maß an Literarizität und Poetizität eigen. Wie *La Méditerranée* zeichnet sich auch *The Mushroom at the End of the World* durch ausgedehnte Landschaftsbeschreibungen, eine bild- und metaphernreiche Sprache, eine poetologisch anverwandelte Schreibweise sowie intertextuelle Anspielungen und literarische Zitate aus, die den Kapiteln teils als Mottos vorangestellt sind (z.B. John Cage, vgl. ebd.: 67, oder Samuel Beckett, *Warten auf Godot*, vgl. ebd.: 345) oder im Falle von Ursula Le Guins ›Tragetaschentheorie der Fiktion‹ in die eigene Argumentation eingebettet werden (vgl. ebd.: 384).³

Eine (inter-)mediale Besonderheit von *The Mushroom at the End of the World* besteht darüber hinaus darin, dass nahezu jeder Abschnitt des Buches durch Fotomaterial ergänzt wird. Dieser Schritt ist laut Tsing weniger dokumentarisch begründet (»Ich verwende die Bilder nicht so sehr, um einen Eindruck von den behandelten Szenen zu vermitteln«, Tsing 2018: 8), vielmehr misst sie den Bildern eine eigene narrative Qualität zu, insofern auch sie Dichte bzw. »Atmosphäre« erzeugen und in ihrer intermedialen Anschlussfähigkeit den Heterogenitäts- und Verflechtungscharakter des Matsutake in seinen unterschiedlichen Settings visuell unterstreichen (ebd.). Ähnlich wie im Falle

3 Ursula K. Le Guin (1929–2018) zählt zum Kanon der Science-Fiction-Literatur, aber auch zu jenem der literarischen Utopien im 20. Jahrhundert. Ihr ihrem Essay *The Carrier Bag Theory of Fiction* aus dem Jahr 1986 weist sie ihre Romane als ethnographische Sammlungen gleich einer gut gefüllten Einkaufstasche aus, aus der sich Leser*innen, ohne der Diktion des Buches folgen zu müssen, einzelne Elemente herausgreifen können. Der Essay erschien 2020 erstmals in deutscher Übersetzung (vgl. Le Guin 2020).

von Braudel, Duby und Aymard tragen damit neben der offenen Struktur auch hier die sprachliche und bildliche Gestaltung entscheidend zur Popularität des Buchs bei.

Der deutlichste konzeptuelle Unterschied zwischen beiden historiographischen Ansätzen ist hingegen darin zu sehen, dass der Fokus bei Tsing in erster Linie auf dem Objekt Matsutake liegt und sich erst von hier aus auf Räume und Personen ausweitet, wohingegen es Braudel, Duby und Aymard von Anfang an um eine Vermessung des Natur- und Kulturraums des Mittelmeeres geht. Was der Objekt- gegenüber dem Raumfokus präziser zu erfassen vermag, sind – mit Bruno Latour gesprochen – die ›Hybridität‹ und Ambivalenz, die kulturell angeeigneten Naturgütern und Waren unter den Bedingungen der Moderne häufig zukommen. Tendiert Braudels Mittelmeeressay an einigen Stellen dazu, die Rolle der maritimen Natur samt der in sie eingelassenen Objekte nach einer Seite, die der interkulturellen Vernetzung, hin aufzulösen, schließt Tsings Verflechtungsgeschichte demgegenüber auch die andere, exkludierende Seite mit ein: die der Marginalisierung, Ausbeutung und Zerstörung von Natur und Menschen.

4. Fazit und Ausblick

Die Studien Braudels und Tsings erweisen sich beide für die Interkulturalitätsforschung als anregend wie anschlussfähig, indem sie (1) vereindeutigende Sichtweisen von Ereignis-, Herrschafts- und Nationengeschichte aufbrechen und nicht-menschliche Akteur*innen aus Natur und Kultur zu kollektiven Erzähler*innen der Verflechtung und des Übergangs avancieren lassen; (2) im Falle Tsings eine Kulturgeschichte der Objektzirkulation erzählt wird, die neben Formen gelingender interkultureller Transfers auch zahlreiche Beispiele scheiternder Interkulturalität mit umfasst; und (3) sich beide Texte Techniken des multiperspektivischen, dialogischen und chronotopischen Erzählens, Verfahren der Überschau, Hybridisierung und Dekonstruktion bedienen, die in der Forschung bereits als Integrale von Poetiken der Interkulturalität ausgewiesen worden sind (vgl. Uerlings 1997, bes. 228–243; Bauer 2021, bes. 74f.)

Bezogen auf literarische Texte und ihre Analyse hat Michael Niehaus mit seinem Beitrag im ersten Heft der ZiG bereits eine Typologie interkultureller Dinge vorgelegt (vgl. Niehaus 2010). Am Beispiel kanonischer Texte von Franz Grillparzer, Gottfried Keller, Robert L. Stevenson und William Jacobs unterscheidet er hierin insgesamt vier »Aggregatzustände« (ebd.: 46), die interkulturelle Objekte in der Diegese annehmen können: den eines symbolischen Guts, das auf einen kolonialen Herrschafts- oder Legitimationsanspruch verweist (Grillparzer, *Das goldene Vliess*), eines diabolischen Raubguts, das in der Fremde fremd bleibt (Stevenson, *Der Diamant des Rajah*), einer Trophäe und eines Fetischobjekts (Keller, *Die Berlocken*) sowie eines Talismans, dem kontingenzregulative Macht zuerkannt wird (Jacobs, *Die Affenpfote*; vgl. ebd.). Was diese in sich schlüssige Typologie von den hier vorgestellten und verglichenen kulturtheoretischen unterscheidet, ist, dass Niehaus, wenn er die interkulturellen Potenziale der jeweiligen Objekte für die Texte analysiert, sich letztlich auf interkulturelle ›Dinge an sich‹ kapriziert, wohingegen die Kultur- und Objektgeschichten Braudels und Tsings jeweils auf Gefüge aus naturräumlichen, menschlichen und dinglichen Akteur*innen und ihre Interaktionen abheben.

Ob eine solche Verflechtungsperspektive für die interkulturelle Beschäftigung mit literarischen Texten im engeren Sinne eine weiterführende Betrachtungs- und Analyseebene darstellen kann, muss an dieser Stelle eine offene Frage bleiben. Erwägenswert könnte ihre Übertragung zum einen mit Blick auf einzelne literaturgeschichtliche Konjunkturen erscheinen, bedenkt man etwa, dass Konzepte wie Landschaft und Raum, Interkulturalität, (ökologische) Kulturkritik sowie Geschichtsphilosophie bereits in der Literatur um 1800, etwa in der Naturlyrik Friedrich Schillers und Friedrich Hölderlins, ästhetisch überblendet wurden und ihre wechselseitige Kommentierung und Durchdringung dabei einen festen Bestandteil poetologischer Überlegungen und ästhetischer Innovationsbemühungen bildete. In ihrer Eigenschaft als Beobachtungsmedium gesellschaftlicher Transformationen ist zum anderen auch von der Gegenwartsliteratur zu erwarten, dass sie die gegenwärtige Pluralisierung und Überlappung von u.a. politischen, wirtschaftlichen, sozialen und ökologischen Krisenerscheinungen gleichermaßen ästhetisch beobachtet wie poetologisch anverwandelt. Erste Hinweise in diese Richtung sind freilich bereits auszumachen: Neben mehreren viel beachteten Raum- und Objektgeschichten im Genre des populären Sachbuchs (vgl. z.B. Bennett 2010; Kimmerer 2015; Haraway 2016; Abulafia 2019) ist etwa Ulrike Draesners Langgedicht *Doggerland* (2021) als ein aktuelles gegenwartslyrisches Beispiel der Verflechtung von interkulturellen, ökologischen und materiellen Fluchtlinien zu lesen, wenn sich hierin naturgeschichtlich verschiebbare Grenzen zwischen Land und Meer, die Rolle kultureller Transfers, Dinkulturen und Mehrsprachigkeit poetisch verbinden wie überkreuzen.

Literatur

- Abulafia, David (2019): *The Boundless Sea. A Human History of the Oceans*. Allen Lane [Dt. 2021: *Das unendliche Meer. Die große Weltgeschichte der Ozeane*. Frankfurt a.M.].
- Bachtin, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Aus dem Russ. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Hg. u. eingel. v. Rainer Grübel. Frankfurt a.M.
- Ders. (²2017 [2008]): *Chronotopos*. Aus dem Russ. v. Michael Dewey. Frankfurt a.M.
- Bauer, Matthias (2021): Komische Variation, burleske Transposition und karnevaleske Dekonstruktion. Modalitäten der poetischen Reflexion des gesellschaftlichen Umgangs mit Differenz in *The Bohemian Girl* (1936). In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 12, H. 1, S. 73–88.
- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham/London [Dt. 2020: *Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*. Berlin].
- Bhatti, Anil (2015): Heterogenität, Homogenität, Ähnlichkeit. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 6, H. 1, S. 119–134.
- Braunlein, Peter (2012): *Material Turn*. In: Karin Gille-Linne (Hg.): *Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen*. Göttingen, S. 30–44.
- Braudel, Fernand (²2018 [1998]): *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* 3 Bde. Übers. v. Grete Osterwald u. Günter Seib. Frankfurt a.M. [Orig. 1949].

- Ders./Duby, Georges/Aymard, Maurice (²2013 [2006]): Die Welt des Mittelmeeres. Zur Geschichte und Geographie kultureller Lebensformen. Hg. v. Fernand Braudel. Aus dem Franz. v. Markus Jakob. Frankfurt a.M. [Orig. 1985].
- Burke, Peter (1991): Die Geschichte der ›Annales‹. Die Entstehung der neuen Geschichtsschreibung. Berlin.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Berlin.
- Gradinari, Irina (2020): Memory Meets Sea. Einleitung. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 11, H. 2, S. 11–31.
- Haraway, Donna (2016): Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene. Durham/London [Dt. 2010: Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Frankfurt a.M.].
- Dies./Tsing, Anna/Mitman, Gregg (2019): Reflections on the Plantationocene. A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing. Moderated by Gregg Mitman. In: edge-effects.net, 18. Juni 2019; online unter: <https://edgeeffects.net/haraway-tsing-plantationocene/> [Stand: 1.9.2023].
- Heimböckel, Dieter/Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5, H. 2, S. 119–144.
- Kimmerer, Robin Wall (2015): Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants. London [Dt. 2021: Geflochtenes Süßgras. Die Weisheit der Pflanzen. Berlin].
- Latour, Bruno (⁴2013 [2008]): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Aus dem Franz. v. Gustav Roßler. Frankfurt a.M.
- Le Guin, Ursula K. (2020): Die Tragetaschentheorie der Fiktion. Übers. v. Naomie Gramlich. In: Marie-Luise Angerer/Naomie Gramlich (Hg.): Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten. Berlin, S. 33–43.
- Makropoulos, Michael (2007): Meer. In: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Darmstadt, S. 236–248.
- Niehaus, Michael (2010): Interkulturelle Dinge. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 1, H. 1, S. 33–48.
- Patrut, Iulia-Karin (2019): Poetiken des Übergangs. Interkulturelle Literatur als poetische Gesellschaftskritik. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 10, H. 1, S. 11–23.
- Dies./Rössler, Reto (Hg.; 2019): Ähnlichkeit um 1800. Konturen eines literatur- und kulturtheoretischen Paradigmas am Beginn der Moderne. Bielefeld.
- Dies./Rössler, Reto/Schiewer, Gesine Lenore (Hg.; 2022): Für ein Europa der Übergänge. Interkulturalität und Mehrsprachigkeit in europäischen Kontexten. Bielefeld.
- Raphael, Lutz (2006): Fernand Braudel (1902–1985). In: Ders. (Hg.): Klassiker der Geschichtswissenschaft. 2 Bde. Bd. 2. München, S. 45–62.
- Ritter, Joachim (1989): Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M., S. 141–163.
- Rössler, Reto (2020): Welt-Gebäude, Naturgemälde und Diagramm. Zur Musealisierung der ›ganzen Natur‹ in der Kosmologie der Aufklärung und in Alexander von Humboldts *Kosmos*. In: Johanna Stapelfeldt/Ulrike Vedder/Klaus Wiehl (Hg.): Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative. Paderborn 2020, S. 115–138.

- Schößler, Franziska (2018): Rausch der Dinge. Literarische Warenhäuser. In: Susanne Scholz/Ulrike Vedder (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin/Boston, S. 281–288.
- Scholz, Susanne/Vedder, Ulrike (Hg.; 2018): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin/Boston, S. 1–20.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2018): Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus. Aus dem Amerik. v. Dirk Höfer. Berlin.
- Uerlings, Herbert (1997): Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte. Tübingen.
- Vogl, Joseph (2010): Das Gespenst des Kapitals. Zürich.
- Wegmann, Thomas (2018): Ware und Zirkulation. In: Susanne Scholz/Ulrike Vedder (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin/Boston, S. 451–453.
- Werner, Michel/Zimmermann, Bénédicte (2002): Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft 28, H. 4, S. 607–636.
- Werner, Sylwia (2022): Der Schrecken des Südens. Italophobie in deutschen Reiseberichten der Goethezeit. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 13, H. 1, S. 27–46.
- Wolf, Burkhard (2013): Fortuna di Mare. Literatur und Seefahrt. Zürich/Berlin.

AUS LITERATUR UND THEORIE

Lyrik als kulturelle Differenz

Till Dembeck

Beiträge zur Lyrik des sogenannten Höhenkamms sind nicht unbedingt erwartbar in einer Zeitschrift, die sich der interkulturellen Germanistik widmet. Ja, in den nunmehr 13 Jahren ihrer Existenz hat diese Zeitschrift kaum einen Artikel gebracht, der diesen Gegenstand in sein Zentrum gestellt hätte.¹ Sei es, dass denjenigen, die sich routiniert mit Höhenkammyrik auseinandersetzen, Interkulturalität als Forschungsfeld fremd ist; sei es, dass die Lyrik, oder zumindest: *diese* Lyrik, zu sehr belastet ist mit Hypotheken einer Kanonbildung bzw. überhaupt einer Bildung, die gewissermaßen auf Kultur ohne Differenz setzt: auf Nationalkultur, die so tut, als sei Lyrik – und überhaupt: Literatur – notwendig einsprachig und Sache der einen Nation; oder auf Hochkultur, die so tut, als setze sie einen Maßstab der Unvergleichlichkeit.

›Ohne Differenz‹ – auch hinter dieser Formulierung verbirgt sich im Kontext gerade dieser Zeitschrift ein Stolperstein. Denn das Programm der Interkulturalitätsforschung hat seine Probleme mit dem Begriff der Differenz, vor allem, wenn er die Unhintergebarkeit von ›Kulturen‹ zu signalisieren scheint, die Interkulturalität nur als ein ›Dazwischen‹ denkbar werden lässt – wogegen sich ohne große Mühe mit Schlagworten wie ›Hybridität‹ (vgl. Bhabha 2000: 139–170) oder ›Ähnlichkeit‹ (vgl. Bhatti/Kimmich/Koschorke 2011) treffliche Argumente richten lassen. Dieser Beitrag kann also, zum einen, weil seine Überlegungen tatsächlich vor allem am Beispiel der Höhenkammyrik entwickelt wurden,² und zum anderen, weil alle Begriffe in seinem Titel erläuterungsbedürftig sind, nicht viel mehr leisten als eine Rechtfertigung seiner selbst.

Einer, der aufs Ganze ging, wenn Kultur in Frage stand, verstand sich zugleich als geringstmögliche Differenzierung von Bedeutsamkeit, als Nuance: »wehe mir! ich bin

1 Eine Ausnahme könnte, je nachdem, welchen Begriff von ›Höhenkamm‹ man zugrunde legt, der Beitrag von Willms über »Hyperkulturelle Lyrik« sein (2016).

2 Dieser Artikel unternimmt den Versuch, meine langjährigen Arbeiten zu Lyrik und Sprachforschung, die jüngst unter dem Titel *Der Ton der Kultur* erschienen sind (Dembeck 2023), mit Blick auf das interkulturelle Potential der Lyrik zu pointieren.

eine nuance« schreibt Friedrich Nietzsche in *Ecce Homo* (Nietzsche 1999a: 362) – derselbe Nietzsche, der davon ausgeht, »die Geschichte der Menschheit in zwei Hälften« geteilt zu haben (Brief an Overbeck vom 8. März 1884, Nietzsche 2003: 485). Stärker kann man den Anspruch der Nuance auf kulturelle Relevanz nicht machen – und ich vermute, dass Nietzsche auf diese Idee niemals gekommen wäre, hätte nicht von Beginn an die Lyrik einen zentralen Stellenwert in seinem Denken eingenommen. Denn die Lyrik – und zumal die Höhenkammlyrik – ist eben jene Form der Literatur, in der es nachgerade gattungskonstitutiv auf die Produktion sprachlicher Nuancen ankommt, denen zugleich höchste kulturelle Relevanz zugesprochen wird.

Machen wir die Probe auf's Exempel. In *Ecce Homo* (Nietzsche 1999a: 291) findet sich ein Venedig gewidmetes (und nachmals so betitelter) Gedicht Nietzsches.

An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's
über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik –
trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus . . .

Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
– Hörte Jemand ihr zu? . . .

Ganz augenscheinlich ist dies ein Gedicht über Lyrik, und ebenso augenscheinlich handelt es zumindest von so etwas wie kultureller Distanz (das Geschehen spielt eben *nicht* in Naumburg, Leipzig oder Basel) und stellt die Frage nach der eigenen Relevanz – jedenfalls dann, wenn man es mit dem »Gondellied« identifiziert, von dem in der zweiten Versgruppe die Rede ist.

Beschrieben werden der Effekt eines »Gesangs«, der »kommt«, auf die Seele des Ich und deren Versuch, sich ein Lied dazu zu singen, dessen Effekt aber in Frage steht. Dasjenige, worauf es ankommt, ist dabei ein unbestimmtes »Es« – »goldener Tropfen quoll's/über die zitternde Fläche weg« –, das in der anschließenden Zusammenfassung immerhin mit drei konkret wahrnehmbaren Erscheinungen in Verbindung gebracht wird, wenn auch wiederum (syntaktisch) auf unklare Art und Weise: »Gondeln, Lichter, Musik –/trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus . . .« Dabei korrespondiert dem Zittern der Fläche (der Wasseroberfläche?) offenbar das Zittern der Seele (und ihrer Saiten?).

Das »Erlebnis«, das diesem Gedicht zugrunde liegt, hat ganz offenkundig einerseits die Qualitäten einer (ästhetischen) Erlösung; andererseits bleibt sein Ursprung unergründet, auch wenn es klar aus etwas kulturell Fremdem oder zumindest Unerwartetem herrührt. Es *ist*, wie Nietzsche selbst, eine Nuance, die sich (schicksalhaft?) einstellt und einen Unterschied macht. Und das Gedicht selbst will nichts weiter sein als die Vermittlung dieser Nuance, von der allerdings in Frage steht, ob sie jemals gehört werden wird.

Inwiefern handelt es sich bei Nietzsches Gedicht um eine treffende Beschreibung dessen, was Lyrik ausmacht, und inwiefern ist die kulturelle Differenz, von der es handelt, typisch für Lyrik – ja, inwiefern ist sie ›kulturell‹ und inwiefern ›Differenz‹?

Festhalten kann man zunächst, dass die Nuance, um die sich das Gedicht dreht, gerade in ihrer Ursprungslosigkeit demjenigen nahesteht, was Kultur ausmacht. Diese Aussage mag zunächst irritieren, weil Kultur oft gerade als Ursprung gedacht wird. Nicht nur Theoreme wie dasjenige Homi Bhabhas, das Ursprüngliche an Kultur sei gerade die Hybridität, sondern auch die historische Beschreibung von Kultur als Effekt einer Praxis des Vergleichens bei Dirk Baecker (vgl. 2001: 46–50) lassen diese Identifikation von Kultur und Ursprung allerdings als Missverständnis erscheinen – und zwar als fatales. Baecker geht davon aus, dass man von Kultur in einem modernen Sinne redet, seitdem man bereit ist, jegliche soziale Sinnggebung qua Vergleich zu hinterfragen. Die Wahrnehmung der Tatsache, dass Dinge anderswo oder von anderen anders gehandhabt werden, und die Erkenntnis, dass diese Fremdartigkeit die Selbstverständlichkeit dessen in Frage stellt, mit dem man vertraut war, impliziert nämlich die Erkenntnis, dass es alternative Arten und Weisen gibt, den Dingen und ihren Nuancen Bedeutsamkeit beizumessen (hierzu und zum Folgenden siehe Dembeck 2013). Offenkundig müssen diejenigen, deren Handhabung der Dinge man als fremdartig beobachtet, eine andere Grundlage der Kommunikation haben, eine andere Art und Weise, die Zeichen für Kommunikation einzusetzen. Und am allgemeinsten lässt sich diese Beobachtung auf den Begriff bringen, wenn man zum einen sagt, dass die Grundlage der Kommunikation, von der hier die Rede war, in nichts anderem besteht als in den Arten und Weisen, wie der Kommunikation Signifikanz, Bedeutsamkeit, also die Möglichkeit der Zuweisung von Bedeutung, zur Verfügung gestellt wird; und zum anderen, dass jede Differenz in den Arten und Weisen der Erzeugung von Signifikanz, die sich beobachten lässt, kulturelle Differenz ist.

Ein solcher Begriff von Kultur und von kultureller Differenz hat den Vorteil, dass er Kultur eine präzise Funktion zuweisen kann: Kultur wird gewissermaßen zum gesellschaftlichen Äquivalent dessen, was die transzendentalphilosophische Tradition Einbildungskraft nennt (vgl. Dembeck 2020). Wie die Einbildungskraft aus diffuser Wahrnehmung, für die Zwecke der Weiterverarbeitung im Bewusstsein, quasibildliche Einheiten macht, so stellt Kultur als gesellschaftliche Einbildungskraft der Kommunikation Zeichenhaftigkeit zur Verfügung. Und so wie sich die ›echte‹ Einbildungskraft der Kontrolle des Bewusstseins konsequent entzieht, entzieht sich die Kultur der Kontrolle der Kommunikation, obgleich sowohl Bewusstsein als auch Kommunikation unhintergebar von jeweils ›ihrer‹ Einbildungskraft vollständig abhängig sind. Dieser Kontrollentzug ist es, der im Erlebnis von Fremdartigkeit greifbar wird: Die mangelnde Selbstverständlichkeit des Vertrauten wird spürbar und damit auch seine Kontingenz, die Tatsache, dass es eben keinen festen Grund, keinen bestimmenden Ursprung hat.

In Nietzsches Gedicht ist das Erlebnis des ›Es‹, das ›kommt‹, ›quillt‹ und ›schwimmt‹, genau durch diese Fremdartigkeitserfahrung gekennzeichnet. Von entscheidender Bedeutung ist dabei der Status der Differenz, die es in die Welt setzt: Die Seele wird auf eine Art und Weise bewegt, die einen fatalen Unterschied macht. Nach der Wahrnehmung dieses ›Es‹ ist die Welt eine andere. Das ist aber auch die Eigenschaft der Erfahrung von demjenigen, das ich hier, der Kritik an dem Begriff zum Trotz, als ›kulturelle Differenz‹ bezeichnen möchte. Denn jede Wahrnehmung von Fremdartigkeit verändert, wenn man

sie als kulturell ernst nimmt, dasjenige, was zuvor als vertraut gegolten hat, für immer.³ Kein Versuch, das zu ignorieren, kann dieses Ereignis ungeschehen machen. Oder genauer: Jeder Versuch, diese Ignoranz mit Gewalt durchzusetzen, erzeugt nichts anderes als Barbarei.

Zweifellos geht es in *Venedig* weniger (oder gar nicht) um die kulturelle Differenz zwischen ›italienischer‹ oder ›deutscher‹ Kultur – die Kulisse ›Venedig‹ hat in ihrer auch nach landläufigen Begriffen ›kulturellen‹ Fremdheit allenfalls einen verstärkenden Effekt –, sondern vielmehr um ein Ereignis, das auf eine andere, grundsätzlichere Art und Weise als kulturell gelten kann. Die hier wahrgenommene und wahrnehmbar zu machende Nuance erzeugt als kulturelles Ereignis eine höhere Form der Kultur. Ja, sie erzeugt recht eigentlich Hochkultur, eine herausgehobene Art und Weise, Bedeutsamkeit zu generieren, deren soziale Wirksamkeit allerdings zugleich immer in Frage steht, und zwar weil diese Hochkultur, anders als diejenige, auf die ich am Anfang des Beitrags angespielt habe, sich weder alternativlos setzen mag noch kann. Die kulturelle Erfüllung, die *Venedig* anpeilt, ist vielmehr immer nur singulär möglich und keinesfalls ein gemeinschaftsbildendes Unterfangen – also etwa eines, das qua Kennerschaft Gemeinschaft erzeugt.

Die Singularität des beschworenen Erlebnisses und diejenige seiner selbst konstruiert das Gedicht auch in seiner Form sehr sorgfältig: Die ersten vier Verse sind mehr oder weniger durchgehend in reiner Alternation gehalten – wobei die ersten beiden Verse durch die männliche Kadenz des zweiten von den folgenden beiden abgetrennt sind, in denen wiederum die männliche Kadenz des dritten Verses den Satzfluss unterbricht. Erzeugt wird so ein stockender Rhythmus, der womöglich am Ende des dritten Verses mit dem Doppelpunkt das einschneidende Erlebnis markiert – das dann im enklitischen ›s‹ selbst Form annimmt. Der von Doppelsenkungen durchsetzte fünfte Vers ist vielleicht ein Erzittern des Metrums selbst, und die durchgängig initialbetonten vierhebigen Verse der zweiten Versgruppe sind mit ihren männlichen Kadenz jeweils in sich abgeschlossen – ihre Öffnung auf eine Zuhörerschaft steht ja auch gerade in Frage.

Es kann hier nicht darum gehen, die hier nur angedeutete rhythmische Bewegung des Gedichts im Detail zu deuten. Wichtig sind mir zwei Punkte: einerseits die bereits erwähnten Markierungen von Einschnitt (Doppelpunkt) und entschieden-entscheidender Unbestimmtheit (enklitisches ›s‹), andererseits die schiere Tatsache, dass der Versbau gewissermaßen ›tastend‹ vorgeht, dass er Rhythmen anspielt, wiederaufnimmt, verwirft, neue etabliert – um schließlich in der merkwürdig unrhythmischen Frage nach der eigenen Relevanz zu münden. Man könnte sagen, dass das Gedicht in sich eine Art rhythmischer Evolution vollzieht. Nur dank dieser Bewegung kann es jene Singularität womöglich beanspruchen, die es beschwört.

3 Daher hat Niklas Luhmann dem neuen Kulturbegriff »verheerende Folgen« (Luhmann 1995: 341) unterstellt – für das Selbstverständnis derjenigen, die ihn verwenden. Denn dasjenige, was man im Alltag ›kulturelle Identität‹ nennt, aber damit auch jegliche ›kulturelle Differenz‹, muss nun radikal verzeitlicht gedacht werden, als immer nur allenfalls vorübergehende Stabilisierung. Dieses Moment von Verzeitlichung sowie die mit dem interkulturellen ›Stauen‹ einhergehende dauerhafte Verunsicherung des ›Denkens wie üblich‹ (Schütz) macht auch die Beschreibung von ›Interkulturalität als Projekt‹ bei Heimböckel und Weinberg deutlich (2014).

Die Hervorbringung überzeugender ›neuer Töne‹ ist es nun aber auch, die ganz allgemein als Motor der Evolution von Lyrik, ja, als deren gattungskonstitutives Moment bezeichnet werden kann (siehe hierzu und zum Folgenden Dembeck 2012). Es finden sich, vor allem im deutschsprachigen Raum, zahlreiche Versuche einer Gattungspoetik der Lyrik, die allesamt daran krankten, dass sie eben dieses Moment von Evolution übersehen. Es wird dann versucht, Merkmale, Prototypen oder Gebrauchsformen von Lyrik zu bestimmen, die es erlauben, für einzelne Texte zu entscheiden, ob sie der Lyrik zugehören oder nicht. Probleme ergeben sich dabei regelmäßig daraus, dass sich die Gattung im Verlauf der letzten ca. 250 Jahre so sehr verändert hat, dass man letztlich nicht umhinkommt, für unterschiedliche Zeiten unterschiedliche Kriterien zuzulassen: Viel von dem, was am Ende des 20. Jahrhunderts zur Lyrik zählt, hätte es weder Ende des 18. noch Ende des 19. Jahrhunderts getan.

Eine gattungstheoretische Alternative besteht darin, Lyrik als Evolutionszusammenhang zu bestimmen, der sich auf die Produktion sinnfälliger Segmentierungsformen spezialisiert und mittels der Generierung neuer ›Töne‹ vorangetrieben wird. Genauer lässt sich formulieren, dass im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Auflösung des traditionellen Gattungssystems und die gleichzeitige Etablierung eines Innovationsimperativs dafür sorgen, dass die Versform die Funktion verliert, Dichtung (oder zumindest: viele Formen von Dichtung) von anderer Literatur abzuheben – was sie umgekehrt freisetzt für neue Experimente der Formbildung. Klopstocks Odendichtung oder Herders Bemühungen um das europäische Volkslied, die darauf aus sind, durch beispielhafte originäre Töne die Entwicklung neuer lyrischer Formen anzuregen, können für diese Entwicklung eintreten. Durch originelle Verse und Versformen Bedeutsamkeit zu erzeugen, möglichst neue zudem, ist fortan der Motor der Lyrik – und damit ist eine Bewegung in Gang gesetzt, die spätestens nach etwas über 100 Jahren dazu führt, dass neben den überlieferten Formen der Metrik, wie sie in großer Varianz das 19. Jahrhundert über ausgetestet werden, zunehmend auch andere Strukturmomente der Sprache zur Rhythmusbildung und also zur Verssegmentierung genutzt werden. In diesem Zusammenhang nimmt Nietzsches Gedicht eine Art Zwischenstellung ein: Es handelt sich nicht eigentlich um ›freie Verse‹, sondern eher um eine freihändige Variation über traditionelle Versformen, die dennoch eine starke Wiedererkennbarkeit und Prägnanz erreicht. Nur kurze Zeit später aber erfindet Arno Holz eine völlig andere Art des lyrischen Rhythmus, die sich quasiphonographisch an der Rhythmik der Bewusstseinsbewegung orientiert, nur noch typographisch sinnfällig wird – aber auch auf diese Weise eine Verssegmentierung erzeugt.

Als eigendeterminierter Evolutionszusammenhang generiert die Lyrik fortwährend ihre eigenen Bedeutsamkeiten, und diese Eigendynamik bewirkt, dass es zunehmend zur Spezialkompetenz wird, ihre Nuancen wahrzunehmen. So ist es zu erklären, dass moderne Lyrik Teil von Hochkultur werden kann – nicht alle sind für ihre Töne empfänglich, und das führt diejenigen, die es sind, in die Versuchung, sich genau darauf etwas einzubilden. Deshalb kann Höhenkammlyrik Teil von Elitenbildung werden und in ihrer Kanonizität den Eindruck erwecken, sie habe teil an einem Kulturbegriff, der, wie oben formuliert, ohne Differenz auskommt, also sich selbst absolut setzt und sich den Vergleich mit dem ›kulturell‹ Anderen verbittet. Der Ausschluss von Vergleichbarkeit aber ist die Operation, die Barbaren erzeugt bzw., wie man es in diesem Zusam-

menhang eher nennt, Banausen. Meine Behauptung, die Höhenkammlyrik allgemein, oder zumindest Nietzsches Lyrik oder das *Venedig*-Gedicht im Speziellen, stehe gerade *nicht* für eine Form von Kulturbehauptung ohne Differenz, lässt also weiterhin ihre Begründung missen.

Man tut aber womöglich unrecht, den Gattungszusammenhang der Höhenkammlyrik, also den Zusammenhang derjenigen Gedichte, denen es um die Produktion neuer Versbauformen und neuer Formen von Bedeutsamkeit geht, mit den Attitüden ihrer vorgeblichen Liebhaber zu identifizieren. Denn was mit den neuen Tönen der neuen Lyrik fortwährend in die Welt gesetzt wird, ist nicht nur die Differenz zwischen dieser Form der Weiterentwicklung sprachlicher Formen und anderen Formen der Sprachproduktion; vielmehr ist diese Differenz ihrerseits abhängig davon, dass im Kleinen, in Gedichten wie *Venedig*, fortwährend singuläre Töne, also Bedeutsamkeitsdifferenzen und Nuancen produziert werden – also lauter kulturelle Differenzen, die jede für sich im besten Falle ein weltveränderndes Erlebnis oder Ereignis darstellen wollen, wie dasjenige, um das sich *Venedig* dreht. Die dafür notwendige Offenheit der Wahrnehmung mag sich im Einzelfall zur eingebildeten Attitüde auswachsen – aber im Grunde geht ihr dann die für die Lyrik konstitutive Offenheit gerade verloren. Denn die eigentliche Aufgabe, die Lyrik ihrer Rezeption stellt, ist, sich der Festlegung auf eine differenzlose Hochkultur gerade zu versagen: Die Hochkultur, die Nietzsches Schreiben projiziert und ins Werk zu setzen versucht, darf sich nie still stellen lassen, darf nie glauben, im Besitz ihrer selbst zu sein. Bildungsschätze, die man als Eigentum behalten darf, gibt es, so hätte es Nietzsche vermutlich formuliert, nur für »Bildungsphilister« (Nietzsche 1999b: 165) – also für Banausen. Hochkultur im Sinne Nietzsches ist so eine auf Dauer gestellte Herausforderung: Noch jeder Abgrenzungsversuch von der selbstgewissen Attitüde der Bildungsphilister mag als allzu durchsichtiges Legitimationsmanöver erscheinen, das von einer tiefen Verwurzelung in bildungsbürgerlichen, und also ja doch bildungsphiliströsen, Milieus kaum ablenken kann.

Allein die Tatsache aber, dass sie die Offenheit für neue Nuancen systematisch einfordert und diese Nuancen in der Sprachstruktur unmittelbar spür- und wahrnehmbar werden lässt, gibt den Gedichten, die sich der Höhenkammlyrik zurechnen lassen, ein polyvalentes kulturelles Potential. Die Nuancen, die kulturellen Differenzen, die sie erzeugen, können in vielerlei Kontexten Wirkung erzeugen. Dieses Potential lässt sich seit jeher, also schon lange bevor sich die moderne Lyrik als Evolutionszusammenhang konstituiert, daran ablesen, dass Versformen, wie kaum eine andere literarische Form, über sogenannte Sprach- und Kulturgrenzen hinweg mobil sind. Für die Metrik ist das unmittelbar einsichtig – denn auch wenn unklar ist, wie genau etwa ein Hexameter im Deutschen nachzubilden sei: Die Ungewissheit betrifft nur die Art und Weise, wie das Muster auf die prosodischen Gegebenheiten der »neuen« Sprache projiziert werden kann, das für sich selbst aber feststeht. Es ergibt sich dann gerade aus der Spannung zwischen dem Muster und der neuen prosodischen Umgebung ein neuer Ton – und dasselbe gilt, auf jeweils andere Art und Weise, für die »Migration« anderer Momente von Versbau, wie sie für die Geschichte der nicht nur modernen Lyrik charakteristisch ist.

Höhenkammyrik ist so gesehen immer schon Teil eines Kulturaustauschs⁴ – und sie kann, gerade weil sie auf eine ganz besondere Art und Weise auf die Offenheit für unvorhergesehene Nuancen setzt und diese zu erzeugen sucht, zum Ausdrucksmittel aller möglichen Formen von kultureller Differenz und kultureller Differenzerfahrung werden. Nietzsches Differenzerfahrung und Nietzsche als Nuance sind in diesem Sinne nur ein Spezialfall. Dass aber auch Autor:innen, die im ›Kanon‹ der interkulturellen Literatur auftauchen, ihre Inspiration oft recht unmittelbar gerade aus der Höhenkammyrik ziehen – das eben ist kein Zufall. Und mehr wollte dieser Beitrag auch gar nicht sagen.

Literatur

- Baecker, Dirk (2001): Wozu Kultur? Berlin.
- Bhabha, Homi K. (2000): The Location of Culture. London.
- Bhatti, Anil/Kimmich, Dorothee/Koschorke, Albrecht (2011): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 36, H.1, S. 261–275.
- Dembeck, Till (2012): Vers und Lyrik. In: Poetica 44, H. 3–4, S. 261–288.
- Ders. (2013): Reading Ornament. Remarks on Philology and Culture. In: Orbis Litterarum 68, H. 5, S. 367–394.
- Ders. (2020): La cultura como imaginación social. Aus dem Dt. übers. v. Tomás Espino Barrera. In: Theorie Now. Journal of Literature, Critique, and Thought 3, H. 2, S. 117–132.
- Ders. (2023): Der Ton der Kultur. Lyrik und Sprachforschung im 19. Jahrhundert. Göttingen.
- Heimböckel, Dieter/Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5, H. 2, S. 119–144.
- Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M.
- Mecklenburg, Norbert (2008): Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft. München.
- Nietzsche, Friedrich (2003): Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. VI. München.
- Ders. (1999a): Ecce Homo. Wie man wird, was man ist [1888]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. VI. Neuausgabe. München, S. 255–374.
- Ders. (1999b): Unzeitgemäße Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss. Der Bekenner und der Schriftsteller [1873]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. I. Neuausgabe. München, S. 157–242.
- Uerlings, Herbert (1997): Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte. Tübingen.

4 Auf einer allgemeineren Ebene könnte man formulieren, dass Lyrik den engen Zusammenhang zwischen kultureller und ästhetischer bzw. poetischer Alterität paradigmatisch belegt, wie ihn Norbert Mecklenburg starkgemacht hat (siehe Mecklenburg 2008: vor allem 213–238; vgl. auch Uerlings 1997: 8–11).

Willms, Weertje (2016): Hyperkulturelle Lyrik? Beobachtungen zur aktuellen deutschsprachigen Gegenwartslyrik. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 7, H. 1, S. 61–80.

FORUM

Gerechtigkeit für Jesus und Judas

Max Brods *Der Meister* (1952)

Hans Richard Brittnacher

Wer einen Jesusroman schreibt, tritt in Konkurrenz zum Neuen Testament: Wo die synoptischen Evangelien in lakonischer Diktion vieles andeuten, noch mehr verschweigen und oft provozierend lückenhaft sind, wo das Johannesevangelium in fast rücksichtsloser Beschränkung auf theologische Exklusivität sich am Leben des Jesus von Nazareth eher desinteressiert zeigt, bemühen sich Jesusromane um die Darstellung einer mehr oder minder kohärenten Biographie. Selbst wenn man unter ihnen nur jene berücksichtigt, die einem Mindeststandard ästhetischer Qualität entsprechen, zählen sie zu Hunderten. Sie versuchen, Jesus als Menschen, vielleicht sogar mit seinen Schwächen, zu fassen oder sich zugleich dem von seinem messianischen Auftrag beseelten Gottessohn zu nähern. Der Jesusroman setzt sich daher unweigerlich einem doppelten Risiko aus: der peinlichen Banalisierung des göttlichen oder der abweisenden Idolisierung des menschlichen Jesus.¹

Unvermeidlich konzentriert sich der Jesusroman in seiner Darstellung von Jesu Lebensweg neben seinem Protagonisten auf die wenigen Weggefährten oder Gegenspieler, die in den Evangelien Umrisse einer eigenen Individualität erhalten: Das sind neben Maria (Mirjam), der Mutter, auch Maria Magdala, die Ehebrecherin, Sünderin und Jüngerin, der Täufer Johannes, der Apostel Petrus, vielleicht noch Johannes, der Lieblingsjünger, und später wohl auch noch der Zweifler Thomas, schließlich, als Gegenspieler und rätselhaft in die Textur des Überlieferungs- und Erlösungsgeschehens verwoben, Gestalten wie Pilatus² und vor allem Judas. In dem Maße, in dem der Jesusroman eine auktoriale Perspektive vernachlässigt und das Leben Jesu aus der Sicht anderer erzählt, seine irdische Existenz also in der Spiegelung durch ihm nahestehende – oder auch erfundene –

1 Grundsätzlich zum Jesusroman vgl. Kuschel 1999; ergänzend dazu Hurth 1993; zum Jesusroman des 20. Jahrhunderts vgl. Schirmbeck 2000.

2 Vgl. dazu die originellen Überlegungen von Agamben 2014.

Figuren Profil gewinnen lässt, etwa in dem Roman *Ben Hur: A Tale of the Christ* (1880) von Lewis Wallace, können die Gefahren unziemlicher Annäherung oder abweisender Entzückung verringert oder sogar vermieden werden.

Einen besonderen Stellenwert in der Geschichte des Jesusromans darf die jüdische Perspektive beanspruchen, insofern das Judentum Jesus »nie als den die Welt erlösenden Messias« anerkennen konnte (Bartscherer 2016: 214). Gleichwohl haben wichtige Theoretiker des Judentums wie Martin Buber, Pinchas Lapide und Schalom Ben-Chorin gegen das Übergewicht einer christlichen Einvernahme des Zimmermanns aus Nazareth »das absolut jüdische Kolorit von Jesu Denkart und Gesinnung offengelegt.« (Ebd.: 224) Auch wenn der Jesus des jüdischen Romans nicht von den Toten aufersteht und keine Wunder wirkt, so ist er doch auch in der jüdischen Perspektive ein frommer Mann, betet zu dem einen Gott Israels und gleicht »in wichtigen Hinsichten dem Kulturheros der nichtjüdischen Jesuskonstruktion« (Leutzsch 2017: 123). Das geschieht, indem der Jesusroman den von Nietzsche im *Antichrist* boshaft als »Arme-Leute-Jesus« bezeichneten Rabbi und Heiler ins Zentrum seiner Darstellung rückt, sei es, dass er in Jesus den solidarischen Bruder im Leiden erkennt oder den volksnahen Sympathisanten des patriotischen Widerstands gegen die römische Knechtschaft.³

Es ist daher kein Zufall, dass gerade der jüdische Jesusroman,⁴ der apriorisch an der Göttlichkeit Jesu zweifeln muss, dank seiner unbefangeneren Voraussetzung zu durchaus interessanten Interpolationen der Figur gelangt, die auch christliche Leser zu faszinieren vermögen: Schalom Aschs *Der Nazarener* (*Der Man fun Nozeres*, 1950) darf als ein frühes, außerordentlich populäres Beispiel, Amos Oz' *Judas* (hebr.: *הבשורה על פי יהודה*, dt.: *Das Evangelium nach Judas*, 2014) als ein zeitgenössischer Beleg dieser spezifischen Variante eines Jesusromans gelten.

Das jüdische Interesse an der Gestalt Jesu hat auch Konsequenzen für die Bewertung des dubiosesten seiner Jünger. Insofern Judas Iscariot in christlicher Perspektive zumeist als Verräter und zugleich als exemplarischer Jude infamiert wurde, ist er als paradigmatische Gestalt in die Kulturgeschichte des christlichen Antijudaismus und Antisemitismus eingegangen. Dem jüdischen Jesusroman liegt deshalb zumeist auch an einer Aufwertung der Figur des Judas zu einem treuen Freund, einem aktiven Mitkämpfer oder auch zu einem politischen Gegenspieler, dessen Integrität aber außer Frage steht. Auch zahlreiche nichtjüdische Judasdarstellungen in der neueren Literatur- und Kulturgeschichte seit Klopstocks *Messias* (1773) bemühen sich nach Jahrhunderten der Infamierung des letzten Apostels um Objektivität und Gerechtigkeit und versuchen, das Handeln des Judas zu verstehen, zu entschuldigen oder sogar zu rechtfertigen. Sie beschreiben ihn als einen Jünger, der den zögerlichen Jesus zur Offenbarung seiner Göttlichkeit zwingen will, vielleicht auch als einen Rivalen um die Gunst des Volkes oder die Liebe einer Frau (zumeist Maria Magdala), als einen Revolutionär und Patrioten, der Jesus zum Kampf gegen die römischen Besatzer drängt, oder aber sie bemitleiden ihn als

3 Zu markanten Vertretern des jüdischen Jesusromans und der jüdischen Leben-Jesus-Forschung vgl. Kuschel 2015, v.a. S. 541–546.

4 Immerhin wurden allein in den letzten 120 Jahren drei Dutzend Jesusromane aus jüdischer Feder vorgelegt. Vgl. dazu Leutzsch 2017: 120.

machtloses Werkzeug des Heilsgeschehens.⁵ Der jüdische Jesusroman sucht demgegenüber Judas grundsätzlich zu rehabilitieren: etwa in dem Sinne, dass sie in ihm, wie es das in Qumran aufgefundene Judasevangelium nahelegt, den Vertrauten Jesu sehen, der im Dienste des Freundes das schwerste Opfer bringt, nämlich den Freund zu verraten und damit sich selbst der ewigen Verdammnis auszuliefern.⁶

Gegen Ende seines Lebens, im Alter von immerhin siebzig Jahren, hat auch Max Brod einen Jesusroman vorgelegt – der, als Reminiszenz an das Ungreifbare des Jesus, diesen nicht beim Namen nennt, sondern mit einer ehrerbietigen Anrede bezeichnet: *Der Meister* (1952).⁷ Max Brod ist heute weniger durch seine eigenen Dichtungen bekannt – obwohl er als Mitglied des Prager Kreises eine beachtliche Zahl von teils sogar in Riesenaufgaben erschienenen Werken, Romanen, Erzählungen, Abhandlungen, Libretti usw. hinterlassen hat⁸ – als durch die Entscheidung, als Freund und Testamentsvollstrecker Franz Kafkas dessen Bitte, seinen Nachlass zu vernichten, zu ignorieren und das Werk des Freundes, in dem er den »größten Dichter unserer Zeit« erkannt hatte, zu erhalten und zu edieren. Der eigenwillige Freundschaftsdienst hat ihn selbst als Autor ausgelöscht – auch dies legt Parallelen zur Gestalt des Judas nahe, der sich selbst annihilierte, um dem Freund zur Glorie zu verhelfen. Max Brod ist aber auch eine bedeutende Gestalt im Judentum des 20. Jahrhunderts: Unter dem Einfluss Martin Bubers war Brod der zionistischen Bewegung beigetreten und wurde Präsident des jüdischen Nationalrates. Neben seinen literarischen Werken hat er sich auch intensiv mit religiösen Fragen beschäftigt und die hinsichtlich menschlichen Leidens hegemoniale Konzeption der jüdischen Religion begründet, die er in seiner Schrift *Heidentum, Christentum, Judentum* (1922) ausformulierte. 1939 gelang es ihm, unmittelbar vor dem Einmarsch der deutschen Truppen, zusammen mit seiner Frau mit dem letzten Zug seine Heimat zu verlassen.⁹ In Israel trug er u. a. als Dramaturg des Habimah-Theaters in Tel Aviv zum Aufbau und kulturellen Selbstverständnis des Staates Israel bei.

Der Meister in drei Perspektiven

Brods Jesusroman *Der Meister*, geschrieben auf Deutsch, also der Sprache der Täter, nicht im Hebräischen, in dem Brod durchaus auch publizierte, erzählt in sieben – mit Ausnahme des sechsten mehr oder weniger gleichlangen – Kapiteln von der Geschichte eines im Palästina unter römischer Besatzung lebenden und lehrenden heiligen Mannes namens

-
- 5 »Antiheld der Messiaserwartung«, »Werkzeug des Heilsplans«, »Opfer der Liebe« oder »theologische Denkfigur« sind die Rubriken, unter denen eine Judas gewidmete Anthologie lesenswerte Texte versammelt: vgl. Krieg/Zangger-Derron 1996; zur Judas-Tradition in der Literatur vgl. Brittnacher 2015.
 - 6 In dieser Perspektive konvergiert die Tendenz des jüdischen Jesusromans mit Judasdarstellungen aus nichtjüdischer Tradition – in der Literatur etwa narrativ mit der amüsanten Kasuistik von Borges (vgl. 1975), expositorisch-romanhaft bei Jens (vgl. 1975) und Saeger (vgl. 2008).
 - 7 Zur Bedeutung des Begriffs in der jüdischen Tradition vgl. Kuschel 2015: 561.
 - 8 Eine Auswahlausgabe seiner wichtigsten Werke erscheint zurzeit unter der Herausgeberschaft von Hans-Gerd Koch und Hans Dieter Zimmermann im Göttinger Wallstein Verlag.
 - 9 Brods Autobiographie *Ein streitbares Leben* (1960) beschreibt die Einzelheiten dieser Flucht.

Jeschua (Jeschua ist die hebräische Form des Namens Jesus). Der Autor wählt drei Perspektiven, den Leser mit der Gestalt dieses Mannes vertraut zu machen: Da ist zunächst Meleagros, ein deterritorialisierter Grieche des turbulenten hellenischen Zeitalters. Im griechischen Antikyra hat Meleagros die Barbarei der römischen Besatzer kennenlernen und den Tod seines Bruders Aristobolus, der von den Machthabern gekreuzigt wurde, beklagen müssen. Von den Römern versklavt, als Gladiator, aber auch als Dichter ausgebildet, von den Lehren seines Meisters Epikur maßgeblich geprägt, wird er schließlich von der Bibliothek von Alexandrien an den römischen Landpfleger Pontius Pilatus in Palästina entsandt, um diesem bei der Übertragung von Catull und Horaz ins Griechische zu helfen. »Ein Mensch wird verschenkt« lautet die Überschrift des ersten Kapitels, um die beiläufige Grausamkeit der römischen Weltherrscher auch an ihrem utilitaristischen Umgang mit Menschen zu charakterisieren: »Ein Nichts. Ein Geschenk. Das Geschenk, das ein Statthalter dem anderen schickt, wie man ein Grußstäfelchen aus Elfenbein [...] schickt.« (Brod 2015a: 26f.) Meleagros ist ein vergleichsweise typischer, sanguinischer Vertreter der heidnisch-hellenischen Welt: von »leichtbeweglicher, im Grunde glückhaft-männlicher Anlage« (ebd.: 208), hochgebildet, an Literatur und schönen Dingen interessiert, ein reflektierter Jünger Epikurs. Aber er ist auch ein liminaler Charakter, der in außerordentlicher Absorptionsfähigkeit die religiösen und weltanschaulichen Positionen seiner Zeit kennenlernt: Ein politisch eher indifferenter, ganz der Welt des Schönen ergebener Grieche, wird durch den Tod des Bruders zum Verächter der brutalen römischen Kultur, lernt als Mitarbeiter in der Tischlerei Owadjahs den defensiven jüdischen Widerstand, aber auch die gewaltbereiten Varianten des radikalen Pharisäertums (Bilhan) und die duckmäuserischen Vorstellungen der Sadduzäer (Josef Ben Kaiafa) kennen, bis ihm schließlich in Jeschua eine über politische und religiöse Zwistigkeiten erhabene Gestalt begegnet. Dem Wandel seiner weltanschaulichen und religiösen Einstellungen entspricht auch der Wechsel seiner Zuschreibungen des titelgebenden Begriffs »Meister«. Zunächst bleibt er Epikur vorbehalten, also dem Vertreter eines lustbetonten, aber auch gelassenen Lebensgenusses, dann wird das Prädikat für den liebenden, predigenden und lehrenden Jeschua verwandt und verschmilzt schließlich, nach Meleagros' Einsicht in das jesuanische Charisma, dem auch er, der Grieche, sich nicht zu entziehen vermag, mit dem Bild des Sokrates, dem Inbegriff antiker Güte und Lebensweisheit.

Nach einigen oberflächlichen und auch etwas peinlichen Liebesaffären in seiner griechischen Heimat lernt Meleagros in Palästina Schoschana kennen, deren Schönheit und sittliche Festigkeit ihn tief beeindruckt. Sie ist eine Nichte von Mirjam (Maria), Jeschuas Mutter, eine Waise, die als Jeschuas Ziehschwester aufwächst und von dessen lauterem Charakter und tiefer Religiosität so beseelt ist, dass sie sich ganz seinem Dienst geweiht hat: Sie will, auch wenn sie selbst nur undeutliche Einsichten in die Absichten ihres Ziehlbruders hat, diesem doch in allem dienen. Meleagros, der sie vor einer Horde marodierender römischer Soldaten in Schutz genommen hat, ist von ihrer Anmut und ihrem lauterem Charakter bezaubert, sie aber weist seine Annäherungen freundlich zurück. Immer wieder wird sie von der Prosa des Romans mit den Insignien orientalischer Anmut geschildert: »Sie trug einen hohen Wasserkrug aus dunklem Ton auf der Schulter, stützte ihn leicht mit gehobener Hand. Ihr schwarzes lockeres Arbeitskleid war nur mit einer schmalen roten Stickerei auf der Brust geschmückt.« (Ebd.: 240)

Aber so verführerisch sie auch wirken mag – »Ziererei lag ihrer reinen Seele nicht« (ebd.: 175) –, Meleagros Werbung bleibt unerhört. Gleichwohl haben die Lobreden Schoschanas auf ihren »erhabenen Bruder« (ebd.: 157) Wirkung auf ihren griechischen Verehrer, der schließlich Einlass in den engeren Kreis um Jeschua erhält und gleichfalls von diesem in seinen Bann gezogen wird.

Eine dritte Perspektive – nach der von Meleagros und Schoschana – findet Brod in der Gestalt des Nihilisten Jason, eines vermeintlich griechischen Freundes von Meleagros. Obwohl er dem Leben allgemein und insbesondere religiösen Weltdeutungen zynisch gegenübersteht, hat er sich doch als verlässlicher Freund erwiesen und pflegt auch noch nach Meleagros' Entsendung regen brieflichen Austausch mit dem Freund in Palästina. Sarkastisch teilt er ihm brieflich seine Anschauungen über die Bizarrieries paganer Religionen mit und erzählt ausführlich von seinen – natürlichen vergebliehen – Annäherungen an ophitische Mysterienkulte. Meleagros' Briefe über Jeschua scheinen Jasons Sinn zu ändern: Auch er, der zuvor immer wieder seinem Judenhass Ausdruck gegeben hat, kommt nach Palästina, schließt sich Jeschua an und gesteht schließlich seinem Freund, selbst Jude zu sein und aus dem Dorfe Kerioth im Hebron zu stammen. Bei Jason, der sich mit den Namen des Helden der Argonautensage schmückt, handelt es sich also um Judas Iskariot, der als Letzter der von Jesus gewählten Apostel und als dritter Zeuge Auskunft über Jeschua erteilt. Judas ist, anders als der heitere Meleagros, der vom Roman immer wieder als »der gute Junge« (ebd.: 145 et passim) apostrophierte Held, und anders auch als die liebevolle und sanftmütige Schoschana ein Mann mit einem »zersägenden Verstand« (ebd.: 31 et passim). Obwohl die Natur ihm ein einnehmendes Wesen und angenehme Gesichtszüge verliehen hat, verdüstert seine zersetzende Rationalität, eine zwischen Bitterkeit und Gehässigkeit oszillierende Intellektualität, unweigerlich jedes Gespräch mit dem allezeit zum unbeschwerten philosophischen Disput aufgelegten Meleagros durch die Kompromisslosigkeit seiner düsteren Schlussfolgerungen und Sentenzen.

Die Aktualität eines historischen Romans

Damit sind die Voraussetzungen eines durchaus modern konzipierten polyphonen Romans gegeben, in dessen Zentrum zwar die Gestalt Jeschuas steht, des »Meisters«, über die aber aus unterschiedlichen, sogar gegensätzlichen Perspektiven berichtet wird. Ob es sich dabei um einen »relativierenden Polyperspektivismus« handelt (Strelka 1987: 105), mit dem sich Brods Roman gegen die Versuche einer unangemessenen Vereindeutigung der Figur Jesu schützt, ob die Vielfalt der Perspektiven, unter denen Jesus gesehen wird, »impliziert, dass eine einzige Perspektive nicht angemessen wäre« (Leutzsch 2017: 130), ob es sich um eine »der Entzogenheit und Unfassbarkeit der Figur [Jesus; H.R.B.] geschuldete Selbstzurücknahme des Dichters« handelt (Kuschel 2015: 565) oder ob Brod nicht eher bewusst eine ästhetische Strategie gewählt hat, die im Wissen um die Inkommensurabilität ihres Gegenstandes nicht vor dem Risiko ihrer ästhetischen Vergegenwärtigung zurückweichen will, kann wohl nicht mit letzter Sicherheit beantwortet werden. Denn trotz seiner poetischen Ermächtigung zu einer ambivalenten Charakterisierung Jeschuas durch drei so divergierende Perspektiven folgt Brod weitgehend der aus

den synoptischen Evangelien, aber auch der christlichen Malerei und Literatur bis hin zu Pasolinis Film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) überlieferten Ikonographie, die Jesus als feminin wirkenden, hochgewachsenen jungen Mann zeigen, der die ihn Umgebenden um Haupteslänge überragt: »An der Spitze der Ältesten, von den vier Schülern umgeben, kam der Meister näher. Er mochte etwa dreißig Jahre alt sein, war von blühender Jugendkraft erfüllt. Er ging in schnellem Schritt, auch jetzt ragte er von den Schultern aufwärts über alle hinaus.« (Brod 2015a: 271)

Ihn charakterisiert nicht nur wie den Jesus der Evangelien die Sanftmut gegenüber Frauen, Sündern und Kindern, auch eine unnachsichtige Strenge. Diese Ambivalenz,

[d]aß Jeschua das eine Mal sanft redete, alles verzieh, allen Sündenvergebung zusagte, ein andermal zornmütig den Frevlern mit der ewigen Macht drohte, in der Heulen und Zähneklappern ist, – daß er vom Frieden sprach, den er allen anbiete, und dann wieder davon, daß er gekommen sei, das Schwert zu bringen (ebd.: 285),

irritiert seine Zuhörer und schlägt sie zugleich in seinen Bann. Die bezwingende Wirkung seiner Persönlichkeit erfährt Meleagros beim Blick in Jeschuas Augen: »Zum erstenmal schaute der Grieche in die Augen, die unendlich tief waren. Man glaubte durch eine an sich kleine Spalte in einen ungeheuren Lichtraum hineinzusehen, in einen Raum, vor dem man nicht haltmachen konnte, in den man wie angesaugt hineinstürzte wie in einen Wirbel.« (Ebd.: 299) Auch dass Jeschuas Erscheinung und Verhalten namentlich auf seine weibliche Zuhörerschaft wirkt, wird übereinstimmend von den Jesusromanen der unterschiedlichsten Autoren, auch von Max Brod, bestätigt: »Den Frauen schien übrigens gerade diese Mischung von strenger Hoheit und heiterer Anmut besonders zu gefallen.« (Ebd.: 321)

Brod bedarf der drei zusätzlichen Perspektiven, um Jesus in die jüdische Tradition zu integrieren, aber auch, um ihm die Aura des Messias zu belassen, selbst in der Perspektive derer, die keinen Messias kennen, und jener, die ganz unterschiedliche Erwartungen, auch politische und profane, mit dem Messias verbinden. Die Geschichte Jeschuas hat Brod in einer religiös und politisch bewegten Zeit angesiedelt – stärker am Zeitkolorit interessiert als die noch unter römischer Herrschaft verfassten und vielleicht auch deshalb einsilbigen Evangelien, aber auch informiert durch gründliche historische und religionsgeschichtliche Studien, zeichnet Brod, ein *poeta doctus*, in seinem Roman das Panorama einer religiös gärenden und politisch unruhigen Epoche. Fanatische Eiferer, Rabbinen und Wanderprediger, geraten mit ihren Predigten und Visionen einerseits in Konflikt mit der religiösen Orthodoxie, andererseits aber auch mit der Politik der römischen Besatzer und der einheimischen Kollaborateure. Auch die Schriftgelehrten sind gespalten in die Lager der eher romkritischen Pharisäer und der eher um Appeasement gegenüber den römischen Besatzern bemühten Sadduzäer. Die Aufrufe und Reden von Eiferern und Fanatikern zumal im Galil, einem besonderen Landstrich – »Die Landschaft summt vor Wundern« (ebd.: 253) –, dessen gläubige Bewohner sich von Gottes Wort bereitwillig ergreifen lassen, prägen das Gefühl einer End- oder zumindest Umbruchzeit. Charakteristisch für diese kairotische Zeit ist das Auftreten von Johannes dem Täufer – »immer voll von schwarzem Zorn, seine Augen glühen, sind starr, strotzende Kohlen« (ebd.: 201) –, der es wagt, die zweite Ehe des Herodes als gotteslästerlich zu verurteilen.

Eine besondere Bedeutung erhält die Idee eines religiösen Aufbruchs durch das grausame Regiment der Römer. Ihre um die jüdische Religion und Kultur unbekümmerte, vornehmlich auf ökonomische Ausplünderung bedachte Herrschaft provoziert nicht nur die unterschiedlichsten Widerstandsgruppen, sondern trägt auch zur Verbreitung einer apokalyptischen Stimmung bei. Vor diesem Hintergrund erhalten die Fragen an Jeschuas Position in den religiösen und politischen Konflikten ihrer Zeit ihr spezifisches Gewicht und verdeutlichen die prekäre Position seiner Doktrin der Gottes- und Nächstenliebe.

So sehr es Brod auch darum geht, die enthaltsame Prosa der Evangelien mit der Kraft seiner Imagination, mit der Anschaulichkeit sinnlicher Details und dem Wissen um sozial- und kulturgeschichtliche Ereignisse anzureichern und zu veranschaulichen, so wenig geht es ihm um einen faktenreuen historischen Roman. In einer seinem Roman beigegebenen Nachschrift – zu keinem anderen seiner historischen Romane hat Brod solche Nachworte geschrieben¹⁰ – beharrt er auf dem Recht des Dichters zur Willkür, was den Gebrauch der Fakten betrifft, um größtmögliche historische Treue zu erreichen. Ausdrücklich insistiert er hier auf dem – seit Aristoteles' *Poetik* bekannten – Unterschied von wissenschaftlicher und dichterischer Darstellung. Das Interesse, als Jude einen Jesusroman zu schreiben, begründet er mit dem Hinweis auf die Differenz von Bekenntnis und Dichtung. Daher ist es leicht, aber auch belanglos, auf Differenzen von Realgeschichte und Dichtung zu verweisen: Wohl hat es den Epigrammatiker Meleagros gegeben, aber er lebte Jahrzehnte vor den im Roman dargestellten Ereignissen, die Sekte der Ophiten, von der Jason/Judas so anschaulich berichtet, ist erst durch sehr viel spätere Darstellungen bekannt geworden, die Gräuel des Varus hingegen, der 2000 Juden kreuzigen ließ, fanden früher statt als hier berichtet usf.¹¹

Ein Jesusroman nach der Shoah

Wie alle historischen Romane von Exilanten – man denke an Werke Lion Feuchtwangers oder Heinrich Manns – ist auch *Der Meister* eine Stellungnahme zur eigenen Zeit, die einen historischen Stoff behandelt, um die Gegenwart zu kommentieren. 1952, nicht einmal sieben Jahre nach der Shoah, ist es kaum denkbar, einen Jesusroman zu schreiben, ohne dabei des Holocaust zu gedenken – zumal Brod selbst einen jüngeren Bruder in Auschwitz, eine Nichte in Bergen-Belsen verloren hat (vgl. Kuschel 2015: 538). Unweigerlich muss sich dem jüdischen Jesusroman vor dem Hintergrund der Shoah auch die Frage nach der Mitschuld des Christentums stellen, in dessen überliefertem Antijudaismus der Faschismus einen willfährigen Verbündeten gefunden hat, der ihm die tatenlose Indifferenz der christlichen Bevölkerung bei der Vernichtung seiner jüdischen Mitbürger garantierte.

10 Brod kann als routinierter Autor mehrerer historischer Romane gelten: *Tycho Brahes Weg zu Gott* (2013 [1915]), *Rëubeni, Fürst der Juden* (1977 [1925]), *Galilei in Gefangenschaft* (1948), *Armer Cicero* (1955), *Johannes Reuchlin und sein Kampf* (2022 [1965]).

11 Vgl. Strelka 1987. Brod selbst hat in seinem Nachwort diese und weitere Diskrepanzen von Literatur und Wirklichkeit freimütig eingeräumt (vgl. Brod 2015b: 530f.).

In dem mit eiserner Härte und soldatischer Brutalität regierenden Rom ist unschwer eine Allegorie des Faschismus zu erkennen. Zumeist üben sich die römischen Besatzer, zumindest ihre Patrizier, in Gleichmut gegenüber den religiösen Bräuchen des Judentums, aber Schoschanas Bericht über die Exzesse der Soldateska erzählen von der blutigen Wahrheit religiöser Verachtung, in der sich Notzucht und Blasphemie mischen: »Aber jedesmal läßt man die Legionen auf uns los. Heuer im Frühling wurden Hunderte aus meiner Landschaft getötet, während des Opfers vor dem Tempel. Ihr Blut mischte sich mit dem Blut ihrer Schlachttiere.« (Brod 2015a: 91)

Allerdings erscheint das Wüten des »Menschenschunds« (ebd.: 145), der »grausamen Kinder der Wölfin Rom« (ebd.: 27), fast harmlos im Vergleich mit der rasenden eliminato-
rischen Energie des Nationalsozialismus. Aber die erbarmungslose Effizienz, die buch-
stäbliche Sogwirkung einer um den Wahn der Vernichtung kreisenden seelenlosen Ma-
schinerie, gewinnt in Meleagros' Vergleich der Weltmacht Rom mit einem Magnetberg,
der alles um sich herum in den Untergang reißt, an Anschaulichkeit:

Es ist der schwarze Magnetberg, der alles außer Rand und Band bringt, wenn das Un-
glücksschiff sich ihm nähert. Der Schatten Roms, der die ganze Erde verfinstert und
den Menschen den Verstand raubt. Alles reißt sich los, tobt der Vernichtung entge-
gen. Es gibt kein anderes Ziel als die Vernichtung – und alles fliegt, eilt, dreht sich aus
den Fugen, um möglichst rasch in den Falten des Nichts angelangt zu sein. Es geht den
Dingen wie den Menschen gar nicht schnell genug. Keine Rettung, kein Rat ist sichtbar.
(Ebd.: 406)

Der Faschismus findet seine Darstellung aber nicht nur in der naturmythischen Me-
tapher vom Magnetberg, sondern auch im Blick auf das infame Raffinement ge-
heimdienstlicher Bespitzelung, Ausforschung und Unterwanderung. In Gestalt des
gefallsüchtigen und hochmütigen Tuscus, der lustvoll als Zuträger agiert, erhält der
typische Kollaborateur seine abstoßende Gestaltung. Aber auch die Anklage der Täter
schließt Selbstkritik nicht aus: In den Sadduzäern, die sich um politische Unauffällig-
keit angesichts der bedrohlichen Präsenz römischer Besatzer bemühen, lässt sich die
Position der ganz auf Assimilation eingestellten Juden in der Diaspora wiederfinden,
die Brod schon früh als eine Selbstaufgabe des Judentums verstanden hat.

Brods jüdischer Jesusroman ist »gegen die Einstellung geschrieben, derzufolge das
Judentum nach der Schoah-Katastrophe ›am Ende‹ sei.« (Kuschel 2015: 555) Brod hat das
Kunststück fertiggebracht, einen Jesusroman als Apologie des Judentums zu schreiben.
Denn nur im Judentum, wie unterdrückt es auch sein mag, lebt das Sittliche dank der jü-
dischen Gläubigkeit. In seiner frühen Schrift *Heidentum, Christentum, Judentum* hat Brod
eine religionswissenschaftlich gewiss angreifbare, aber bewegende Verteidigung des Ju-
dentums vorgelegt, indem er die unterschiedlichen Toleranzen der drei Religionen ge-
genüber dem menschlichen Unglück vergleicht. Während das Heidentum jedes Unglück
als prinzipiell behebbar betrachtet, sieht das leidensbereite, von Brod in Anlehnung an
Friedrich Hebbel »pantragistisch« bezeichnete Christentum in jedem Unglück eine gött-
liche Prüfung, die es standhaft zu ertragen gilt. Das Judentum hingegen unterscheidet
zwischen edlem, also unvermeidlichem, und unedlem, den Menschen von Menschen an-
getanem oder unschuldig erlittenem Unglück: »Dem edlen Unglück gegenüber, das heißt

mit dem Tod und der Vergänglichkeit konfrontiert, beugt sich der Jude in Demut vor Gott; gegenüber dem unedlen Unglück aber – Krankheit, Krieg, soziales Unrecht – ist er zu voller Aktivität aufgerufen.« (Ben-Chorim 2015: 8)

Brods Jeschua, der demütig stirbt, ohne die verzweifelte, seine Gottverlassenheit beklagenden Worte, von denen Markus und Matthäus fast gleichlautend berichten,¹² ist in Brods Perspektive ein sichtbares Bild des leidenden Menschen als eines Ebenbildes des leidenden Gottes. In seiner Vollkommenheit weiß Gott auch um das Leiden und entzieht nicht einmal seinen Peinigern seine Liebe, erhöht großmütig in seinen letzten Stunden den reuigen Schächer Dismas. Diese erhabene Theologie des Leids gilt es zu bedenken, wenn auf den Holocaust reflektiert wird, der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Romans noch in der Erinnerung der wenigen Überlebenden schrecklich präsent ist.

Der Roman übersetzt diese drei religiösen Optionen in das Schicksal seiner Charaktere: In den römischen Figuren, anfangs auch in Meleagros und Jason, findet sich die heidnisch-profane, im späteren Meleagros, in Schoschana und natürlich in Jeschua partiell eine christliche, vor allem aber die jüdische Haltung zum Glauben. Das römische Reich erkennt nur das Diesseits an: Das äußert sich etwa in der gelassenen Einstellung Epikurs, der anfangs auch Meleagros verpflichtet ist: »Angstlos sieht der Weise dem Tode entgegen. Denn der Tod geht uns nichts an. Wo wir sind, ist der Tod nicht; und wo der Tod ist, sind wir nicht.« (Brod 2015a: 22) Die Kehrseite dieser metaphysischen Abstinenz ist freilich ein brutaler Materialismus, der sich kraft militärischer Überlegenheit durchsetzt. In der römischen Herrschaft begegnet Meleagros nicht nur die Gleichgültigkeit gegenüber den Errungenschaften der griechischen Kultur, sondern der Materialismus als Vergötzung des Profanen. Die griechische Welt, als staatliche Gemeinschaft längst ausgelöscht, überlebt nur noch in der demütigen Anerkennung der römischen Übermacht – und auch nur, um ihre Kultur als einen bedeutungslosen Ästhetizismus fortführen zu können, etwa in der Gestalt eines Graeculus, eines literarischen Hausgriechen, den sich die »Wolfsrömer« (ebd.: 25) als amüsanten Sklaven halten. Allein das Judentum bringt, gestärkt durch seine tiefe Gläubigkeit, in seinem unbedingten Vertrauen auf Gott, das Sittliche auch im diesseitigen Leben zur Geltung. Wo immer Jeschua in seiner Nächstenliebe, in seiner karitativen Energie, den Kampf gegen das Leiden aufnimmt, handelt er als exemplarischer Jude. In ihm begegnet Meleagros eine Gestalt, die anders als die militanten Revolutionäre seiner Zeit keinen aktiven Widerstand leistet, der nur zu neuen Repressionen führt und damit die Spirale der Gewalt weiterdreht, sondern das Bekenntnis zu einer umfassenden Liebe, die nicht nur Gott, sondern auch den Menschen, sogar den Feinden gilt. Diese buchstäblich grenzenlose Liebe vermag den Gut-böse-Dualismus und die Verkettungen von Rachehandlungen zu entmachten: »Wenn man ihn nur sieht,

12 »Um die neunte Stunde aber schrie Jesus auf mit lauter Stimme und sagte: Eli, Eli, lama sabachthani?, das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?« (Matthäus 27,46; die Evangelien werden zitiert nach der Ausgabe Die Bibel 2016); »Und zur neunten Stunde schrie Jesus mit lauter Stimme: Eloi, Eloi, lama sabachthani?, was übersetzt ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?« (Markus 15,34). Brod hat die Klage des sterbenden Jesu zu einer Elegie ausgearbeitet, deren Urheberchaft freilich ungeklärt bleibt und die zum Beispiel auch aus der Perspektive eines mitleidenden Betrachters gesprochen sein kann (vgl. Brod 2015a: 507f.).

spürt man schon das, was es ein zweites Mal nicht gibt. Diese Liebeskraft, die von ihm ausgeht.« (Ebd.: 283)

Vor diesem Hintergrund erscheint Brods Roman als Beitrag zu einer »innerjüdischen Neubewertung der Gestalt Jesu« (Kuschel 2015: 543), die Jesus der paulinischen Interpretation entwinden und der jüdischen Tradition zurückgeben will. Gegen die folgenreiche Christusinterpretation des Paulus, eines Diasporajuden, der mit seiner Deklaration eines auferstandenen Gottessohns Jesus für die hellenisch-europäische Welt attraktiv machte, insistiert Brod auf Jesus als einem palästinischen Juden, der immer ein »Glied der jüdischen Geistesgeschichte« geblieben ist (Kuschel 2015: 546). Noch das jesuanische Doppelgebot der Liebe, der Gottes- und der Nächstenliebe (Markus 12,28-34), ist tief in der Tora fundiert (vgl. Kuschel 2015: 561). Die Liebe Christi ist charakterisiert durch eine spezifische Reinheit, die an Rilkes Konzept der »intransitiven Liebe« erinnert: »Solche Liebe bedarf keiner Erwidern, sie hat Lockruf und Antwort in sich, sie erhört sich selbst.« (Rilke 1966: 898) Auch Meleagros betont an Jesu Liebe deren eigentümliche Selbstlosigkeit: »Es ist die Überenergie der Liebe, die schenkt, nicht verlangt und damit glücklich ist.« (Brod 2015a: 287) Mit diesem dem Judentum zurückgegebenen Jesus kann Brod auch die Anziehungskraft des jüdischen Glaubens belegen, der sich selbst ein freigeistig-skeptischer Zeitgenosse wie Meleagros nicht entziehen kann.

Zum Selbstverständnis von Brods jüdischem Jesusroman gehört, dass sein Jesus genötigt wird, sich als Messias zu offenbaren, selbst aber seiner Sendung nicht sicher ist, wie Schoschana dem Freud Meleagros mitteilt: »Du hast den Kepha [Petrus; H.R.B.] gehört. Sie schreien, daß mein Bruder der Messias ist. Dieser Kepha ist es, der immer drängt und mißverstehet und wieder vorwärtsdrängt. Sein guter Wille ist grenzenlos, aber er tappt in einen Fehler nach dem anderen.« (Ebd.: 245)

Schoschana erzählt Meleagros, Jeschua verbiete seinen Jüngern, von seinen Wundern zu sprechen, gesteht ihm aber auch seine Ahnung seines Auserwähltseins zu: »Ich glaube wohl, daß er sich in der Stille seines Herzens manchmal für den Auserwählten hält, den Retter Messias.« (Ebd.: 247f.) Ob er tatsächlich der Messias ist, ob er wirklich von den Toten auferstanden ist, wie es später die paulinische Tradition lehren wird, ist unerheblich, solange Jeschuas Liebe in der Brust der ihm Nahestehenden »Wiederauferstehung und neues Leben« (ebd.: 518) erfährt: Er beginnt für Meleagros »erst jetzt, da er nicht mehr unter den Lebenden ist, in ihm zu leben« (ebd.).

Die Neukonzeption des Judas

Mit der vollständigen Neukonzeption der Figur des Judas hat sich Brod am weitesten von der Vorlage der synoptischen Evangelien, aber auch von den Vorgaben des Jesusromans entfernt. Ursprünglich ein Schüler Epikurs wie Meleagros, wandelt sich der Hedonist Jason zum Apokalyptiker Jehuda, der den Untergang einer verdorbenen Welt noch beschleunigen will. Sein charakteristisches Merkmal ist die Ambivalenz: »[E]r konnte nicht leben, ohne das ganze Dasein mit einer Schicht von Verachtung zu überziehen, sich selbst miteingeschlossen« (ebd.: 40). Seinen abgründigen Hass auf die Welt, selbst seine Beleidigungen spricht er »höflich, leise, fast zärtlich« (ebd.) aus. Der »schrullige Rohling mit dem süßen Ton in der Kehle« (ebd.: 32) flößt Meleagros »immer wieder ei-

nigen Widerwillen« (ebd.: 31) ein, aber erweist sich trotz seiner »mißgönnigen, alles verneinenden Spottlust« (ebd.: 341) in Stunden der Not als zuverlässiger »Herzensfreund« (ebd.: 333). Während der »ewig Mißgelaunte« (ebd.: 211) schreckliche Visionen mitteilt – »Du merkst wohl nicht, daß ein großes Sterben durch die Welt geht?« (ebd.: 42) –, bleibt »sein Lächeln [...] behutsam und von verführerischer Anmut.« (Ebd.: 42) Nur mit Mühe erträgt er den Blick der anderen und blickt zumeist »schnell zur Seite, wie es [...] seine Gewohnheit war« (ebd.: 56), aber Meleagros fühlt sich dennoch von ihm angezogen und möchte »die lastende Wehmut von den schönen Zügen des Freundes durch ein grundlegendes Wort für immer wegscheuchen«. (Ebd.) Jason/Judas ist – wie viele andere Judasgestalten, man denke an die Georg Heyms oder Leonid Andrejews¹³ – das Opfer in ihm wütender, gegensätzlicher Kräfte, so dass sich Meleagros besorgt nach den Folgen der Obsessionen Jasons fragt: »Wann werden sie das weiche, breite, schön-wehmütige Gesicht Jasons zerstört, förmlich von innen her aufgefressen haben? Es konnte nur eine Frage der Zeit sein.« (Ebd.: 68f.)

Als eigenwillige Idee Brods muss der Einfall gelten, den Juden Judas als verbissenen Antisemiten zu porträtieren, der bereitwillig die verbreiteten antijüdischen Stereotypen aufnimmt und weiterträgt: »Dieses widerlichste Volk von der Erde hält sich [...] vor der Wahrheit die Ohren zu. Das widerlichste Volk? Was sage ich? Ich lobe ja noch! Es ist in Wahrheit das einzige widerliche Volk.« (Ebd.: 77) Jasons/Judas' antisemitische Tiraden durchziehen als Basso continuo den Roman und seine und des Meleagros' Lebensgeschichte: »Nur die schmutzigen Juden sind immer mit sich selbst zufrieden.« (Ebd.: 345) Den Höhepunkt hat sein antijüdischer Furor erreicht, als er sich selbst als Jude zu erkennen geben muss: »Mit einem Wort: ich bin jüdischer Herkunft. Ja, leider gehöre ich dieser wertlosen, verworfenen Menschenart an.« (Ebd.: 379)

Judas teilt mit dem jüdischen Jesus die Verachtung des Materiellen – aber während Jesus der Herrschaft des Geistlosen das Mitleid und die Liebe zum Menschen entgegensetzt, glaubt Judas als Gnostiker im Judäa des ersten Jahrhunderts u.Z., ein Schopenhauer *avant la lettre*, nur den besinnungslos sich fortzeugenden Willen des Demiurgen am Werk zu sehen. Seinem Freund Meleagros erläutert er seine Weltanschauung eines besinnungslosen Kreislaufs unablässiger Vernichtung: »Übrigens sind alle Menschen grausam, einer verschlingt den anderen. Alle sind wir Sünder. Es ist das Gesetz des Fleisches, unter dem wir stehen. Ohne Unterschied.« (Ebd.: 34) In seiner gnostischen Verachtung dieser Welt strebt Judas die Erlösung durch die totale Vernichtung des vom Willen des Demiurgen verseuchten Lebens an und glaubt, in Jeschua den Propheten einer solchen gnostischen Askese gefunden zu haben. Jeschua aber will nicht »die Vernichtung der Welt, sondern ihre Erneuerung« (Zangger-Derron 1996: 176). Damit aber wird Jesus in Judas' Augen zu einem belanglosen Weltverbesserer, wo es die Welt doch zu vernichten gilt. »Ich bin enttäuscht«, gesteht er seinem Freund Meleagros. »Es ist die peinlichste Enttäuschung meines Lebens. Der Mann ist ja ein Moralprediger! Den Witwen und Waisen helfen, den Armen den letzten Rock geben.« (Brod 2015a: 406) Nicht das karitative Anliegen an sich stört Judas, sondern der dadurch perpetuierte Fortbestand einer korrupten Welt: »Nicht ändern sollen sich die Menschen, sondern ganz aufhören«, lispelte er zart.« (Ebd.: 409) Eine weitere Verzögerung des Untergangs durch getröstete oder

13 Zur Judasfigur bei Heym vgl. Brittnacher 2016, bei Andrejew Brittnacher 2017.

gebesserte Menschen muss Judas verhindern, indem er Jesus verrät. Dieser Verrat hat tragische Züge, da Judas nicht aufhören kann, Jeschua zu lieben. Er glaubt sich exklusiv eingeweiht in Jesu Aufgabe, an die er ihn durch die Auslieferung an seinen Tod erinnern will: »Ich liebe ihn ja, diesen Jeschua. Nur ich liebe ihn wirklich. Man muss ihm nur noch ein wenig helfen, ihn in die klare Richtung drängen.« (Ebd.: 408)¹⁴ Die Beseitigung Jesu ist die Bedingung, um doch noch den ersehnten Weltuntergang herbeiführen zu können. Jehuda, der sein Judentum so sehr verachtet, dass er einen griechischen Namen angenommen hat, sieht sich um seine größte Hoffnung, den Untergang des Judentums, gebracht, während Jesus, den die Kulturgeschichte gerne als Überwinder des Judentums bezeichnet hat, in seinem Leben wie auch in seinem mit Geduld ertragenen Sterben bis zuletzt Jude bleibt.

Die größte Ironie von Brods Roman freilich ist, dass Judas, wiewohl zum Verrat entschlossen, Jeschua nicht verraten hat, wie Tuscus, der Kollaborateur, die niederträchtigste Gestalt des Romans, Meleagros offenbart: »Denn das mit Jehuda ist erfunden, vom ersten bis zum letzten Wort. Jehuda hat gar nichts gesagt, nichts verraten.« (Ebd.: 431f.) Der Verrat des Judas war nichts »als eine Erfindung römischer Propaganda« (Bärsch 1992: 84). Gefangennahme, Verurteilung und Kreuzigung des Jeschua haben des Jehudas Verrat nicht bedurft. Mit dem genialen Schachzug, Jehuda freizulassen, hat der Geheimdienst den Grundstein zur Narration von Judas, dem Verräter, gelegt: »Die Freilassung Jehudas war nun sein Kainszeichen.« (Brod 2015a: 433) Der Einwand des Meleagros, die lächerliche Geschichte von den dreißig Silberlingen als Lohn eines Verräters, der für seine Mildtätigkeit und Großmut bekannt sei, werde kaum Glauben finden, scheitert am professionellen Zynismus des Geheimdienstlers, der weiß, wie Legenden konstruiert und wie gern sie geglaubt werden: »Das Volk glaubt alles. Es kommt nur darauf an, daß man es ihm richtig zu fressen gibt.« (Ebd.: 434)

Brods Roman subvertiert also den Antisemitismus des Christentums gleich dreifach:

1. Judas, der als Inbegriff eines Juden einen Jesus, der sich vom Judentum gelöst hat, verraten haben soll, erscheint bei Brod als ein Abtrünniger vom Judentum, ein von jüdischem Selbsthass Getriebener, eine verirrte Seele, die sich und ihr Judentum vernichten will und deshalb das verrät, was das Beste an ihr ist: einen Jesus, der eben nicht christlich, sondern jüdisch ist (vgl. Zangger-Derron 1996: 177). Explizit hat Jehuda seinen fatalen Irrtum als rassistisches Statement formuliert: »Er ist mir zu jüdisch.« (Brod 2015a: 407) Weil Judas' Hass auf die Juden zugleich eine Form des jüdischen Selbsthasses ist und Brod einem Juden die etablierten antisemitischen Vorurteile gegen die zänkischen, jederzeit zum Abfall bereiten Juden, die ewigen Apostaten, in den Mund legt, nimmt Brod freilich auch eine Aufwertung des Antisemitismus zu einer Form jüdischer Selbstkritik in Kauf.

2. Dass Jehuda jedoch Jeschua nicht einmal verraten hat, so sehr er ihn auch verraten wollte, macht den vermeintlichen Verräter, den schuldigen jüdischen Sündenbock, vollends zum unschuldigen Sündenbock einer antijüdischen Infamie.

14 Der Judas des Max Brod erinnert darin an den Judas in Nikos Katzantzakis' ein Jahr früher erschienenem Roman *O telefteos piramos* (*Die letzte Versuchung*, 1951), in der es Judas' Verdienst ist, Jesus wiederholt an seine Pflicht zu erinnern, im Dienste der menschlichen Erlösung sterben zu müssen.

3. Am Ende des Romans erhängt sich Judas, so wie es auch das Matthäusevangelium erzählt.¹⁵ Aber während das Evangelium nahelegt, Judas habe dies aus Gewissensbissen getan, verhilft der Freitod dem judenhassenden Judas des Romans zu einem letzten Triumph:

Aber die Juden vernichten, die ganze Judenheit zum Auslöschen bringen, das habe ich immer redlich gewollt. [...] Wenn das mit dem Verrat und den dreißig Silberlingen Verbreitung gewinnt [...], dann bringe ich nach meinem Abscheiden mit meinem bloßen Namen das über meine Mitjuden, was seit je mein heißester Wunsch war [...]. Sie werden verflucht und gehaßt, schließlich vernichtet werden um meines Namens willen. Einfach weil sie ›Jehudim‹ heißen, weil sie so heißen wie ich. (Ebd.: 492f.)

So richtig diese retrospektive Prophezeiung des christlichen Antisemitismus auch ist und so sehr sie für den naiven Leser einen unheimlichen diagnostischen Charakter gewinnen mag, so bedenklich ist sie doch, denn sie arbeitet einer unbelehrbaren Konstruktion zu, die sogar am Ursprung antisemitischer Vorurteile wiederum einen allmächtigen Juden sieht – und somit unfreiwillig die Stereotype der *Protokolle der Weisen von Zion* bestärkt.

*

Gegen Ende seines Romans lässt Brod seinen griechischen Helden eine fundamentale Einsicht in die Größe des Judentums formulieren: »Vielleicht ist dieses Volk sogar der eigentliche Held der Tragödie.« (Ebd.: 446) Dass Brod seinem Helden Meleagros trotz seiner Einsicht die Konversion zum Judentum erspart, zeigt die Toleranz des Dichters. Dass sein Held am Ende des Romans sich den bedächtigen jüdischen Widerständlern anschließt, zeigt das Vertrauen des Autors in die solidarisierende Kraft des Judentums.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2014): Pilatus und Jesus. Aus dem Ital. v. Andreas Hiepko. Berlin.
- Bärsch, Klaus-Ekkehard (1992): Max Brod im Kampf um das Judentum. Zum Leben und Werk eines deutsch-jüdischen Dichters aus Prag. Wien.
- Bartscherer, Christoph (2016): Der verkannte Bruder: Die Heimholung Jesu ins Judentum durch Martin Buber, Schalom Ben-Chorin und Pinchas Lapide. In: Yvonne Nilges (Hg.): Jesus in der Literatur. Tradition, Transformation, Tendenzen – vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Heidelberg, S. 211–234.
- Ben-Chorin, Schalom (2015): Vorwort. In: Max Brod: Der Meister. Roman. Göttingen (= Ausgewählte Werke. Hg. v. Hans-Gerd Koch u. Hans-Dieter Zimmermann), S. 7–13.
- Borges, Jorge Luis (1975): Drei Fassungen von Judas. In: Ders.: Fiktionen. Erzählungen 1939–1944. Aus dem Span. übers. v. Karl August Horst. Frankfurt a.M., S. 139–145.
- Brittnacher, Hans Richard (2015): Judas oder: Die Unvermeidlichkeit des Bösen. Literarische Lösungsversuche eines theologischen Rätsels. In: Robert Walter-Jochum/Tim

15 Die Apostelgeschichte 18–20 erzählt Judas' Tod anders.

- Lörke (Hg.): Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen, Medien. Göttingen, S. 17–32.
- Ders. (2016): Um den Verrat betrogen. Die Figur des Judas im Expressionismus (Heym, Sternheim, Kirchner, Kokoschka). In: Expressionismus 2, H. 3: Religion, S. 13–33.
- Ders. (2017): Judas, der Archetyp des Verräters. In: Dörte Klink/Florian Priesemuth/Rosa Schinagl (Hg.): Sprachen des Unsagbaren. Zum Verhältnis von Theologie und Gegenwartsliteratur. Wiesbaden, S. 181–198
- Brod, Max (1948): Galilei in Gefangenschaft. Roman. Winterthur.
- Ders. (1955): Armer Cicero. Roman. München.
- Ders. (1960): Ein streitbares Leben. Autobiographie. München.
- Ders. (1977): Rëubeni, Fürst der Juden. Ein Renaissanceroman [1925]. Neuausgabe. Stuttgart.
- Ders. (2013): Tycho Brahes Weg zu Gott [1915]. Roman. Göttingen (= Ausgewählte Werke. Hg. v. Hans-Gerd Koch u. Hans-Dieter Zimmermann).
- Ders. (2015a): Der Meister. Roman. Göttingen (= Ausgewählte Werke. Hg. v. Hans-Gerd Koch u. Hans-Dieter Zimmermann).
- Ders. (2015b): Nachwort des Autors. In: Ders.: Der Meister [1952]. Roman. Göttingen (= Ausgewählte Werke. Hg. v. Hans-Gerd Koch u. Hans-Dieter Zimmermann), S. 527–532.
- Ders. (2022): Johannes Reuchlin und sein Kampf. Eine historische Monographie [1965]. Göttingen (= Ausgewählte Werke. Hg. v. Hans-Gerd Koch u. Hans-Dieter Zimmermann).
- Die Bibel (2016): Einheitsübersetzung. Altes und Neues Testament. Freiburg u.a.
- Hurth, Elisabeth (1993): Der literarische Jesus. Theologische Texte und Studien. Hildesheim/Zürich/New York.
- Jens, Walter (1975): Der Fall Judas. Stuttgart.
- Kazantzakis, Nikos (1951): O telefteos pirasmos. Athen.
- Krieg, Matthias/Zangger-Derron, Gabrielle (Hg.; 1996): Judas. Ein literarisch-theologisches Lesebuch. Zürich.
- Kuschel, Karl-Josef (1999). Jesus im Spiegel der Weltliteratur. Eine Jahrhundertbilanz in Texten und Einführungen. Düsseldorf.
- Ders. (2015): Nachwort. In: Max Brod: Der Meister. Roman. Göttingen (= Ausgewählte Werke. Hg. v. Hans-Gerd Koch u. Hans-Dieter Zimmermann), S. 533–569.
- Leutzsch, Martin (2017): Aneignung des Enteigneten. Der jüdische Jesusroman 1895–2014. In: Richard Faber/Almut-Barbara Renger (Hg.): Religion und Literatur. Konvergenzen und Divergenzen. Würzburg, S. 119–149.
- Rilke, Rainer Maria (1966): Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Ernst Zinn. Bd. 6: Malte Laurids Brigge. Prosa 1906–1926. Frankfurt a.M., S. 707–946.
- Saeger, Uwe (2008): Die gehäutete Zeit. Ein Judasbericht. Rostock.
- Schirmbeck, Heinrich (2000): Der moderne Jesus-Roman. In: Ders.: Gestalten und Perspektiven. Essays, Porträts und Reflexionen aus fünf Jahrzehnten. Hg. v. Gerald Funk. Darmstadt, S. 129–142.

- Strelka, Joseph P. (1987): Max Brods Roman *Der Meister*. In: Margarita Pazi (Hg.): Max Brod. 1884–1984. Untersuchungen zu Max Brods literarischen und philosophischen Werken. New York u. a., S. 101–113.
- Zangger-Derron, Gabrielle (1996): Kommentar zu Brod. In: Dies./Matthias Krieg (Hg.): Judas. Ein literarisch-theologisches Lesebuch. Zürich, S. 174–177.

Text- und Warenverkehr in Konstantin Küsperts Theatertext *sklaven leben* (UA 2019)

Jens F. Heiderich

1. Einleitung

»welchen weg hat die Lieblingsjeans genommen?« (Küspert 2019: 4).¹ Diese und zahlreiche weitere ökonomiebezogene Fragen nach Warenströmen und -verkehr, Konsumption und Produktion, moderner Sklaverei² und Ausbeutungsverhältnissen zwischen Globalem Norden und Globalem Süden erkundet Konstantin Küsperts Theaterstück *sklaven leben* (UA 2019). Dadurch, dass das Werk politisch und sozial Randständige auf die Bühne bringt und prekäre Arbeitsverhältnisse im Zeichen eines »neuen Realismus« (Schößler 2004: 239) ausstellt, knüpft es an die Tradition des sozialen Dramas an (vgl. Schößler 2003; Schößler 2004; Bähr 2012: 14). Dabei verfährt der als Werkauftrag für die Frankfurter Positionen verfasste, 2019 am Schauspiel Frankfurt unter der Regie von Jan-Christoph Gockel uraufgeführte, noch im selben Jahr als Hörspielfassung für hr2-kultur vertonte, 2020 im Rahmen des 37. Heidelberger Stückemarktes präsentierte und darüber hinaus 2020 von Juliane Kann am Staatstheater Meiningen inszenierte Theatertext häufig intertextuell.

Das Werk ist montageartig komponiert und verschränkt vier Handlungsstränge:³

-
- 1 Zitate aus dem Primärwerk werden im Folgenden ohne Nennung von Autor und Jahr in runden Klammern gemäß dieser Ausgabe nachgewiesen.
 - 2 Moderne Sklaverei, zu der Ausbeutungsverhältnisse wie Schuldknechtschaft, Kinderarbeit und Zwangsprostitution zählen, betrifft dem *Global Slavery Index* 2021 der *Walk Free Foundation* zufolge ca. 50 Millionen Menschen. Vgl., auch weiterführend, Walk Free 2023; Marschelke 2015; Zeuske 2020: 986–998.
 - 3 Zu einer genaueren Beschreibung, inklusive einer tabellarischen Darstellung der montageartigen Anlage des Theatertextes, vgl. Heiderich 2023: 96–99.

- a) Auf einer Metaebene gibt die als Erzählerfigur (zum Erzähltheater vgl. grundlegend Paule/Steiner 2020) konzipierte »Autorin« (3) eine Einführung in das Stück, indem sie die unterschiedlichen Handlungslinien benennt.⁴ Zudem profiliert sie, humoristisch verfremdet, beschienen im Lichte von bis heute in Ländern mit Niedriglöhnen wirksamen tayloristisch-fordistischen Prinzipien, prekäre Arbeitsbedingungen an Theatern.
- b) »was, wenn die weltgeschichte sich anders entwickelt hätte?« (3) Diese Alternative zur Realität eruiert die zweite Säule, einer *What-if*-Logik folgend und die bestehende Bifurkation pervertierend, so dass, in der Fiktion, der Globale Norden durch den Globalen Süden ausgebeutet wird.
- c) Verdinglichung von Menschen zu Sklavinnen und Sklaven steht im dritten dramaturgischen Strang in einer historischen und gegenwärtigen Perspektivierung ebenso im Fokus wie Formen der Gegenwehr durch Abolitionistinnen und Abolitionisten, angeführt von einer als »John Brown« (z.B. 8) benannten Figur.
- d) Text- und Warenverkehr in interkulturellen Kontexten verschränkt die poetologisch komplexeste, eminent intertextuell geprägte vierte dramaturgische Säule: In insgesamt fünf mit »fabel.zeit maschine [1–5]« überschriebenen Szenen wird unter Bezug auf u.a. Herbert George Wells' Roman *Die Zeitmaschine* (1895) eine künftige Welt entworfen, in der zwei Arten von Menschen, Eloi und Morlocks, im Zeichen von Ausbeutungsprozessen aufeinandertreffen.

Der am häufigsten vertretene Strang ist der dritte. Er ist formal vielschichtig und aus Untersträngen komponiert, deren jeweilige Zusammengehörigkeit in den Szenentiteln kenntlich gemacht wird. Dies kann etwa durch den Ausweis inhaltlicher, über eine bestimmte Figur vermittelte Gemeinsamkeiten geschehen (z.B. »mono.sklave john brown« [7] und »spiel.kommando john brown« [z.B. 8]) oder über das die entsprechenden Szenen prägende textsortenspezifische Charakteristikum (»spiel.werbung« [z.B. 5]). Die anderen Stränge sind in sich »geschlossener«. Die Szenentitel von Strang 4 – »fabel.zeit maschine« (z.B. 3) – weisen diese Geschlossenheit insofern am deutlichsten aus, als sie (bis auf die Szenennummerierung) identisch sind. Im Gegensatz zu den anderen dramaturgischen Säulen, die jeweils entweder mit der Bezeichnung »mono« (z.B. 3) oder »spiel« (z.B. 3) beginnen, um zu kennzeichnen, ob die entsprechende Szene eher mono- oder dialogisch angelegt ist, werden die Szenen des vierten Strangs, der sowohl Zwie- als auch Selbstgespräche und Elemente des Erzähltheaters aufweist, stets zu Beginn mit dem Begriff »fabel« (z.B. 3) bezeichnet. Dieser vierte Strang folgt im Kern dem pyramidalen Bau des Dramas nach Gustav Freytag und bildet folglich eine dramaturgisch von den anderen Szenen unterscheidbare Einheit, die in Inszenierungen möglicherweise mit »eigenen« theatralen Zeichensetzungen umgesetzt wird und als geschlossenes »Mini-Drama« im insgesamt eher offenen Theatertext gelesen werden kann. Dieser Umstand trägt dazu bei, dass trotz des grundsätzlich fragmentarischen Charakters von *sklaven leben* passagenweise, wie in den Szenentiteln angekündigt, eine »Fabel« als kausal-chronologischer

4 Diese Autoreferentialität, konkret: das partielle Ausstellen der Poetologie des Theatertextes, ist ein Merkmal, das viele neuere Theaterformate aufweisen. Vgl. Schößler 2013a: 13.

Handlungsverlauf erkennbar wird und damit einhergehend Kohärenz zwischen einzelnen Szenen hergestellt werden kann. Dieser vierte Handlungsstrang als eigenständige und diskursiv komplexe Einheit steht im Zentrum des vorliegenden Beitrages.⁵ Inhaltlich ist er, wie mehrere Szenen der anderen Handlungssäulen auch, mit denen er nur lose assoziativ verknüpft ist, durch die Verschränkung von Text- und Warenverkehr in ökonomisch-interkulturellen Kontexten gekennzeichnet. Vor dem Hintergrund intertextueller (vgl. Genette 1993),⁶ diskursanalytischer und wissenspoetologischer Ansätze (zur ökonomischen Wissenspoetologie vgl. u.a. Vogl 2008; zu einem Überblick über Diskursanalyse und Wissenspoetologie im Kontext des Ökonomischen vgl. z.B. Breithaupt 2019) werden folgende Fragen zu klären sein: Welches Wissen, welche Diskurse und Intertexte verarbeitet der vierte dramaturgische Strang des Küspert'schen Werkes zu dem Konnex von globaler moderner Sklavenarbeit und Konsum? Wie verhält sich die literarisch-intertextuelle Darstellung zu diesem Wissen? Die These: Als Fiktion in der Fiktion lässt die Küspert'sche Version von Wells' *Zeitmaschine* palimpsestartig historische Zusammenhänge von Industrieproletariat und Kolonialismus aufschimmern, skizziert eine Zweiteilung der Welt in eine Produktions- und Konsumtionssphäre, korreliert diese Zweiteilung mit sozialpsychologischen Befunden des Vordenkers der Dekolonisation Frantz Fanon, mit Thorstein Veblens Konzeptionen von Konsum und Muße sowie mit Karl Marx' Warenfetischismus (der im kolonialen Kontext einen Exkurs zu Achille Mbembe nahelegt) und wirft darüber hinaus wissenschaftskritische Seitenblicke auf ethnologische Forschungen.

2. Grundlegende Prätexte des vierten Handlungsstrangs

Da sowohl Wells' *Zeitmaschine* als auch (weniger offenkundig) Fanons *Verdammte dieser Erde* grundlegend für die Dramaturgie des vierten Strangs von *sklaven leben* sowie für die intertextuell-poetologische Verhandlung einer (post-)kolonialen Zweiteilung der Welt sind, seien beide zunächst skizziert.

2.1 H.G. Wells *Zeitmaschine* – Biologisierung von Klassenunterschieden, Spencers Sozialdarwinismus und kolonialer Kontext

Wells' Roman *Die Zeitmaschine* erzählt die Geschichte eines Wissenschaftlers, der sich mittels einer Maschine in den 1890er Jahren auf eine Reise durch die Zeit begibt. Seine erste Station führt ihn ins Jahr 802701 – eine Phase, in der die Evolution zwei Spezies von Menschen, Eloi und Morlocks, hervorgebracht hat. Erstere sind in einer oberirdischen,

5 Die drei erstgenannten dramaturgischen Stränge sind Gegenstand einer eigenen Untersuchung. Vgl. Heiderich 2023. Zudem sind derzeit zwei weitere, fachdidaktisch ausgerichtete Beiträge des Verfassers zu *sklaven leben* im Entstehen begriffen.

6 Im Kontext des *economic criticism* skizzieren Martha Woodmansee und Mark Osteen intertextuelle Verweise z.T. als ein Erwerben von Schuldverschreibungen bzw. als ein Tätigen von Anleihen. Zugleich verweisen sie auf Grenzen interdisziplinärer Analogiebildungen. Vgl. Osteen/Woodmansee 1999: 14f.; Schößler 2013b: 104.

bukolischen Landschaft beheimatet, führen ein, wie es scheint, sorgenfreies Leben, fröhnen – physisch und kognitiv schwach – dem Müßiggang. Wer diese vermeintliche Idylle der Untätigen unterhält, erschließt sich dem Zeitreisenden erst in der Begegnung mit den unterirdisch hausenden Morlocks, in ihrer Physiognomie an Tiere erinnernde Menschen, die mithilfe gigantischer Maschinen den Lebensstil der Eloi ermöglichen. Hat es zunächst den Anschein, die ›Unterirdischen‹ seien Sklaven der ›Oberirdischen‹, so wird bald klar, dass sich das Machtgefüge umgekehrt hat: Die körperlich kräftigeren, kannibalistischen Morlocks halten die Eloi quasi als ›Vieh‹. Letzteren entkommt der Zeitreisende nur knapp – und findet sich in einer noch fernerer Zukunft wieder: Die Menschheit ist ausgestorben, krabbenartige Wesen bevölkern die stillstehende, von einem roten Feuerball beschienene Erde. Nach der Rückkehr in die Gegenwart schenkt man den Reiseerzählungen des Wissenschaftlers keinen Glauben. Ausgestattet mit einer Kamera, macht er sich erneut auf in Richtung Zukunft. Von dieser Reise wird er nie zurückkehren.

Die Zeitmaschine gilt als eine der wirkmächtigsten Anti-Utopien und als einer der Anfänge der Science-Fiction-Literatur (vgl. z.B. Gymnich 2009: 316). Die intertextuellen Anleihen in *sklaven leben* konzentrieren sich neben dem Moment der Zeitreise insbesondere auf die Fiktion der Eloi und Morlocks. Daher seien zunächst mit diesen Spezies im Zusammenhang stehende Deutungen referiert: Ein Strang der Interpretationen ist eingerückt in diskurs- und wissenspoetologische Zusammenhänge zu arbeitsbezogenen Kontexten und Klassenunterschieden im spätviktorianischen England sowie zu dem von Herbert Spencer propagierten, wissenschaftlich nicht belegten Konzept des Sozialdarwinismus, demzufolge sich menschliche Gesellschaften durch einen Prozess der natürlichen Auslese weiterentwickelten (vgl. z.B. Booker/Thomas 2009: 181). So lassen sich die Morlocks als »Nachkommen eines früheren Industrieproletariats« (Matzer 1989: 3131) lesen, zumal der Zeitreisende sich fragt: »Lebt nicht ein Ostendarbeiter schon heute unter so künstlichen Bedingungen, daß er praktisch von der natürlichen Erdoberfläche abgeschnitten ist?« (Wells 1961: 103f.), und Überlegungen zum Unterschied »zwischen Kapitalist und Arbeiter« (ebd.: 103) anstellt. Die Existenzweise der Morlocks versteht er als Fortsetzung einer im 19. Jahrhundert angelegten Entwicklung: »Offenbar, dachte ich, hatte sich diese Tendenz [i.e. die Verlagerung der Industrieproduktion unter die Erde; J.F.H.] gesteigert, bis die Industrie allmählich ihr Geburtsrecht am Himmel verloren hatte« (ebd.). Mit Blick auf die Herausbildung zweier menschlicher Spezies stellt Roland Innerhofer fest: »Die Klassenunterschiede haben sich im Laufe der Zeit biologisiert«, und schlussfolgert: »Diese Reise ist also als Warndystopie konzipiert: Die Klassengegensätze werden, wenn sie nicht überwunden werden, durch die Evolution naturalisiert« (Innerhofer 2013: 449). Für Marion Gymnich verkörpern die Eloi eine infolge von Müßiggang »degenerierte Menschheit«, die Ambitionen, Esprit und Innovationsbemühungen vermissen ließen, wohingegen die Morlocks »als Endresultat von Verrohung und dem Verlust ethischer Prinzipien« (Gymnich 2009: 317) zu lesen seien.

Degeneration und Rückentwicklung in frühere Existenzweisen sind spätviktorianische Ängste, die Spencer durch seine Behauptung, seine Zeitgenossinnen und Zeitgenossen offenbarten ein hohes Maß an Charakteristika einer ›primitiven‹ Vergangenheit, nährte und die ihrerseits verstärkt wurden durch den Kontakt mit ›primitiven‹ Kulturen im Zuge der kolonialen Expansion (vgl. z.B. Cantor/Hufnagel 2006: 42; Booker/Thomas

2009: 181). Vor diesem Hintergrund konstatieren Booker und Thomas (ebd.: 182): »[T]he British imperial experience is extremely important as background to *The Time Machine*.« Konkret lesen Paul A. Cantor und Peter Hufnagel *Die Zeitmaschine* vor der Folie von Kolonialromanen der spätviktorianischen Zeit. So erscheint ihnen Wells' Werk als »a Rider Haggard romance in science fiction dress« (Cantor/Hufnagel 2006: 38). Eloï und Morlocks lassen sich so als eine Parallele zu den »guten« und »bösen« Eingeborenen deuten, welche die Kolonialliteratur bevölkern, wobei die Erstgenannten mit stereotypisierten Vorstellungen einer Südseeidylle korreliert sind, die Letztgenannten mit Kannibalismus (vgl. ebd.: 38f.). Dadurch, dass die Handlung jedoch nicht in den Weiten des britischen Empire, sondern in London angesiedelt ist, können die Eloï – so eine andere Lesart – als verweichlichte Abkömmlinge einstiger Kolonialherren figurieren, die von den ehemals unterdrückten »Wilden« entmachtet wurden (vgl. Booker/Thomas 2009: 182).

2.2 Frantz Fanons *Verdammte dieser Erde* – die kolonisierte Welt als zweigeteilte Welt

Auch in dem Werk *Die Verdammten dieser Erde* des Vordenkers der Dekolonisation Frantz Fanon geht es – wenngleich in einer anderen Perspektivierung als in dem fiktionalen Werk Wells' – um Unterdrückung und Entmachtung sowie um eine Zweiteilung der Welt.⁷ Eine der am häufigsten (so auch im Programmheft zur Urinszenierung von *sklaven leben*) zitierten Passagen aus Fanons Buch ließe sich als Interpretationsthese zu Wells' *Zeitmaschine* und, wie zu zeigen sein wird, zu Partien des Küspert'schen Werkes lesen: »Die kolonisierte Welt ist eine zweigeteilte Welt« (Fanon 2020: 31; vgl. z.B. auch Ali 2016: 115). Diese Zweiteilung illustriert er anhand von von Kolonialherren bzw. Kolonisierten bewohnten Städten. Bevölkerten Erstere eine Stadt der Überfülle, so fristeten Letztere ein Dasein in einer »ausgehungerte[n] Stadt, ausgehungert nach Brot, Fleisch, Schuhen, Kohle, Licht« (Fanon 2020: 32). Zudem präzisiert er: »[D]iese zweigeteilte Welt wird von verschiedenen Menschenarten bewohnt. [...] Wenn man den kolonialen Kontext in seiner Unmittelbarkeit wahrnimmt, so wird offenbar, daß das, was diese Welt zerstückelt, zuerst die Tatsache der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Art, einer bestimmten Rasse ist« (ebd.: 33). Die gewaltvolle Unterdrückung der einen »Menschenart« durch die andere entwickelt sich zwangsweise, wie Jakob Graf resümiert, zur Gegengewalt der Unterdrückten, die »in einem Akt der Befreiung plötzlich zur kollektiven Macht wird und sich gegen den Kolonisatoren [sic!] richtet« (Graf 2020). Gegengewalt ist damit nicht frei wählbar, sie ist vielmehr das einzig mögliche Mittel zur Dekolonisation: »La décolonisation par la violence est le seul moyen d'inverser la violence infligée aux territoires coloniaux et aux sujets coloniaux« (Ali 2016: 111⁸; vgl.

7 Bereits kurz nach Erscheinen wurde die Schrift, obwohl sie »keine Apologie der Gewalt« (Kerner 2021: 44; vgl. Ali 2016: 111f.) ist, als »Kampfschrift der antikolonialen Linken« (Eckert 2014: o.S.; vgl. im Folgenden ebd.; Kerner 2021: 43–49) behandelt; seit den 1990er Jahren dient sie als Referenzwerk postkolonialer Theoriebildung. Der Titel spielt auf das Kampflied der sozialistischen Arbeiterbewegung – »Wacht auf, Verdammte dieser Erde« – an, wobei hier die »Verdammten« die unterdrückten Kolonisierten« (Eckert 2014: o.S.) denominieren.

8 »Dekolonisation qua Gewalt ist die einzige Möglichkeit, um die Gewalt umzukehren, die den Kolonialgebieten und den Kolonialsubjekten zugefügt wird.« (Übers. J.F.H.)

weiterführend Longuet 2013: 99–143). Für Küsperts Theatertext – das wird im Folgenden deutlich werden – sind sowohl die Zweiteilung der Welt infolge der unterschiedlichen ›Menschenarten‹ als auch die Gewaltthematik relevant.

3. Text- und Warenverkehr des vierten Handlungsstrangs

In *sklaven leben* finden die Fanon'sche und insbesondere die Wells'sche Vorlage in von eins bis fünf durchnummerierten, unter der Überschrift »fabel.zeit maschine« stehenden, in einer »fernen Zukunft« (3) spielenden Szenen Berücksichtigung. In all diesen Szenen werden in nuce die Fiktion der *Zeitmaschine* bzw. die Thesen Fanons, zwischen Übernahme und Modifikation changierend, ausagiert oder durch die als »Sklave« (z.B. 3) ausgewiesene Erzählerfigur dargeboten. Dazu treten in einzelnen Passagen weitere Intertexte, die den interkulturellen Kontext der Prätexte um weitere ökonomische Dimensionen bereichern.

3.1 Einführung der Eloi und Morlocks – Grundlegung einer zweigeteilten Welt nach Wells und Fanon

Die Einführung der Eloi und Morlocks schafft die für alle Szenen des vierten Strangs gültigen Bezüge zu dem Wells'schen und Fanon'schen Prätext. Küspert übernimmt die binären Ordnungen folgende Figurenzeichnung Wells', raumsemantisch in ein Oben und ein Unten getrennt, mit der bereits qua Prätext ökonomische und arbeitsbezogene Wissensbestände korreliert sind. Sozialdarwinistische Theoreme und Fanons Überzeugungen von einer qua ›Rasse‹ bedingten Zweiteilung der Welt archivierend, erzählt der »Sklave« in »fabel.zeit maschine 1«: »die menschheit [hat sich] in zwei rassen aufgespalten – die schönen, klugen und wohlhabenden eloi einerseits und die unterirdisch lebenden morlocks – garstige, hässliche und durchtriebene wesen von großer körperkraft, aber geringem verstand – andererseits« (3). Während Erstere, in Unkenntnis der Existenz der Morlocks, »in perfektem einklang mit ihrer umwelt« leben, gar freie Valenzen haben, »die wichtigkeit von nachhaltigem leben« zu erkennen, »ein dasein in friedlicher, stiller zufriedenheit, geschützt und bewirtet von technologien, die ihnen ein leben wie im paradies ermöglichen«, führen, sehen sich Letztere, von Hass und Neid erfüllt, einander bekriegend, existentiellen Bedrohungen wie Hunger und Krankheit ausgesetzt (3). Müssen die Morlocks hart arbeiten, so verfügen die Eloi über ein »Muße-Monopo[l]« (Jäckel 2011: 38). »[E]rwerbsarbeit« (3) ist ihnen fremd. Zur Zerstreuung rezipieren sie Musik, Literatur, Theater und Kunst.

3.2 Konsumtionssphäre der Eloi und Produktionssphäre der Morlocks

Die in der Exposition dieses Handlungsstrangs angelegte Zweiteilung der Welt lässt bereits die Konstitution einer Konsumptions- und einer Produktionssphäre erkennen. Beiden Sphären sind neben Wissensbeständen aus der *Zeitmaschine* und den *Verdammten* weitere Intertexte und Diskurse eingeschrieben.

3.2.1 Konsumtionssphäre: Thorstein Veblens *Theorie der feinen Leute* – Muße und Konsum als Distinktionsmerkmale

Das in der Exposition benannte Fehlen der Erwerbsarbeit und die Hinwendung zur Kunst der Eloi'schen Konsumtionssphäre lassen sich vor dem Hintergrund der vielbeachteten Studie *Theorie der feinen Leute* (1899) des US-amerikanischen Ökonomen und Soziologen Thorstein Veblen lesen, eines Zeitgenossen von Wells, der die Anfänge der Industrialisierung untersuchte, die Bedeutung von Konsum und Muße für die Erzeugung von Prestige analysierte sowie eine Kritik der Oberschicht vorlegte (vgl. Veblen 1958; zu einen Überblick vgl. Jäckel 2011: 37–49). In diesem Kontext erschließt sich – im äußeren Kommunikationssystem – die Hinwendung zur Sphäre des Schöngeistigen als Ausdruck performativen Hervorbringens und Festigens von Prestige qua Müßiggang sowie als Abgrenzung von der Sphäre der Arbeit. Veblen schreibt: »Muße ist ehrenhaft und wird zum Teil deshalb zum Gebot, weil sie für die Befreiung von gemeiner Arbeit zeugt« (Veblen 1958: 99).

Neben dem von Veblen dargestellten Konzept der Muße greift *sklaven leben* auf jenes des Konsums (vgl. ebd.: 79–107; Jäckel 2011: u.a. 41–43) zurück. Küspert setzt in seinem Theatertext, ähnlich wie Wells (und im übertragenen Sinn auch Fanon), Konsum als Distinktionsmerkmal zwischen Eloi und Morlocks ein. Poetologisch wird das u.a. dadurch vermittelt, dass Konsumtions- und Produktionssphäre in zwei unterschiedlichen Szenen dargestellt werden, zwischen denen weitere, auf andere Inhalte bezogene stehen.

In »fabel.zeit maschine 2« (4) wird die Konsumtionssphäre genauer charakterisiert. Die Eloi scheinen in einer Welt unbeschränkter Ressourcen, jenseits von Geldwirtschaft und Tauschprozessen, zu leben. Was immer sie auch wünschen – z.B. »einen soy cucumber spice decaf latte« (4), »eine boot cut levi's 501« (4), »eine jaeger-lecoultre master ultra thin perpetual« (4) –, wird ihnen ohne Gegenleistung geliefert.⁹ Konsum von »hip-klingenden In-Produkten«, Marken- und Luxusartikeln – hier als Steigerung angelegt – wird als eine weit über Grundbedürfnisse hinausgehende, unreflektierte, im Widerspruch zu dem eingangs reklamierten Nachhaltigkeitsbewusstsein der Eloi stehende Alltagspraxis inszeniert. Dieser Konsum wird überdeutlich in Szene gesetzt, so dass sich eine Verbindung zu Veblens Konzept des demonstrativen Konsums aufzudrängen scheint. Man versteht darunter einen ostentativen Konsum kostspieliger Güter (der *leisure class*) zum Erwerb von Prestige.

Im inneren Kommunikationssystem von *sklaven leben* ist, solange die Eloi keine Kenntnis von der Existenz der Morlocks haben, das Bedürfnis zur Herstellung von Prestige qua Konsum jedoch obsolet. Auch verheißt Konsum keinen besonderen Genuss, da die Produkte infolge ihrer unbeschränkten Verfügbarkeit den Nimbus der Exklusivität verloren haben. Simmel zufolge ergibt sich der Wert eines Dings durch die Überwindung von Hürden, die zu seinem Besitz genommen werden müssen:

9 Selbst Medikamente und neue Organe werden zum Konsum bereitgestellt, so dass »krankheit und tod [...] ihren stachel verloren« haben (4; vgl. 3). Dieser Befund kontrastiert mit der geringen Lebenserwartung der sozial extrem schwachen Morlocks. Diese Gegensätzlichkeit kann man als Bestandteil eines Diskurses über die Verbindung von sozioökonomischem Status und Mortalitätsrisiko bzw. Lebenserwartung unserer Gegenwart begreifen (vgl. z.B. Lampert/Kroll 2014).

Erst die Repulsionen, die wir von dem Objekt erfahren, die Schwierigkeiten seiner Erlangung, die Warte- und Arbeitszeit, die sich zwischen Wunsch und Erfüllung schieben, treiben das Ich und das Objekt auseinander, die in dem unmittelbaren Beieinander von Bedürfnis und Befriedigung unentwickelt und ohne gesonderte Betonung ruhen (Simmel 1989: 43; vgl. Mein/Schößler 2005: 11).

Die Eloi haben jedoch kein Hindernis zu überwinden. Das unterscheidet sie von den Menschen im äußeren Kommunikationssystem, deren Erwerbsakten i.d.R. Mühen vorausgehen.

3.2.2 Konsumtionssphäre: Karl Marx' Warenfetischismus, fehlende Tauschgeschäfte und Phantasmagorien des Publikums

Der demonstrative Konsum der Eloi und das Zitat der Markenartikel wecken beim Publikum Begehrlichkeiten, die Karl Marx' Konzept des Warenfetischismus aufrufen. Bei Marx dient es zur »Kritik an kapitalistischen Produktionsweisen« (Wegmann 2019b: 325). Er übersetzt den Begriff des Fetischismus aus religiösen und ethnologischen Kontexten in ökonomische (vgl. Böhme 2006: 286; Wegmann 2019b: 324): »Eine Ware scheint auf den ersten Blick ein selbstverständliches, triviales Ding. Ihre Analyse ergibt, daß sie ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken« (Marx 2017: 176). Thomas Wegmann bemerkt: »Im Konzept des Warenfetischismus wird [...] jener Mechanismus erkennbar, der alltäglichen Gebrauchsgegenständen bei ihrer Performance auf dem Markt [...] die Aura von Wunscherfüllung verleiht« (Wegmann 2019b: 325). Waren als Fetische werden auf diese Weise Attribute, die ihnen nicht per se inhärent sind, qua Projektion zugeschrieben.¹⁰ Mit Ausbau der Werbebranche gegen Ende des 19. Jahrhunderts dient das Fetischkonzept zudem dazu, »eine eigene Faszinationsgeschichte der Markenartikel zu schreiben« (ebd.). Marken können »als Fetische firmieren, insofern mit ihnen Erfahrungen und zeitgenössisches Wissen assoziiert sind, die über die rein dinglichen Qualitäten der jeweiligen Waren hinausgehen« (Wegmann 2019a: 207). So konstatierte seinerzeit der bedeutende Markentechniker Hans Domizlaff, dass der Begriff (nicht aber das Konzept) des Fetischs (partiell) durch den Begriff der Marke verdrängt wurde (vgl. Domizlaff 1992: 13; Wegmann 2019b: 325).

Vor dieser Folie dient das Zitat von in unserer Gegenwart geläufigen Marken- und Luxusartikeln in *sklaven leben* dazu, »über die rein dinglichen Qualitäten« hinausgehende, auf »zeitgenössische[m] Wissen« fußende Phantasmagorien des Publikums zu be-

10 Marx' Konzept des Warenfetischismus erhält im Kontext von Kolonisierung besondere Bedeutung: So stellt Mbembe, ohne auf Marx einzugehen, dar, dass »[d]ie Unterwerfung der Afrikaner unter die Kolonisierung [...] in weiten Teilen über die Ware« (Mbembe 2020: 222) erfolgt sei. Dieser Prozess sei lesbar als eine »Unterwerfung der Menschen unter die Fetische« (ebd.). »Die materielle Welt und die der Objekte, mit denen sie [i.e. die People of Colour; J.F.H.] in Berührung kamen, galten ihnen als Träger von Kausalität nach Art der alten Fetische« (ebd.: 217f.). Demnach erscheint die Kolonie als »eine gewaltige Maschine zur Erzeugung von Wünschen und Phantasien. Sie setzt ein Ensemble aus materiellen Gütern und symbolischen Ressourcen in Umlauf, die von den Kolonisierten geschätzt werden, weil sie selten sind, Neid auslösen und eine Differenzierung [...] ermöglichen« (ebd.: 215).

dienen.¹¹ Die besagten Artikel können bei Menschen, die über Kenntnisse von Marken- und Luxusprodukten verfügen, ein »Orientierungswisse[n]« (Wegmann 2019a: 206) aufzurufen, das warenfetischistische Prozesse zu initiieren vermag. Verstärkt wird dieser Umstand dadurch, dass in der Eigenlogik des Theatertextes das Erhalten eines Dings (oder wie Marx auch sagt: eines »Arbeitsprodukts«, Marx 2017: 177) ohne Tausch möglich ist. Tausch jedoch kann »als humane Basisqualifikation betrachtet werden, als grundlegender kommunikativer sozialer Akt und als Fundament gesellschaftlicher Organisationsformen und Kohäsionskräfte« (Mein/Schößler 2005: 9; vgl. Böhme 2006: 285). Indem die Eloi, ohne zu tauschen, demonstrativ konsumieren, kann ihr Handeln im äußeren Kommunikationssystem im Anschluss an Mein und Schößler als asozialer Akt verstanden werden, der fehlende gesellschaftliche Kohäsionskräfte ausstellt. Zugleich kann eingeräumt werden, dass die Eloi kein Bewusstsein davon haben, dass Waren von jemandem produziert werden müssen. Sie sind sich ihrerseits nicht im Klaren darüber, dass sie in ihrem Lebensstil von den Morlocks abhängig sind.

Diese Szene lässt sich – folglich und als Ausblick auf die Produktionssphäre – als imaginierte, ins Extrem gesteigerte Fortsetzung vergangener und gegenwärtiger Konsumpraktiken lesen, in denen auf die Produktion bezogene Ausbeutungsprozesse und auf den Konsum bezogene Abhängigkeitsverhältnisse verschleiert werden.

3.2.3 Produktionssphäre: Biologisierung und Naturalisierung ökonomischer Deprivationen

Produktionsumstände rückt Küssper in »fabel.zeit maschine 3« (5) in den Blick. Dabei zeichnet er die Morlocks, eng an *Die Zeitmaschine* angelehnt, als »Nachkommen eines früheren Industrieproletariats« (Matzer 1989: 3131). Ähnlich wie die einstigen Ostendarbeiter Londons leben sie unterirdisch unter »künstlichen Bedingungen« (Wells 1961: 103f.). Neben der bloßen Existenz unter der Erdoberfläche leuchtet (im Wortsinne) Küssper die künstlichen Arbeitsbedingungen im Lichte der Digitalisierung aus: Die Gänge, in denen die Morlocks unter widrigsten Umständen »schuften«, sind »spärlich mit einzelnen displays und kontrolllampchen beleuchte[t]« (5). Die personifizierten Displays (Nachfolge-Modelle von Wells' gigantischen Maschinen?) »befehlen« (5), welche Arbeit zu verrichten ist. Damit figuriert zynischerweise diese arbeitgebende Instanz – eine undurchsichtige, unhinterfragte, nach eigenen Regeln operierende Macht – als einzige Lichtquelle in einer dunklen Welt. Die Tätigkeiten, die den Morlocks von den »arbeitsdisplays« zugewiesen werden, sind unter größter Eile zu verrichten, mehr noch: »sobald sie [i.e. die Morlocks; J.F.H.] alt genug sind, um zu rennen, tun sie es« (5). Mit dieser Feststellung ist evident, dass die Küssper'schen Morlocks, ähnlich wie die Wells'schen (vgl. Innerhofer 2013: 449), angesichts ihrer Arbeit Prozessen der Biologisierung und Naturalisierung unterliegen. Ihre sozioökonomischen Deprivationen haben sich in ihre Körper eingeschrieben und sind in Verbindung mit ihrer restringierten Sprache (vgl. 5) Bestandteil ihres Habitus, anhand dessen sich ihr niedriger sozialer Status ablesen lässt.

Differenzierungen sind erkennbar zwischen jenen Morlocks, die keine Arbeit haben, jenen, die hin und wieder arbeiten, und jenen, die regelmäßig für die gleichen Tätig-

11 Zur Bedeutung von Warenfetischismus in unterschiedlichen Performances vgl. weiterführend Schößler 2013a: 57–60.

keiten herangezogen werden und auf diese Weise (praktisch, jenseits jedweder theoretischen Ausbildung) einen Spezialisierungsgrad erreichen (vgl. 5). Doch ganz gleich, was immer sie auch tun: Entlohnt werden die Arbeitenden in Form von Naturalien. Sie erhalten Wasser sowie »aus einem rohr eine dünnflüssige proteinsuppe« (5). Dieser unwürdige, aufs Nötigste limitierte Konsum lebensnotwendiger Nährstoffe kontrastiert aufs Schärfste mit der übervollen Konsumtionssphäre der Eloi.

3.3 Stereotypisierung kolonialistischer Narrative und Ethnologie als »koloniale Wissenschaft«

In »fabel.zeit maschine 4« (5) werden die Grenzen zwischen Konsumptions- und Produktionssphäre überschritten, als ein Eloi, »der sein langes, ereignisarmes leben mit etwas leichter höhlenforschung und anthropologie aufpolieren wollte« (5), die Morlocks entdeckt. Schnell erlernen einige Eloi »ein paar brocken morlock«, zeigen sich betroffen, machen umgehend die »Arbeitsdisplays« verantwortlich und beschließen, zu helfen, obgleich auch »mahnende stimmen, etwa derjenigen, die sich in ihrer ewigen freizeit mit philosophie beschäftigten«, zu bedenken geben, dass es »irgendeinen unklaren zusammenhang zwischen [den] bizarren tätigkeiten« der Morlocks und den eigenen Lebensumständen geben könne (5).

Es ist paradoxerweise der Müßiggang, der den Eloi die Entdeckung der Arbeitssphäre ermöglicht. Diese Entdeckung ist, ähnlich wie in der *Zeitmaschine* (vgl. hier wie im Folgenden Cantor/Hufnagel 2006: 45), korreliert mit plakativ und subversiv ausgestellten Stereotypen kolonialistischer Narrative, darunter die vermeintlich leichte Erlernbarkeit der Sprache einer anderen Kultur. Auch die vorschnellen Schlüsse, die auf der Basis von oberflächlichen Beobachtungen der Morlock'schen Existenz erfolgen, korrespondieren mit der Wells'schen Vorlage. Diesen Umstand kann man als Kritik an eurozentristischer Arroganz lesen.

Dadurch, dass Küspert die Entdeckenden mit »höhlenforschung und anthropologie« in Verbindung bringt, greift er Foucault'sche Theoreme auf, die einen Konnex zwischen Macht und (vermeintlichem) Wissen unterstellen (vgl. z.B. Kerner 2021: 68f.). Konkret hält er die Erinnerung an den Diskurs um das koloniale Erbe der Ethnologie – hier verkürzt: eine »koloniale Wissenschaft« – wach, deren Vertreterinnen und Vertreter »zur Unterdrückung, Ausbeutung, ja sogar Vernichtung ihrer Forschungsobjekte« beigetragen hätten (Schupp 1997: 1). Darüber hinaus wird durch den Verzicht auf die Entdeckerfigur des Reisenden – Küspert kondensiert die Momente des Konsumierens und Entdeckens in der Spezies der Eloi – offenkundig, dass man keine Ausnahmefigur sein muss, um Kenntnis von Ausbeutungsverhältnissen zu erlangen.

3.4 Vom »ende der zeit« zu Achille Mbemes *Kritik der schwarzen Vernunft*

In »fabel.zeit maschine 5« wird, nachdem sich die »morlockverstehere« durchsetzen konnten, gezeigt, wie die Unterirdischen die Welt der Oberirdischen betreten – mit den Konsequenzen, dass keine Konsumprodukte mehr geliefert werden können und die Hilfsbereitschaft, ähnlich wie bei Wells, aus Angst vor dem Verlust eigener Privilegien

ein schnelles Ende findet (6). Die als »Sklave« bezeichnete Erzählerfigur kommentiert abschließend:

glücklicherweise waren die morlocks, diese wesen voller angst und hass, von der freundlichkeit und der großherzigkeit der eloi, die alles mit ihnen geteilt hätten, wenn sie dafür nicht selber verzichten hätten müssen, so bewegt, dass sie freiwillig zurück in die höhlen gingen [...]. und das war die geschichte vom ende der zeit und von den maschinen, die es dort gibt, und dem dortigen absurden wirtschaftssystem (6).

Vor dem Hintergrund des oben referierten Fanon'schen Verständnisses von Gewalt als einzig möglichem Mittel zur Dekolonisation erscheinen diese Zeilen ironisch-sarkastisch. Mit dem »ende der zeit« und dem »absurden wirtschaftssystem« ist die »fabel.zeit maschine« und mit ihr die allzu »fabel-hafte« Erzählung von den sich zurückziehenden Morlocks auserzählt.

Von hier (und anderen Szenen) aus ergeben sich Anschlussstellen an Mbembes *Kritik der schwarzen Vernunft* (2013) und an die letzte Szene vor dem Epilog, »mono.sklave prophet« (10). Die Erzählerfigur »Sklave« erscheint als Prophet, führt aus, dass »ausbeutung [...] noch genauso statt[findet], wie die sklaverei in den vorantiken gesellschaften, nur überformt durch »marktwirtschaft«, dass Menschen des Globalen Nordens ihrer »selektiven wahrnehmung« erlegen sind, sich in ihre »echokammern des humanismus« »einmauern« (10). Damit ist in den Echokammern das wirksam, was Mbembe für Kolonien konstatiert: »In der Kolonie besteht Macht [...] darin, zu sehen oder nicht zu sehen.« (Mbembe 2020: 211; vgl. ebd.: 210f.) Doch die globale Verbreitung des Internets werde, so die Prophezeiung, dazu führen, dass zunehmend mehr Unterdrückte, sehend und sichtbar werdend, »gegen die mauern unserer schön eingerichteten echoräume schlagen«, sie »einreißen« (10). Er schließt mit: »es kann keine friedliche lösung für dieses problem geben ohne massiven systemwandel. wir können froh sein, wenn sie nur teilhabe und gleichheit wollen. und nicht rache« (10). Dieser Wunsch als Schlusssatz der letzten Szene liest sich wie eine Variation auf die letzten Zeilen von Mbembes Schrift, in denen er eine künftige Welt imaginiert, »die befreit ist von der Last der Rasse [...] und des Wunschs nach Rache, die jeder Rassismus auslöst.« (Mbembe 2020: 332)

4. Fazit und Ausblick

Die Darstellung von Warenverkehr ist in *sklaven leben* eng mit Textverkehr verzahnt. Der vierte dramaturgische Strang, die »anti-utopische« Fiktion in der Fiktion um Eloi und Morlocks, verarbeitet eine Vielzahl an Intertexten und Diskursen zu dem Konnex *moderne Sklavenarbeit-Konsum* und wirft wissenschaftskritische Seitenblicke auf die Ethnologie. Küsperts vierter Handlungsstrang ruft in seiner gesamten dramaturgischen Anlage Wells' *Zeitmaschine* und die damit verbundenen Zusammenhänge von Industrieproletariat und Kolonialismus (somit Spencers Sozialdarwinismus und Ängste vor Degeneration) auf, die ihrerseits eine Zweiteilung der Welt in Konsumptions- und Produktionsphäre bedingen, raumsemantisch in ein Oben und Unten codiert. Diese in *sklaven leben*

übernommene binäre Ordnung korrespondiert mit Fanons sozialpsychologischer Analyse, die rassistische Logiken als Quelle für Unterwerfungsprozesse und Gegengewalt als einzig mögliches Mittel zur Dekolonisation herausarbeitet. Sind die Arbeits- und Existenzbedingungen in der Produktionssphäre – biologisiert und naturalisiert sowie im Lichte der undurchsichtigen Macht der Digitalisierung beschienen – katastrophal, so dominieren, in Anlehnung an Veblen, jenseits von Geld- oder Tauschwirtschaft, Muße als das Alteritäre der Arbeit und demonstrativer Konsum. Letzterer lässt in Verbindung mit Marx' Konzept des Warenfetischismus und Mbembes diesbezüglichen Einlassungen im kolonialen Kontext sowie vor dem Hintergrund von Markenwissen phantasmagorische Begehrlichkeiten im äußeren Kommunikationssystem erfahrbar werden.

In Verbindung mit den drei anderen Handlungssträngen, deren Poetologie neben Metaisierungsprozessen und Verfremdungseffekten in Brecht'scher Tradition ebenfalls intertextuelle Anleihen aufweist, entsteht in der Gesamtschau eine multiperspektivisch und rhizomatisch angelegte »Ästhetik des Fragmentarischen« (Kurz 2019: 8; vgl. auch Deleuze/Guattari 1977; Gockel o.J.). In diese Ästhetik schreiben sich etwa nichtliterarisches Textsortenwissen von Verkaufsgespräch und Werbung, inklusive ›kultursensitiver Formen‹ und Strategien des ›Ethno-Marketings‹ ein, um die Verdinglichung von Menschen zu Waren zu illustrieren (vgl. hier wie im Folgenden im Detail Heiderich 2023). (Anti-)Märchenhaftes dient zur Verdeutlichung des Kongogräuels und mittels märchenhaft-fantastischer Elemente werden Ausbeutungsverhältnisse in Sweatshops decouvertiert. Im Zusammenspiel der dramaturgischen Stränge sowie ihrer formal-ästhetischen, intertextuellen und inhaltlichen Vielfalt gelingt es, arbeits- und konsumbezogene Wahrnehmungsroutinen und selektive Perzeptionen von Welt zu durchbrechen.

Literatur

- Ali, Nancy (2016): Fanon. Vers une pensée postcoloniale. In: Maurice Amuri Mpala-Lutebele/Antoine Tshitungu Kongolo (Hg.): Frantz Fanon. Figure emblématique du XX^e siècle à l'épreuve du temps. Paris, S. 111–128.
- Bähr, Christine (2012): Der flexible Mensch auf der Bühne. Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende. Bielefeld.
- Böhme, Hartmut (2006): Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek b. Hamburg.
- Booker, M. Keith/Thomas, Anne-Marie (2009): The Science Fiction Handbook. Chichester.
- Breithaupt, Fritz (2019): Diskursanalyse und Wissenspoetik. In: Joseph Vogl/Burkhardt Wolf (Hg.): Handbuch Literatur & Ökonomie. Berlin/Boston, S. 80–89.
- Cantor, Paul A./Hufnagel, Peter (2006): The Empire of the Future: Imperialism and Modernism in H.G. Wells. In: Studies in the Novel 38, H. 1, S. 36–56.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977): Rhizom. Aus dem Franz. v. Dagmar Berger u.a. Berlin.
- Domizlaff, Hans (1992): Die Gewinnung des öffentlichen Vertrauens. Ein Lehrbuch der Markentechnik. Hamburg.

- Eckert, Andreas (2014): Frantz Fanon und sein Buch »Die Verdammten dieser Erde«. In: bpb.de, 21. Oktober 2014; online unter: <https://www.bpb.de/lernen/filmbildung/193512/frantz-fanon-und-sein-buch-die-verdammten-dieser-erde/> [Stand: 1.9.2023].
- Fanon, Frantz (¹⁸2020): Die Verdammten dieser Erde. Aus dem Franz. v. Traugott König. Frankfurt a.M.
- Genette, Gérard (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Franz. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.
- Gockel, Jan-Christoph (Hg.; o.J.): Auftragswerk im Rahmen der Frankfurter Positionen 2019. *sklaven leben*; online unter: <http://peachesandrooster.de/production/sklaven-leben/> [Stand: 1.9.2023].
- Graf, Jakob (2020): Im Sturmzentrum der kolonialen Befreiung. In: kritisch-lesen.de, Ausgabe 57: Richtig schwurbeln!, 13. Oktober 2020; online unter: <https://kritisch-lesen.de/rezension/im-sturmzentrum-der-kolonialen-befreiung> [Stand: 1.9.2023].
- Gymnich, Marion (²2009): The Time Machine. An Invention. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Kindlers Literatur-Lexikon. Stuttgart/Weimar, S. 316f.
- Heiderich, Jens F. (2023): Konstantin Küsperts *sklaven leben* (UA 2019). Literarische Verhandlungen zum Konnex von moderner Sklavenarbeit und Konsum. In: Janneke Eggert/Marie Kramp/Corinna Schlicht (Hg.): Literatur und Arbeitswelten. Ästhetische und diskursive Strategien zur Darstellung von Arbeit in der deutschsprachigen Literatur seit 2000. Paderborn, S. 95–113.
- Innerhofer, Roland (2013): Phantastische Reise/Zeitreise. In: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar, S. 447–457.
- Jäckel, Michael (⁴2011): Einführung in die Konsumsoziologie. Fragestellungen – Kontroversen – Beispieltex-te. Wiesbaden.
- Kerner, Ina (⁴2021): Postkoloniale Theorien zur Einführung. Hamburg.
- Kurz, Judith (2019): Der Lange Schatten der Sklaverei. Eine Einführung in das Stück In: [Programmheft des Schauspiels Frankfurt zu *sklaven leben*]. Frankfurt a.M., S. 6–9.
- Küspert, Konstantin (2019): Das Stück. *sklaven leben*. In: Theater heute 59, H. 3, S. 1–11.
- Longuet, Adam (2013): Frantz Fanon. Un héritage à partager. Paris.
- Marschelke, Jan-Christoph (2015): Moderne Sklavereien. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 65, H. 50–51, S. 15–23.
- Marx, Karl (2017): Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie. In: Johannes Endres (Hg.): Fetischismus. Grundlagentexte vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Berlin, S. 176–189.
- Matzer, Michael (1989): Die Zeitmaschine. In: Bodo Harenberg (Hg.): Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren – Werke – Begriffe. Bd. 5. Dortmund, S. 3130–3131.
- Mbembe, Achille (⁴2020): Kritik der schwarzen Vernunft. Aus dem Franz. v. Michael Bischoff. Berlin.
- Mein, Georg/Schößler, Franziska (2005): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Tauschprozesse. Kulturwissenschaftliche Verhandlungen des Ökonomischen. Bielefeld, S. 9–20.
- Osteen, Mark/Woodmansee, Martha (1999): Taking account of the New Economic Criticism. An historical introduction. In: Dies. (Hg.): The New Economic Criticism. Studies at the intersection of literature and economics. London/New York, S. 2–42.
- Paule, Gabriela/Steiner, Anne (Hg.; 2020): Erzähltheater. Berlin.

- Lampert, T[.]/Kroll, L[.]E[.] (Hg.; 2014): Soziale Unterschiede in der Mortalität und Lebenserwartung. In: GBE kompakt 5, H. 2, S. 1–14.
- Schößler, Franziska (2003): Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama. Darmstadt.
- Dies. (2004): Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre. Tübingen.
- Dies. (2013a): Drama und Theater nach 1989. Prekär, interkulturell, intermedial. Hannover.
- Dies. (2013b): Ökonomie. In: Roland Borgards u.a. (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar, S. 101–105.
- Schupp, Sabine (1997): Die Ethnologie und ihr koloniales Erbe. Ältere und neuere Debatten um die Entkolonialisierung einer Wissenschaft. Hamburg.
- Simmel, Georg (1989): Philosophie des Geldes. Frankfurt a.M. (= Gesamtausgabe. Hg. v. David P. Frisby u. Klaus Christian Köhnke. Bd. 6).
- Veblen, Thorstein (1958): Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen. Dt. v. Suzanne Heintz u. Peter von Haselberg. Köln/Berlin.
- Vogl, Joseph (2008): Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. Zürich/Berlin.
- Walk Free (Hg.; 2023): Global Slavery Index. Global Findings; online unter: <https://www.walkfree.org/global-slavery-index/findings/global-findings/> [Stand: 1.9.2023].
- Wegmann, Thomas (2019a): Marke. In: Joseph Vogl/Burkhardt Wolf (Hg.): Handbuch Literatur & Ökonomie. Berlin/Boston, S. 205–208.
- Wegmann, Thomas (2019b): Ware, Warenfetischismus, Konsum. In: Joseph Vogl/Burkhardt Wolf (Hg.): Handbuch Literatur & Ökonomie. Berlin/Boston, S. 324–327.
- Wells, Herbert George (1961): Die Zeitmaschine. Utopischer Roman. Aus dem Engl. v. Felix Paul Grewe. Hamburg.
- Zeuske, Michael (2020): Handbuch Geschichte der Sklaverei. Eine Globalgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 2. Berlin/Boston.

REZENSIONEN

Christoph Parry: Schreiben jenseits der Nation. Europäische Identitätsgestaltung in der deutschsprachigen Literatur seit 1918

Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2021 – ISBN 978-3-11-070627-7 – 99,95 €

<https://doi.org/10.14361/ziig-2023-140215>

Freimütig räumt der Verf. gleich zu Beginn seines Buches ein, dass ihm bereits als »Kind einer Mischehe im frühen Nachkriegseuropa« alles »Nationale« »suspekt« gewesen sei (VII). Die Ergründung dieses Unbehagens ist mitverantwortlich dafür, weshalb sich im Laufe seiner späteren Karriere als mehrsprachiger Auslandsgermanist in Finnland die scheinbar banale Frage, was denn »deutsch« an der deutschen Literatur sei, als »ein vielfältiges Arbeitsgebiet« erwies (VII). Als Summe eines Forscherlebens gibt das Buch Auskunft sowohl über die Suche nach einer Antwort als auch über die gefundene Antwort.

Aufgeteilt ist der Band in 9 Kapitel, von denen das erste unter dem Titel »Nationalliteratur und andere Missverständnisse« gerafft die Geschichte zentraler Begriffe wie Heimat, Gemeinschaft, Gesellschaft, Identität, Nation, Nationalstaat und Nationalliteratur erläutert, mit denen wir uns heute die Welt erklären. Es wird aufgezeigt, dass sich seit Aufklärung und Säkularisierung die (literarische) Öffentlichkeit als *der* Grundmechanismus moderner Gesellschaften durchsetzt, der zwischen personaler oder Ich-Identität und kollektiver oder Wir-Identität vermittelt. Daraus folgt erstens, dass sowohl das Ich als auch das Wir auf die Anerkennung durch andere angewiesen sind, um die jeweils eigene Identität zu stabilisieren und zu bearbeiten. Zweitens folgt daraus, dass sich Identitäten einerseits auf eigene Erfahrungen und damit auf Reales beziehen, andererseits aber auch durch

Hörensagen und Lesen auf Vorgestelltes, auf Imaginäres. Und drittens ergibt sich, dass Identitätsarbeit auf kommunikativem Austausch gründet, weshalb sich gerade die Literaturwissenschaft für jene Formen des Erzählens interessiert, in denen die dialektische Identitätsarbeit zwischen Individuum und Gesellschaft verhandelt wird. Was nun die Herausbildung von nationalen, also kollektiven Identitäten und von Nationalsprachen angeht, so zeigt sich, dass diese Gebilde historisch auf sehr unterschiedlichen Wegen ausgeformt werden. Anders als etwa Frankreich oder das Vereinigte Königreich gehört(e) Deutschland zu den Ländern,

deren nationales Selbstverständnis seit den Anfängen des modernen Nationalismus aufs Engste mit der Sprache verbunden ist. Grundlage der Idee der Sprachgemeinschaft als Grundstein einer Nation ist die von Herder propagierte und von der Romantik emphatisch betonte Vorstellung von einem Volksgeist, der sich in der Dichtung und in den Sagen eines Volkes äußert. Solchen Vorstellungen gemäß, wurde schließlich im Verlauf des 19. Jahrhunderts die volkssprachliche Dichtung in ihren erhabensten Werken zum gleichwertigen Bildungsgut neben dem klassischen Kanon der Antike gehoben. Der übertriebene Anspruch ist Ausdruck des nationalen Enthusiasmus einer politisch impotenten intellektuellen Bewegung, die außer der Sprache nichts spezifisch Nationales vorzuweisen hatte. (23)

Im 18. und 19. Jahrhundert war Deutsch jedoch als Verkehrs- und Bildungssprache »besonders in Nord- und Mittel- und Osteuropa weit verbreitet« (23) und daher »in Wirklichkeit viel mehr als nur das Bindemittel eines einzigen Volkes« (24). Und genau diesen Sachverhalt nicht erkannt zu haben, »ist der Kern dessen«, was der Verf. als »nationalromantisches Missverständnis« bezeichnet, das »in einem ursächlichen Zusammenhang mit dem tragischen Verlauf der europäischen Geschichte« im 20. Jahrhundert steht (24).

Auf Grundlage des skizzierten historisch-theoretischen Referenzrahmens will die literatursoziologische Studie den Nachweis erbringen, dass ein »beachtliche[r] Teil der ›deutschen Literatur‹ der letzten anderthalb Jahrhunderte ein sehr ambivalentes Verhältnis zur deutschen Nation« (26) mit ihren ethnisch-kulturellen Homogenitätsvorstellungen pflegte und deutschnationalen Identitätsvorgaben grenzüberschreitende Identitätswürfe mit anderen Ich- und Wir-Vorstellungen entgegenhielt. Daher wurden für die Analyse über 100 Texte ausgewählt, die von 45 mehrsprachigen Autorinnen und Autoren mit multikulturellen Lebensläufen in deutscher Sprache verfasst wurden und sich somit von vornherein nicht in ein nationales Korsett zwängen lassen. – Die folgende Besprechung konzentriert sich auf die Argumentation und erwähnt nur einige der im Buch ausführlich analysierten literarischen Texte. Vorweggenommen werden kann, dass das literaturkritische Echo auf die behandelten entnationalisierenden Werke lange Zeit meist zwiespältig, oft zurückhaltend oder sogar ablehnend ausfiel, was sich erst in der jüngsten Vergangenheit in Richtung von gesteigerter Weltoffenheit ändert.

Unter dem Titel »Die Welt von gestern und ihr gewaltsames Ende« rekonstru-

iert Kapitel II die zentralen Elemente des aristokratisch-großbürgerlichen Kosmopolitismus (wie bspw. Mehrsprachigkeit, häufige Wohnortwechsel, europäische Bildung, übernationales Denken und Tun) am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert sowie die paneuropäischen Ideen, die im Vorfeld und Schatten des Ersten Weltkrieges in literarischen Kreisen kursierten. An Thomas Manns *Zauberberg* werden die damals miteinander wetteifernden Weltbilder der gebildeten Elite profiliert, im Kontrast hierzu an Ödon von Horváths *Ewigem Spießler* die prinzipiell mögliche Emanzipation der kleinen Leute vom unmerklichen Zwang zur Identifikation mit der Nation. Ganz anders weist Stefan Zweigs *Welt von Gestern* bereits nach, dass Ideen eines kosmopolitischen Europäertums bereits Vergangenheit waren, bevor sie überhaupt zur Kenntnis genommen wurden. Leben und Werk Joseph Roths verdeutlichen, wie durch »Heimatverlust« infolge des Zusammenbruchs der Donaumonarchie »die Erfahrung von Diaspora, Wanderschaft und Exil in allen Variationen« (51) zur Bejahung kultureller Vielfalt und zur Ablehnung jeder Form von Nationalismus führte, auch des zionistischen. Schließlich wird am Beispiel Jean Améry (Hanns Mayer) der »Extremfall von nationalem Identitätsverlust« (52) untersucht, der nicht nur in der gewaltsamen Ausgrenzung jüdischer Staatsbürgerinnen und Staatsbürger bestand, sondern besonders schmerzhaft eben darin, dass ihnen, »die sich sehr bewusst mit den Bildungswerten deutscher Kultur identifiziert und sich gerade deshalb als Deutsche empfunden hatten« (53), jeder Anspruch auf das angeeignete deutsche Kulturerbe verwehrt wurde. Im Nachkriegseuropa blieb dem KZ-Überlebenden Améry jegliches Heimatgefühl verwehrt, stets fühlte er sich

als »zwischen den Nationen baumelnde[r] Emigran[t]« (59).

Die »Exilgeschichten« im dritten Kapitel rücken die unterschiedlichen Ansichten der »zwangsläufig pluralistische[n] Gemeinschaft« der Flüchtlinge über die Gestaltung eines »anderen« Deutschland nach dem Ende des Krieges ins Licht (62). Zunächst zeigt sich, wie sich infolge der Flucht aus Europa »die alte Dichotomie von (deutscher) Heimat und Fremde« »in das Gegensatzpaar Europa und Amerika« verwandelt (67). Abermals am Beispiel von Thomas Mann, aber auch am Beispiel Theodor Adornos, wird dargelegt, wie die Erfahrung des Exils das Überlegenheitsgefühl der deutschen »Kultur« gegenüber der amerikanischen kommerziellen »Zivilisation« zugleich aktiviert und erschüttert. Textnah wird nachgewiesen, welche intellektuellen Herausforderungen die Überwindung des Gedankens von »der Unverträglichkeit von Demokratie und deutscher Kultur« hervorrief (69) und über welche Identitätsbrüche aus dem »Deutschen« schließlich der »Europäer« Thomas Mann wurde. Auch in Hilde Spiels Roman *The Darkened Room/Lisas Zimmer*, in dem der Kontrast Europa-Amerika unter europäischen Emigranten in den USA »als Katalysator unterschiedlicher Identitätskonstruktionen« wirkt (74), spielt der kulturelle Überlegenheitsanspruch der Alten Welt eine entscheidende, jedoch selbstwidersprüchliche Rolle, da die Emigranten einerseits die Vorzüge des sicheren Exils genießen, andererseits jedoch ihr Gastland und seine Bewohner verachten. Obwohl sich die fiktiven Personen der damals auch in der realen Welt greifbaren Selbst- und Fremdbilder bedienen, besteht ein Kunstgriff Spiels darin, diese stereotypen Dichotomien zu unterlaufen und subversiv anzudeuten, dass bspw. die amerikanische Demokratie

selbst Gefahr läuft, von dem aufkommenden McCarthyismus faschistisch vergiftet zu werden.

Kapitel IV, »Wege aus der Isolation«, beschäftigt die Frage, wie die Konstruktion von persönlichen und kollektiven Identitäten im Nachkriegsdeutschland verlief. Anders als in der DDR, in der der Literaturbetrieb nahtlos an die Arbeiterbewegung und das Projekt des Sozialismus anknüpfen konnte, verbot sich in der BRD ein Rückgriff etwa auf das prekäre Erbe der Weimarer Republik. Da die »Nation« durch den Zweiten Weltkrieg als Identitätskonzept ausgedient hatte, blieben als Alternativen nur die Konstruktion entweder einer regionalen oder einer europäischen Identität. Beide Konzepte wurden von den Alliierten durch den Aufbau föderalistischer Strukturen bei gleichzeitiger Grundlegung einer europäischen Integration nachhaltig begünstigt. An Leben und Werk von Alfred Andersch (z.B. *Kirschen der Freiheit, Sansibar oder der letzte Grund, Efraim* u.a.m.) wird aufgezeigt, wie ambivalent sich das Bemühen um Vergangenheitsbewältigung, um das Eingeständnis kollektiven Versagens und eigener Schuld sowie die Arbeit an demokratischer Weltoffenheit in der Literatur niederschlug und auf welches ambivalente Echo sie in der Öffentlichkeit stießen. Sich der Sprache des Dritten Reichs zu entledigen, »Desertion« als Heldentat zu ehren oder die Niederlage Nazi-Deutschlands als »Befreiung« zu feiern, stieß die Mehrheit vor den Kopf, denn solche Aussagen unterwanderten »die Unschuldsbekundungen der Mehrheit der zum Kriegsdienst verpflichteten Männer, indem [sie] das Rechtfertigungsargument, nur ihre Pflicht getan zu haben, zunichtemachte[n]« (109). In diesem Kontext werden Heinrich Bölls Reisebeschreibungen als Kunstwerke gewürdigt, die bei Lesenden ein europäisches Zusam-

mengehörigkeitsgefühl auslösen, da sie regionale mit europäischen Identitäten verschmelzen. Die »unterschwellige Präsenz irischer Literatur« bspw. im *Irishen Tagebuch* verleiht dem Text »einen transnationalen Charakter und wirkt der viele Reiseberichte oft belastenden auktorialen Kolonisierungstendenz entgegen« (128).

An den Beispielen von Paul Celan und Czernowitz sowie Günter Grass und Danzig zeichnet Kapitel V nach, wie im Nachkriegsdeutschland von der »Peripherie« aus der Anschluss an die moderne Poesie und Dichtung in den internationalen »Metropolen« gelang (129). Celans hermetische Gedichte bspw. im Band *Niemand'srose*, die »im Spannungsfeld zwischen der Welt-sprache der modernen Poesie und der Unsagbarkeit der Erfahrung von Weltkrieg und Shoah« (132) stehen, belegen, dass das »jüdisch geprägte Czernowitz seiner Kindheit unwiederbringlich verloren sein« mag, dass jedoch »Sprache und Dichtung« dem Lyriker »eine sehr reale Identitätsgrundlage« bieten (141). Im Unterschied etwa zu Bölls sanftem Moralismus in *Billiard um halbzehn* wurde Grass' teils obszöne und blasphemische *Blechtrommel* durch »die Betonung des Pikaresken« »quasi entnationalisiert und in den Kontext einer großen europäischen Tradition« gestellt (147f.). Während »die Wahl der zeitlosen und weltliterarisch bewährten Gattung des Schelmenromans« Grass und der *Blechtrommel* Welterfolg bescherten, »hielt sich Celan noch als bereits renommierter Lyriker bis an sein Lebensende am Rande« von Literaturbetrieb und Öffentlichkeit auf (149).

Getragen von der Einsicht, dass das »Europa der Nationen zwangsläufig auch ein Europa der En- und Exklaven« ist (151), spürt Kapitel VI, »Exklaven und Relikte«, am Beispiel der Sprachinseln Banat und Südtirol die sozialen, religiösen sowie

sprachlichen Unterschiede auf, die literarisch zwischen Enklaven und ihrem Umland geltend gemacht werden. An Herta Müllers früher »Antiheimatliteratur« (z.B. *Niederungen*, *Der Teufel sitzt im Spiegel*) wird einerseits nachgewiesen, dass der äußere Druck des Umlands im Innern der Enklave zu Gegendruck und Konformitätszwang führt und im Fall der rumänischen Diktatur zu einer doppelten Überwachung der Enklavenmitglieder von außen und von innen. Andererseits wird darauf aufmerksam gemacht, dass sich Müller, umgeben von der rumänischen Sprache, in »ihrer oft lyrischen Sprache einer Bilderwelt [bedient], die in der deutschen Sprache sonst eher selten ist«, und »aus der Not der diasporischen Lage die Tugend einer multikulturellen Bereicherung [macht]«, welche »die Geschlossenheit und den Stillstand der Enklave« durchbricht (162). Vergleichbare Prozesse werden in Joseph Zoderers Roman *Die Walsche* dargestellt, dessen Protagonistin Olga ihr deutschsprachiges Bergdorf verlassen hat, mit ihrem italienischsprachigen Freund in der zweisprachigen Stadt Bozen/Bolzano ein Café betreibt und anlässlich der Beerdigung ihres Vaters von den Einheimischen als Abtrünnige angefeindet wird. Der Vergleich Banat und Südtirol/Alto Adige erweist, dass Autorinnen und Autoren wie Herta Müller und Joseph Zoderer dazu beitragen, »ihre jeweilige Heimat bekannt zu machen und den Minderheiten Anerkennung zu verschaffen, aber sie warnen auch vor den Gefahren von Isolation und introvertierter Pseudoidentität« (170).

Das folgende Kapitel VII beschäftigt sich ausführlich mit den literarischen Identitätsskizzen der beiden »Ausgewanderten« W.G. Sebald und Peter Handke, die ihre jeweilige Heimat nicht gezielt als »Auswanderer« verließen, sondern die durch den Ausbruch aus der provinziellen

Enge ihrer Elternhäuser und Heimatdörfer eher ungeplant im Ausland ansässig wurden, der eine in England, der andere in Frankreich. Beide Autoren gehören zur ersten Nachkriegsgeneration und streben nach Überwindung der selbst erfahrenen »Erziehung zur Unmündigkeit« mit Autoritarismus, Rassismus, Nationalismus und Sexismus (174). In Sebalds Texten wie *Unheimliche Heimat*, *Luftkrieg und Literatur*, *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz* werden die poetischen Verfahren aufgespürt, mit denen er die »Archäolo[gie] seiner eigenen Identität« (185) betreibt und immer wieder »den inhärenten Zusammenhang von Topographie und Geschichte« fokussiert (187). Wohin es Sebald auch verschlägt, stets erkennt er in der zerstörten postindustriellen Landschaft »das menschliche Leiden, das immer wieder als Preis für den Fortschritt zu zahlen ist«, und weiter, dass »Krieg und Shoah in einem Zusammenhang mit der hemmungslosen Ausbeutung von Menschen und Natur« stehen (190). In Werken wie *Wunschloses Unglück*, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, *Über die Dörfer* oder *Die Wiederholung* kritisiert Handke »die ostentative Zurschaustellung patriotischer Selbstzufriedenheit« (199) in seiner österreichischen Heimat, die in vormoderner Abschottung Österreichisches gegen Slowenisches und Fremdes ausspielt und die »Illusion einer natürlichen und archaischen Solidarität« gegen moderne Herausforderungen verteidigt (203). Erst ein Aufsatz wie *Abschied des Träumers vom Neunten Land* lässt erkennen, dass Handke in Jugoslawien lange Zeit das Idealbild eines Vielvölkerstaates sah, von dem er annahm, dass durch die gemeinsame Verpflichtung auf Werte wie den Antifaschismus nationalen Partikularismen der Boden entzogen werden kann. In der *Morawischen Nacht* deutet Handke allerdings an, dass sich die in seinem »Niemandsbucht«

genannten Pariser Domizil gelebte Multiethnizität und Multikulturalität inzwischen faktisch auch im Makrokosmos der gewandelten »europäischen Verhältnisse« durchsetzen (205).

Kapitel VIII widmet sich freiwillig in den deutschen Sprachraum »eingewanderten« Autoren und Autorinnen, die in deutscher Sprache schreiben und aus unterschiedlichen Blickwinkeln Fremdheitserfahrungen thematisieren, wobei sie den Gebrauch der deutschen Sprache nicht als Anpassungszwang, sondern als Befreiung, gar als »Spracheroberung« (210) erleben. Im Anschluss an eine kleine thematische Typologie der Einwandererliteratur (Autobiographie, Bildungsroman, Gesellschafts- und Kulturkritik, Selbstparodie, Unterhaltung) konzentriert sich die Darstellung exemplarisch auf solche Werke, »welche die Begegnung der Kulturen und der Sprachen ernsthaft thematisieren, Stereotypie überwinden und die eigene Hybridität reflektieren« (214) und deshalb als »exonational« (215) bezeichnet werden. An *Selam Berlin* von Yadé Kara, *Alle Tage* von Terézia Mora und *Das nackte Auge* von Yoko Tawada wird detailliert gezeigt, dass die reflektierte Begegnung der Protagonisten mit Fremdem entgegen landläufiger Meinung zu Kulturüberschreitung und Erfahrungserweiterung führt. Im Ergebnis unterscheiden sich diese drei Texte »nur durch die Sprache von den entsprechenden multikulturellen Literaturen der anderssprachigen Nachbarländer« und tragen als »kulturpluralistische und hybride Literatur dazu bei, den literarischen Diskurs zu entnationalisieren« (224).

Ausgehend von Robert Menasses Roman *Die Hauptstadt* behandelt Kapitel IX, »Jüdische Geschichten«, die Tatsache, dass (nicht nur) in literarischen Texten Auschwitz »die Grundlage eines »negativen Gründungsmythos« für das ganze Nach-

kriegseuropa bildet« (226), der allerorten »zur Respektierung der Menschenrechte« (227) verpflichtet. Nachgegangen wird der Frage, wie »europäische Juden heute mit dem Faktum des Genozids« aus Opfersicht umgehen und andere Europäer damit aus Tätersicht. Obwohl z.B. die jüdischen Protagonisten in Robert Schindels *Gebürtig* selbst keine Erfahrung als Opfer gemacht haben und ihre nichtjüdischen Freunde selbst keine Täter sind, spielt die Täter-Opfer-Dichotomie unterschwellig doch immer eine identitätsstiftende Rolle, die uneingestandes »Unbehagen und Misstrauen« (231) zwischen den Beteiligten verursacht. Mit dem Leben als Nachgeborene der Opfergeneration beschäftigt sich auch der autofiktionale Roman *So sind wir* von Gila Lustiger. Das Buch präsentiert »ein Mosaik aus verschiedenen Schicksalswegen«, »das jeden Versuch von Identitäts- und Rollenzuschreibung absurd erscheinen lässt« (235). Daraus wird im Buch einerseits der Schluss gezogen, dass »Herkunft, Religion und Nationalität nichts als ein eingebildetes Gefängnis sind« (236), andererseits aber auch, dass das kollektive Gedächtnis sehr selektiv und fragil ist, weshalb man bei der Erzählung der eigenen Geschichte vom Anspruch auf »zweifelsfreie Wahrheit« Abschied nehmen muss (238). Auch Barbara Honigmanns Band *Damals, dann und danach* führt vor, dass die Herkunftssuche zwar einen fortlaufenden Prozess bildet, der es allerdings auch ermöglicht, »verschiedene Komponenten« der »eigenen Identität« zu entdecken und »sie zueinander in Beziehung zu setzen« (241). Dies führt dazu, dass die Autorin sich zum kosmopolitischen Erbe ihrer Vorfahren bekennt und deren gescheiterten Assimilierungsprozess wieder aufnehmen will, »nunmehr allerdings ohne demütige Unterwerfung, sondern selbstbewusst und in vollem

Stolz auf das [übernationale; E.R.] jüdische Erbe« (241). Die Unwägbarkeiten grenzüberschreitender Erinnerungsarbeit deutet bereits der Titel des Buches *Vielleicht Esther* der in Kiew geborenen Katja Petrowskaja an, in dem das Schicksal einer bis nach Amerika und Israel verstreuten Verwandtschaft recherchiert wird. Die autofiktionale Darstellung besteht aus einer selbstbewussten »Mischung von Recherche, Ausfabulieren und Reflexion« (244), wie ihr Nachsinnen über den internationalen Charakter des KZ Mauthausen belegt: »Dreißig Nationen waren hier vertreten [...], hier kann ich mir das Europaparlament besser vorstellen als in Brüssel, wer im KZ war, darf auch in die EU« (247). Fazit der exemplarischen Textanalysen ist, dass die »Verschränkung des Schicksals des Kontinents mit dem der europäischen Juden die Grundlage des heutigen Europas [bildet]«, weshalb die »behandelten jüdischen Geschichten im wahrsten Sinne auch europäische Geschichten« sind (247).

Nachdem die Suche nach einer Antwort auf die Frage, was »deutsch« an der deutschen Literatur ist, überzeugend dargelegt wurde, fasst die »Schlussbetrachtung« die ermittelte Antwort kurz und bündig zusammen: Die behandelten literarischen Werke sind »deutsche Literatur«, insofern sie »auf Deutsch geschrieben und in den deutschsprachigen Ländern zunächst erschienen und somit im deutschen Literaturbetrieb verankert sind«, »doch thematisch und von ihren vielen Ursprüngen her [stellen sie] eine für das heutige Europa nicht untypische exonationale Literatur« dar (252).

Diesem Urteil wird man sich kaum verschließen können. Im Rahmen der gegenwärtigen Diskussion besteht der springende Punkt der Darstellung in der Erkenntnis, dass die deutsche Literatur nicht erst durch die sog. Migrantente-

ratur thematisch und formal denationalisiert und also internationalisiert wurde, sondern dass die ›deutsche‹ Literatur bereits ursprünglich vornational bzw. übernational war und erst durch eine radikale Ideologisierung des Nationalen den Anschluss an moderne Entwicklungen verlor. Ein großer Vorzug des Buches besteht darin, dass die Einzeltextanalysen mitsamt den synthetisierenden Schlussfolgerungen stets nachvollziehbar dargestellt werden, wobei bewusst auf eine Reproduktion der Kontroversen um Inter-, Multi- und Transkulturalität verzichtet wird. Da gegenwärtig allerorten der Bedeutungsverlust der Literatur im öffentlichen Gespräch beklagt wird, besteht ein weiteres Verdienst des Buches darin, sich des entscheidenden Beitrags zu vergewissern, den die Literatur zur Demokratisierung und Internationalisierung der Nachkriegsgesellschaften in Deutschland und Österreich geleistet hat. Schließlich ist die wohltuend zurückhaltende und sachlich-nüchterne Darstellungsweise zu würdigen, die den gesamten Band auszeichnet. Unverkennbar wurde er am nördlichen Rand Europas geschrieben, wo man kein Bildungsbürgertum kennt und sich Literaten und andere Künstler auf allgemein verständliche Art und Weise um die Gunst der Öffentlichkeit bemühen.

Ewald Reuter

Jara Schmidt/Jule Thiemann (Hg.): Reclaim! Postmigrantische und widerständige Praxen der Aneignung

Berlin: Neofelis 2022 – ISBN 978-3-95808-341-7 – 26,00 €

<https://doi.org/10.14361/zig-2023-140216>

Jara Schmidt und Jule Thiemann haben mit *Reclaim! Postmigrantische und widerständige Praxen der Aneignung* einen Band vorgelegt, der nicht lediglich ein Dokument der internationalen und interdisziplinären Tagung ist, die im September 2020 digital in Hamburg stattfand. Vielmehr realisiert sich der Imperativ des Titels auch darin, dass neben rein wissenschaftlichen Stimmen auch solchen aus der politischen Arbeit, der Literatur oder dem Comic Platz eingeräumt wurde, wodurch sich der Band auf der Grenze zwischen Theorie und Praxis verortet, deren Verlauf und Nutzen er selbst zur Debatte stellt.

Er beginnt mit der Sektion »Postmigration: Bestandsaufnahme und Visionen«. Dieser erste Teil besteht aus der »Einleitung« der Herausgeberinnen, in der sie einen Überblick über die Beiträge geben, nachdem sie sehr knapp den Begriff der Postmigration umreißen. In deutlicher Anlehnung an Shermin Langhoff (vgl. Langhoff/Donath 2011) wollen sie ihn als eine Bezeichnung verstanden wissen, die sich auf Menschen bezieht, »die nicht selbst migriert sind, diesen sogenannten Migrationshintergrund aber als persönliches Wissen und kollektive/familiäre Erfahrung mitbringen.« (12) Darüber hinaus beschreibt das Postmigrantische aber auch einen »gemeinsamen Raum der Diversität jenseits von Herkunft« (12; vgl. auch Langhoff/Donath 2011). Das doppelte Ziel, eine eindimensionale Vorstellung von Herkunft nicht als definitorische Kategorie anzuerkennen, sondern vielmehr

ihre Überbewertung als Determinante zu kritisieren und die Zuschreibungen bloßzustellen, die durch den Bezug auf Herkunft vollzogen werden, führt zu einem Begriff des Postmigrantischen der – dem Titel des Bandes entsprechend – einen Imperativ des Widerständigen in sich trägt. In seinem einleitenden Theorieaufsatz *Postmigrantische Visionen jenseits des Migrantismus* skizziert Erol Yıldız den Begriff des Postmigrantischen dann deutlicher, indem er sich vornimmt, die »[p]ostmigrantische Existenz als Resistenz« (29) aus einer »non-dualistischen Lesart« der »Geschichte der Migration neu und anders« zu erzählen und eine »andere Genealogie der Gegenwart« (18; Hervorh. i.O.) zu entwerfen. Wichtig ist es, dabei in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Migration diese »als Perspektive und nicht als Objekt zu verstehen« (21; Hervorh. i.O.), wie Yıldız in Anlehnung an Regina Römhild (vgl. 2014) formuliert. Das Postmigrantische kann damit zusammengefasst werden als eine »utopische Denkfigur, die die etablierten hegemonialen ›Wir/Die‹-Konstruktionen radikal in Frage stellt, irritiert und eine andere Kartografie des Möglichen entwirft.« (30)

Die zweite Sektion »Aneignungen von (Stadt-)Raum« beschäftigt sich vor allem mit genuin ästhetischen Praxen der Aneignung öffentlichen Raums. Sie beginnt mit Felix Lempps Beitrag *Wider den ›heiligen Beton der deutschen Nation‹. Postmigrantische Entwürfe von Stadtraum in*

Sasha Marianna Salzmanns *Theatertext »Wir Zöpfe«*. Lempp hebt auf die spezifische postmigrantische Perspektivverschiebung ab, die das Stück leistet, indem der nationalhistorische Stadtraum durch eine postmigrantische Familiengeschichte ersetzt wird, was allerdings keinesfalls als Utopie oder Idylle missverstanden werden darf. Diese ästhetische Strategie theatraler Aneignung von Raum ist daher nicht so sehr die »Lösung« eines Problems, sondern Mittel, »andere Probleme darzustellen« (49; Hervorh. i.O.). Rahel Cramer zeigt in »*Bringing marginalised voices to the centre*«. *Identität, Sprache und Stadt in Narrativen mehrsprachiger Autor*innen in Western Sydney*, inwiefern das zum großen Teil in der deutschsprachigen Fachöffentlichkeit entwickelte Paradigma der Postmigration soziologisch auf Phänomene der Mehrsprachigkeit in der Literatur in Sydney angewendet werden kann, indem die »Repräsentationen von Identität, Sprache und Stadt« (65) zur Wiederaneignung der eigenen Geschichten und Geschichte und somit zur Herausbildung von *counter-narratives* genutzt wird. Als Autor des folgenden Beitrags ist das Alias »Boris Adbuster« bzw. der »Berlin Busters Social Club« im Inhaltsverzeichnis aufgeführt. Im Text *Aneignung und Kritik. Wie veränderte Werbeplakate Zustände angreifen* gibt das Kollektiv einen Einblick in Intention und Praxis seiner ästhetisch-politischen Arbeit. Anhand vieler abgebildeter Beispiele wird illustriert, wie öffentlicher Raum als Sphäre der sedierenden Kommodifizierung sichtbar gemacht wird, indem er durch die Gruppe zum Zweck der politischen Auseinandersetzung durch ästhetische Strategien wiederangeeignet wird. Die Herausgeberinnen Jara Schmidt und Jule Thiemann beschließen die Sektion mit dem Beitrag »*Sie gehen spazieren, als Zeichen des Protests*«. *Weibliche Flanerie als*

Countermovement. Sie zeigen an Beispielen aus Social Media, Literatur und Film auf, wie allein das Raumgreifen von weiblichen oder genderqueeren Personen – das Spazieren – als Akt der Diagnose, Anklage und Widerstand gegen patriarchale unterdrückende Ordnungen in einem erscheint.

Die folgende Sektion trägt den Titel »Jüdische Gegenwartsliteratur«. Im ersten Beitrag, *Herkunft als Erinnerung. Geschichte und Gegenwart bei Mirna Funk und Marina Frenk*, zeigt Luisa Banki anhand der beiden Debütromane der Autorinnen, wie diese eine Ausweitung des Kanons in der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur vollziehen, um einen mehrschichtigen und fluiden jüdischen Erfahrungsraum zu beschreiben. Diese Ausweitung fasst sie als »Herkunft als Erinnerung« (108), da durch diese Formulierung die Aneignung auch der marginalisierten und nicht stereotypisierten Teile der jüdischen Identität in den Vordergrund treten könne. Es folgt hernach Sebastian Schirrmeisters Beitrag *Re-Claiming German Literature. Literarische Praktiken der Aneignung bei Deborah Feldman und Tomer Gardi*. Schirrmeister vergleicht *Überbitten. Eine autobiographische Erzählung* von Deborah Feldman mit dem Roman *Broken German* von Tomer Gardi. Er stellt sowohl »inhaltlich wie poetologisch« große Unterschiede fest, da Ersterer für »Kontinuität, Zuversicht und Integration« stehe, wohingegen Letzterer auf »Irritation und radikale Desintegration« abziele (130). So zeige sich, welche große Disparität die gemeinsame spezifisch jüdische Perspektive ermögliche.

Die Sektion »Sprache und Institution« eröffnet Anita Rotter mit dem Beitrag »*Einsage ich dir: Dieses -ic im Nachnamen behalte ich, weil die Leute sollen wissen, dass wir auch dazugehören*«. *Junge Frauen der postmigrantischen Generation klagen an*. Ausgehend von drei biographischen Interviews geht Rot-

ter der Frage nach, welche Exklusionsmechanismen aufgrund von osteuropäischen Fremdheitsmarkern in der österreichischen Gegenwartsgesellschaft bestehen und wie sie funktionieren, um dann nach widerständigen Strategien der Resilienz zu fragen. Kristin Bührig untersucht in *Reclaiming Agency. Sprache(n), Körper und Gesundheit* anhand von Transkripten medizinischer Beratungsgespräche zu Diabetes mit sprachwissenschaftlichen Methoden der Gesprächsanalyse den Umgang mit Patient*innen. Ein Ergebnis ist, dass sowohl durch die Art und Weise als auch durch den Inhalt der ärztlichen Demonstration von Patientenverhalten eine »Zuschreibung von Qualitäten des Monströsen« (162) stattfindet. Diese verringert die Agency der Kranken eher, als dass es zu einer »Grundlage für ein Empowerment« (162) kommen würde. Die Ergebnisse legen nahe, dass das immer noch starke hierarchische und institutionell zementierte Gefälle zwischen Arzt bzw. Ärztin und Patient*in zumindest in einigen Fällen kontraproduktiv für eine schnelle und nachhaltige Rekonvaleszenz sein kann. Stefan Maier exploriert in seinem Beitrag *Sprachliches Reclaiming als gesellschaftliche Präventionsmaßnahme. Ein Beispiel aus dem Literaturunterricht Deutsch als Zweitsprache* fachdidaktische Zugänge zu Max Czolleks Essay *Desintegriert Euch!* im Rahmen der Demokratieverziehung im Literaturunterricht im Bereich Deutsch als Fremd- und Zweitsprache (DaF/DaZ). Seine Analyse kommt zu dem Schluss, dass der Essay vielfältige Möglichkeiten bietet, sich über »Leitkultur-*othering* und Selbstermächtigung [...] mit Strategien des sprachlichen Reclaimings auseinander[zusetzen]« (178). Ebenso bietet er »Anlass zum Aufbau eines situierten Wissens«, wichtig sei jedoch, dass die bewusste Ambivalenz immer beleuchtet werde, sodass die Lernenden

auch die Möglichkeit haben, sich zu den Inhalten »kritisch verhalten [zu] können« (178).

Die fünfte Sektion »Intersektionale Perspektiven« wird von der deutsch-amerikanischen Comic-Künstlerin Elizabeth Pich mit dem doppelseitigen Comic *Ahoi* aus der Serie *Fungirl* eröffnet. Der Strip gibt ein typisches Beispiel aus der Reihe, welche die an Popeyes »Girlfriend« Olivia erinnernde junge weibliche Hauptfigur durch den Alltag und seine Krisen begleitet. Durch das Queering von Genre- und Geschlechterkonventionen kann Pichs Kunst als Beitrag zur Wiederaneignung des als Männer- oder Jungengattung entstandenen Genres gelten. Dabei tut der Band gut daran, den Comic allein für sich sprechen zu lassen, ohne eine wissenschaftliche Einordnung oder Analyse zu liefern. Der zweite dieser Sektion ist Lisa Willes Beitrag *Die »neue soziale Frage« im gegenwartsliterarischen Diskurs. Prekariatsrepräsentationen aus intersektionaler Sicht in Anke Stellings »Schäfchen im Trockenen« und Selim Özdoğan's »Der die Träume hört«*. Aus spezifisch intersektionaler Perspektive legt Wille einen kontrapunktischen Vergleich der beiden Romane vor. Ergebnis ist, dass die Rückkehr der Kategorie der Klasse in die Gegenwartsliteratur, die sie in Anlehnung an Haimo Stiemer, Dominic Büker und Esteban Sanchino Martinez (vgl. 2017) als *social turn* bezeichnet, durchaus als akkurate Symptombeschreibung gesellschaftlicher Tendenzen ernst zu nehmen sei, die eine neue Art von Prekariat hervorbringen. Gerade in Zeiten, in denen »antidemokratische Kräfte, das Anwachsen prekärer Strukturen für die Stärkung rechter Ideologien und Ressentiments missbrauchen« (201), kann und will die engagierte Gegenwartsliteratur nicht nur Symptombeschreibung sein, sondern

auch Mittel zur Wiederaneignung von Diskursmacht.

Die sechste Sektion trägt den Titel »Rap, Lyrik und Schwüre«. Antonius Baehr-Oliva fragt nach *(Re-)Claiming von Mehrfachzugehörigkeit im Deutsch-Rap*. An den Beispielen Advanced Chemistry, Samy Deluxe, Eko Fresh, Afrob und anderen zeigt er – mit einem Seitenblick auf Flers nationalistische Gegenposition in *Deutscha Bad Boy* (2008) – wie »im Deutsch-Rap (Mehrfach-)Zugehörigkeiten beansprucht werden«, indem die Texte »Stereotype und Vorurteile sichtbar machen und dadurch eigene Identitäts- und Rollenzuschreibungen im Diskursbereich Deutsch-Rap reclaimen.« (219) Hanna Rinderle stellt die Frage: *Blond und blauäugig? Strategien postmigrantischer Aneignung im Werk Athena Farrokhzads*. Der Artikel blickt auf die Situation in Skandinavien und damit in Gesellschaften, die sich »erst vergleichsweise spät [...] mit Migrationsliteratur zu beschäftigen« (221) begonnen haben. Rinderle attestiert Farrokhzads Werk, dass nicht nur die textliche Ebene als ein »Aneignen des weißen Raumes« (233) beschrieben werden muss, sondern dass sowohl die Gestaltung des Bandes genauso wie die Positionierung im Diskurs als Autorin letztlich dem Zweck dient, der schwedischen Gesellschaft »trotz des Selbstverständnisses als antirassistisch und ›farbenblind‹ [...] wortwörtlich den Spiegel« (235) vorzuhalten, in dem sie ihre Rassismen erkennen könnte. Miryam Schellbach bezieht sich in ihrem Beitrag *Die postmigrantische Perspektive in Enis Macis Eiscafé Europa. Überlegungen zum Motiv der Schwurjungfrauen* auf Myriam Geisers (vgl. 2015) These, Postmigration sei eine bestimmte Schreibhaltung. Schellbach fragt unter dieser Prämisse nach dem Motiv der Schwurjungfrauen als einem möglicherweise postmigrantischen. Es

handelt sich bei den betreffenden Frauen um eingeschworene Jungfrauen in der islamischen Gesellschaft in Albanien, die in Gesellschaft und Familie die Rolle »des Mannes« übernehmen. Schellbach veranschaulicht, wie Macis' Essay diese islamische Tradition der Jungfräulichkeit »irritierenderweise in die Nähe politischer Kämpfe von Frauen [rückt] und [sie] [...] als genuine Praxis des Widerstands« (241) interpretiert. Die Stärke von Macis' Essay, so zeigt Schellbach weiter, liegt darin, dass er nicht verkürzend die Schwurjungfräulichkeit zu einer queeren Emanzipation *avant la lettre* verklärt, müsste dies doch als »Versuch, patriarchale Verhältnisse mit dem Entzug von Sexualität, Weiblichkeit und Sinnlichkeit zu strafen« (243), bewertet werden. Vielmehr ist es die »spezifische Form der Narration« (243), die Unklarheiten erzeugt und somit die Dichotomie eigen/fremd irritiert und ironisiert.

Die Sektion »Widerständiges Theater« eröffnet Fabienne Fecht mit ihrem Beitrag »Wir wollen Freiheit höher schätzen als Ehre.« *Leonie Böhms Die Räuberinnen als feministisch-subversive ›Klassiker-Aneignung*. Fecht interpretiert Leonie Böhms Inszenierung an den Münchner Kammerspielen von Schillers *Die Räuber* (Premiere am 23.11.2019) als feministische Aneignung eines Klassikers. Böhm, die mit einem rein weiblichen künstlerischen Team gearbeitet hat, bezieht sich jedoch auch positiv auf Schiller, z.B. indem sie dessen Diktum, der Mensch sei nur da ganz Mensch, wo er spiele, als zentralen Ausgangspunkt im Programmheft aufgenommen hat. So stehe laut Fecht am Ende des Abends ein deutliches »Claim the stage!«, das sich aber gerade, weil es sich um das erste, skandalträchtige Stück Schillers handelt, in eine Theatertradition einschreibt, die sich gegen Autoritäten auflehnt. Ewelina Benbenek fragt in ihrem Beitrag nach *Getting*

Deutsch?! Die Verhandlung von VerÄnderungs-Logiken als postmigrantische Kritik in Necati Öziris »Get Deutsch or Die Tryin«. Benbenek fasst »die postmigrantische Haltung« als die Möglichkeit, »einen kritischen Blick auf die hegemonialen Strukturen« (276) zu werfen. Öziris spezifisch poetische Form, diese Kritik zu äußern, erblickt sie darin, dass er seine Figur Arda Wege finden lässt, Formen des Sprechens zu entwerfen, die sich ironisch der hegemonialen Macht entwinden, wobei die Kritik für diese allerdings verständlich bleibt. Die hier beschriebene Aneignung ist somit die der Sprache. Es ist das Inbesitznehmen der Sprache derer, die einen zum Fremden stempeln. Johanna Munzel fragt nach dem Status des Gorki Theaters in ihrem Beitrag *Postmigrantischer Widerstand im Zentrum von Berlin. Das Maxim Gorki Theater*. Sie beleuchtet dabei drei Ebenen: zum einen die des Exil-Ensembles, dann die subjektive, die sie mittels eines Interviews mit einem Ensemblemitglied exploriert, und zuletzt die der ästhetischen Auseinandersetzung anhand des Stücks *Die Verlobung in St. Domingo – Ein Widerspruch* von Necati Öziri, der diesen Widerspruch gegen Heinrich von Kleist und dessen Originalstück erhebt. Munzel rückt dabei die Inszenierung von Sebastian Nübling am Gorki Theater in den Vordergrund. Das Ergebnis fällt positiv aus. Munzel konkludiert, dass »am Berliner Gorki Theater ein widerständiger postmigrantischer Diskursraum entstanden ist, in dem sich marginalisierte Positionen selbst repräsentieren können.« (293)

Die letzte Sektion »Ausblick« besteht in einem Interview, das Max Czollek mit den Herausgeberinnen geführt hat. Obwohl es in Bezug auf den Umgang mit »dem Kanon« oder auf die Frage nach Problemen und Möglichkeiten der Repräsentation offene Punkte benennt und somit tat-

sächlich ein Ausblick auf mögliche neue Projekte ist, fasst folgende Aussage Czolleks den Band doch sehr gut zusammen: »Wir brauchen eben keine Gesellschaft, die nur anerkennt. Sondern wir brauchen eine Gesellschaft, die verstanden hat, dass sie auf dieser radikalen Vielfalt *basiert*.« (300; Hervorh. i.O.)

Dominik Zink

Literatur

- Geiser, Myriam (2015): Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und in Frankreich. Deutsch-türkische und frankomaghrebinische Literatur der Postmigration. Würzburg.
- Langhoff, Shermin/Donath, Katharina (2011): Die Herkunft spielt keine Rolle – »Postmigrantisches« Theater im Ballhaus Naunynstraße. Interview mit Shermin Langhoff. In: bpb.de, 10. März 2011; online unter: <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/60135/die-herkunft-spielt-keine-rolle-postmigrantisches-theater-im-ballhaus-naunynstrasse/> [Stand: 1.9.2023].
- Römhild, Regina (2014): Jenseits ethnischer Grenzen. Für eine postmigrantische Kultur- und Gesellschaftsforschung. In: Marc Hill/Erol Yıldız (Hg.): Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft. Bielefeld, S. 37–48.
- Stierner, Haimo/Büker, Dominic/Sanchino Martinez, Esteban (Hg.; 2017): Social Turn? Das Soziale in der gegenwärtigen Literatur(-wissenschaft). Weilerswist.

GESELLSCHAFT FÜR INTERKULTURELLE GERMANISTIK

GiG im Gespräch 2023/2

Sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen,
liebe Mitglieder der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik*,
sehr geehrte Leserinnen und Leser der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*,

diejenigen unter Ihnen, die im Juni an der GiG-Tagung in Utrecht teilgenommen haben, werden sich sicherlich überaus gerne an das Wiedersehen, an wegweisende Vorträge, ein eindrucksvolles Rahmenprogramm – und an keinerlei Sturmböen oder gar Sturmfrisuren, wie auf dem Tagungsplakat zu sehen – erinnern, sondern an strahlenden Sonnenschein und milde Abende. Unserem Kollegen Ewout van der Knaap und seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern danke ich im Namen der GiG an dieser Stelle nochmals für den so herzlichen Empfang.

Zu danken ist wie immer auch dem DAAD für die unverändert großzügige Förderung der GiG-Tagungen. Dies ist angesichts der aktuellen internationalen politischen Lage keine Selbstverständlichkeit, denn wie Ihnen vermutlich bekannt sein wird, war der DAAD 2022 mit enormen Mittelkürzungen konfrontiert. Darüber hinaus werden derzeit auch Neujustierungen der wissenschaftspolitischen Entwicklungen vorgenommen.

Wie Sie ja wissen, spielt der DAAD für die Wissenschaft weltweit und insbesondere alle internationalen Germanistiken eine wichtige Rolle. Dazu gehören unter anderem die Lektorinnen und Lektoren vor Ort, Stipendienprogramme für Studium und Forschung und Programme wie das der Germanistischen Institutspartnerschaften, das seit drei Dekaden besteht und dessen ›runder Geburtstag‹ vor wenigen Wochen mit einer großen Festveranstaltung in Berlin begangen wurde.

Da der DAAD seinerseits bekanntlich zwar ein unabhängiger Verein ist, unter anderem finanziell jedoch mit dem Auswärtigen Amt Deutschlands eng verbunden ist, hat er eine wichtige Stellung in der auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik, die – wie der Präsident des DAAD, Joybrato Mukherjee, jüngst in der Zeitung des Deutschen Kulturrates betonte – um »ein ›W‹ für Wissenschaft erweitert werden« müsse. Wissenschaft und das, was als »Wissenschaftsdiplomatie« bezeichnet wird, seien – so Mukherjee – »sicherheitsrelevant« (Mukherjee/Brüheim 2023).

Diesem Gespräch mit Joybrato Mukherjee möchte ich an dieser Stelle etwas mehr Aufmerksamkeit widmen. Dabei kann und möchte ich nicht das Für und Wider mögli-

cher Verkopplungen von Wissenschaft und Politik abwägen, sondern zunächst fällt mir vor allem auf, dass politische Dimensionen überhaupt stark hervorgehoben werden. Ein Hintergrund hierfür ist, dass der DAAD im vergangenen Jahr wie oben erwähnt mit erheblichen Einsparungen konfrontiert wurde, was für Mukherjee die Möglichkeit, aber auch Herausforderung schuf, die Relevanz der Arbeit des DAAD in dieser besonderen Situation zu unterstreichen. Er betont:

Es ist wichtig, dass die politisch Verantwortlichen verstehen und es auch in ihrem Handeln berücksichtigen, dass das, was die auswärtige Kultur-, Bildungs- und Wissenschaftspolitik leistet, sicherheitsrelevant ist. Sicherheit entsteht nicht nur durch Kampfpanzerlieferungen und Spitzentreffen zwischen Ministerinnen und Ministern. Vielmehr entsteht Sicherheit auch durch internationalen akademischen Austausch, wissenschaftliche Kooperation und Forschungsprojekte, die man gemeinsam betreibt. (Ebd.)

Dabei ist es in gewisser Weise durchaus wohl zu begrüßen, dass die Dinge beim Namen genannt werden, und zwar indem meiner Wahrnehmung nach deutlicher als in der Vergangenheit artikuliert wird, dass auch die Wissenschaft von politischen Interessenlagen nicht unabhängig ist. Gleichzeitig sucht Mukherjee jedoch die Autonomie von Wissenschaft und DAAD zu betonen:

Wir haben in Deutschland keine Kommandowissenschaft. Es wird nicht in einem Ministerium etwas entschieden und dann von uns im Nachgang einfach vollzogen. Sondern es ist immer ein partnerschaftlicher Aushandlungsprozess zwischen dem Parlament bzw. der Regierung und uns, bei dem es um konkrete Programme und Positionierungen geht. (Ebd.)

Wie zu erwarten, kommen in diesem Gespräch Fragen der Haltung Russland und der Ukraine gegenüber zur Sprache, besonders ausführlich werden aber die Wissenschaftsbeziehungen zu China thematisiert. Auch hier äußert Joybrato Mukherjee sich sehr vorsichtig und meiner Einschätzung nach darauf bedacht, das Erreichte bezüglich der Fortführung einer auskömmlichen Finanzierung der Arbeit des DAAD und des DAAD selbst nicht zu gefährden. Mit Nachdruck hebt er aber hervor, dass die Zusammenarbeit mit möglichst vielen Ländern auf der Welt stark sein solle, sofern dies vertretbar sei – und dies unter anderem, wie er sagt, deswegen, weil zum Beispiel China inzwischen eines der stärksten Wissenschaftssysteme der Welt sei und die EU nicht versäumen sollte, im Austausch auf der Höhe zu bleiben.

Beziehe ich nun – die hier in aller Kürze zusammengefasste Stellungnahme des Präsidenten des DAAD – auf die Arbeit in der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik, dann meine ich, und schließe dabei an meine Begrüßung zur Online-GiG-Tagung 2022 an, die unser Kollege Tomislav Zelić in Zadar (Kroatien) organisiert hat, dass unsere Fachrichtung in hohem Maß dafür steht, theoretisch fundiert über Erträge, Herausforderungen und Konfliktpotentiale auch in internationalen Wissenschaftsbeziehungen nachzudenken, ohne die wissenschaftliche Unabhängigkeit aufzugeben und ohne einer Vereinnahmung anheimzufallen. Erlauben Sie mir an dieser Stelle deswegen eine Posi-

tionierung: Angesichts zunehmender politischer und gesellschaftlicher Fragmentierung innerhalb der EU werden die in der wissenschaftlichen Arbeit der Gesellschaft gewonnenen Erkenntnisse mit Bezug auf Europa ebenso zunehmende Bedeutung erhalten wie weltweit.

Ankündigen kann ich heute, dass die Jahrestagung im kommenden Jahr vom *Department of German Language and Literature* der renommierten *Seoul National University* in Korea veranstaltet wird. Eine Rundmail mit dem *Call* und allen Informationen zu den Daten und der Einreichung von Beitragsvorschlägen wurde bereits verschickt.

Ich habe Ihnen heute leider noch zwei traurige Nachrichten mitzuteilen. In diesem Jahr ist Professor Dr. Willy Michel verstorben. Der Kollege Willy Michel gehörte zu den Fachvertretern der ersten Stunde einer interkulturell ausgerichteten Germanistik und war langjähriges Mitglied der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik*. Vor wenigen Tagen erreichte mich die Mitteilung eines zweiten Todesfalls. Am 11. Oktober ist Professor Dr. Anil Bhatti in Delhi gestorben, wie mir unser Vorstandsmitglied Professor Dr. Vibha Surana und die Kollegin Swati Achary gleichzeitig schrieben. Anil Bhatti war emeritierter Professor am *Centre of German Studies der School of Language, Literature and Culture Studies* an der *Jawaharlal Nehru University* in New Delhi. Er gehörte zu den Begründern der indischen Germanistik und ohne Zweifel zu ihren weltweit bekanntesten Vertreterinnen und Vertretern. Unter anderem war er von 1998 bis 2012 Präsident der indischen Goethe-Gesellschaft. Er wurde für seine Arbeiten zu Goethe, zur Romantik, zur Wiener Moderne und zur Kulturtheorie mit vielen hochrangigen Preisen geehrt, darunter 2005 das Verdienstkreuz 1. Klasse der Bundesrepublik Deutschland, 2011 das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse, ebenfalls 2011 den Humboldt-Forschungspreis und 2021 die Ehrendoktorwürde der Universität Zürich. Den Angehörigen von Professor Dr. Willy Michel und von Professor Dr. Anil Bhatti möchte ich im Namen der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik* mein tiefes Mitempfinden ausdrücken.

Ich verbleibe
mit herzlichen Grüßen und meinen besten Wünschen
Ihre Gesine Lenore Schiewer

Literatur

Mukherjee, Joybrato/Brüheim, Theresa (2023): »Sicherheit entsteht auch durch internationalen akademischen Austausch und Kooperation«. Joybrato Mukherjee im Gespräch. In: Politik & Kultur. Zeitung des Deutschen Kulturrates 21, H. 6, S. 9; online unter: <https://politikkultur.de/inland/austausch-und-kooperation/> [Stand: 1.9.2023].

Autorinnen und Autoren

Bauer, Matthias, Prof. Dr., Europa-Universität Flensburg, Institut für Germanistik, Abteilung Literatur- und Medienwissenschaft, Auf dem Campus 1, 24943 Flensburg, Deutschland; E-Mail: matthias.bauer@uni-flensburg.de.

Bendheim, Amelie, Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: amelie.bendheim@uni.lu.

Brittnacher, Hans Richard, Prof. i.R. Dr., Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, Deutschland; E-Mail: brittnacher21@aol.com.

Dembeck, Till, Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: till.dembeck@uni.lu.

Heiderich, Jens F., Frauenlob-Gymnasium Mainz, Adam-Karrillon-Straße 35, 55118 Mainz, Deutschland; E-Mail: mail@jensheiderich.de.

Heimböckel, Dieter, Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: dieter.heimboeckel@uni.lu.

Lisaru, Georgiana-Roxana, Doktorandin, Universität Bayreuth, Interkulturelle Germanistik, 95447 Bayreuth, Deutschland; E-Mail: Georgiana-Roxana.Lisaru@uni-bayreuth.de.

Mein, Georg, Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: georg.mein@uni.lu.

Patrut, Iulia-Karin, Prof. Dr., Europa-Universität Flensburg, Institut für Germanistik, Abteilung Literatur- und Medienwissenschaft, Auf dem Campus 1, 24943 Flensburg, Deutschland; E-Mail: iulia-karin.patrut@uni-flensburg.de.

Perrone Capano, Lucia, Prof. Dr., Università di Foggia, Dipartimento di Studi Umanistici, Via Arpi 176, 71121 Foggia, Italien; E-Mail: lucia.perronecapano@unifg.it.

Rădulescu, Raluca-Andreea, Prof. Dr., Universität Bukarest, Institut für Germanische Sprachen und Literaturen, 7–13, Pitar Moș, 010451 București, Rumänien; E-Mail: raluca.radulescu@lls.unibuc.ro.

Reuter, Ewald, Prof. em. Dr., Universität Tampere, Fakultät für Informationstechnologie und Kommunikationswissenschaften, Sprachen/Deutsch, Kanslerinrinne 1, 33014 Tampere, Finnland; E-Mail: ewald.reuter@tuni.fi.

Rössler, Reto, Jun.-Prof. Dr., Europa-Universität Flensburg, Institut für Germanistik, Abteilung Literatur- und Medienwissenschaft, Auf dem Campus 1, 24943 Flensburg; E-Mail: reto.roessler@uni-flensburg.de.

Schiewer, Gesine Lenore, Prof. Dr., Universität Bayreuth, Interkulturelle Germanistik, 95440 Bayreuth, Deutschland; E-Mail: gesine.schiewer@uni-bayreuth.de.

Sieburg, Heinz, Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: heinz.sieburg@uni.lu.

Spitz, Malte, M.A., Universität Bern, Walter Benjamin Kolleg/Schweizerisches Literaturarchiv, Hallwylstrasse 15, 3003 Bern, Schweiz; E-Mail: malte.spitz@unibe.ch.

Sunar, Şebnem, Prof. Dr., Istanbul Universität, Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur, Ordu Cad. 6, 34124 Laleli, Istanbul; E-Mail: sunars@istanbul.edu.tr.

Zelić, Tomislav, Prof. Dr., Universität Zadar, Abteilung für Germanistik, Obala kralja Petra Krešimira IV. 2, 23000 Zadar, Republik Kroatien; E-Mail: tzelic@unizd.hr.

Zink, Dominik, Jun.-Prof. Dr., Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Platz der Universität 3, 79098 Freiburg, Deutschland; E-Mail: dominik.zink@germanistik.uni-freiburg.de.

Hinweise für Autorinnen und Autoren

Die *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* (ZiG) ist ein *Peer-reviewed-Journal*. Das heißt, dass alle Beiträge in anonymisierter Form von mindestens zwei Gutachtern gelesen und beurteilt werden.

Hinweise zur Einrichtung der Beiträge sind online unter www.zig-online.de zu finden.

Die Manuskripte sind in deutscher oder englischer Sprache als MS-Word®-Dokument oder im RTF-Format mit einem englischsprachigen Abstract an folgende Adresse einzureichen:

contact@zig-online.de

