



Revista de Estudos Alemães

- [Pesquisa](#) |
- [Subscrição](#) |
- [Contacte-nos](#) |
- [Ficha Técnica](#)

[Entrada](#) » Editorial

- » Editorial
- » [Textos](#)
- » [Ecléctica](#)
- » [Novas Publicações](#)
- » [Notícias](#)
- » [Arquivo](#)

Em Trânsito - Übergänge

Grenzen überschreiten in der Germanistik

2012-05-17 - *por* Catarina Martins, Claudia Ascher, Rogério Madeira (Universidade de Coimbra)

Organisation: Catarina Martins, Claudia Ascher, Rogério Madeira (Universidade de Coimbra)

Nach den Kolloquien, die 2009 und 2010 in Braga/Portugal stattfanden, organisierte der Portugiesische Germanistikverband (APEG - Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos) am 28. und 29. Oktober 2011 sein III. Forum, welches jungen GermanistInnen gewidmet war. Die Tagung fand in diesem Jahr an der Universität Coimbra statt und versammelte über 20 junge GermanistInnen, die ihre Forschungsarbeiten zum Thema „*Em Trânsito – Übergänge. Grenzen überschreiten in der Germanistik*“ vortrugen. Diese Sondernummer der REAL stellt einige der Beiträge dieses Kolloquiums der breiteren Gemeinschaft der GermanistInnen vor. Damit wollen sowohl die APEG als auch die REAL ihren Beitrag zur Förderung des internationalen Nachwuchses in der Germanistik leisten.

Die jungen GermanistInnen wurden dazu eingeladen, über Kultur als einen dynamischen Prozess und als Zusammentreffen verschiedenartiger komplexer Beziehungen von und in unterschiedlichen (Grenz)gebieten, die sich ständig neu definieren, zu äußern. Das Kolloquium gab die Möglichkeit zu einer breiten Diskussion über die Wahrnehmung von Grenzen und deren unterschiedliche Herausbildung, über Verschränkungen, Verhandlungen und Übersetzung, über Identitäten, Beziehungen und Konzepte, die sich entlang, gegen und mit diesen Grenzen herausbilden und artikulieren.

Die verschiedenen Sektionen und Beiträge dieser Sondernummer dokumentieren, dass die hybriden Gebiete und fließenden Schnittstellen, die sich beim Zusammentreffen von Grenzen ergeben, zumeist die größten Herausforderungen, aber auch die produktivsten Schauplätze für konzeptionelle Entwicklungen und praktische Analysen darstellen. Sie zwingen uns, sowohl Konzepte und Fachgebiete, als auch den eigenen Standort in der Wissenschaft zu hinterfragen, da sie den epistemologischen Prozess durch Instabilität, Bewegung und Verschiebungen beeinflussen.

In diesem Sinne wird diese Sondernummer von einem Beitrag von **António Sousa Ribeiro** zum Thema

Über-gänge? Die Grenze als Metapher und Wirklichkeit eröffnet. In seiner umfangreichen Reflexion rückt die Ambiguität des Begriffs der Grenze in den Blickpunkt, denn Grenzen sind Ergebnisse kultureller, sozialer und politischer Konstruktionen, die Machtverhältnisse und die entsprechenden Konjunkturen ausdrücken. Gegen den euphorischen Begriff, der die Grenze als Ort der Begegnung und des Austauschs versteht, setzt **Ribeiro** die Idee der Grenze als Erfahrung von Exklusion (von Aus-grenzung) und Gewalt und hinterfragt die Aufgabe der Kulturwissenschaften angesichts solcher Situationen in unserer globalisierten aber nur scheinbar homogenen oder grenzenlosen Welt.

Die Sektion I versammelt Beiträge, die, von verschiedenen Beispielen der deutschsprachigen Literatur ausgehend, die Grenzen und die Übergänge zwischen Literatur und Geschichte analysieren. Die deutsche Geschichte um die Nazi-Zeit oder die unmittelbare Nachkriegszeit ist das Thema der Beiträge von **Ana do Carmo**, **Rogério Madeira** und **Júlia Garraio**, während **Anabela Simões** die Bearbeitung des nationalen Gedächtnisses der Österreicher in Bezug auf die gleiche historische Epoche behandelt. All diese AutorInnen nehmen fließende oder hybriden Identitäten als Ausgangspunkt, um die Kreuzungen der Fachgebiete und der Wege und Modi des historischen bzw. des fiktionalen Erzählens zu analysieren.

Unter dem Titel *Die Deutschen im Transit – ein Beispiel der Vertreibungsliteratur* untersucht **Ana do Carmo**, wie die Flucht und Vertreibung aus dem ehemaligen deutschen Osten während und nach dem Zweiten Weltkrieg im Roman *Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland?* von Arno Surminski erzählt wurde. Die Autorin stellt pertinente Fragen zur kollektiven Identität und zum Gedächtnis der Deutschen, indem sie das (Selbst)-Verständnis der Deutschen, die die deutschen Ostgebiete bewohnten, dem (Selbst)-Verständnis der (anderen) Deutschen gegenüberstellt.

Rogério Madeira untersucht die Hybridität des historischen bzw. biographischen Romans durch das Einflechten historischer Ereignisse der NS-Vergangenheit in die Geschichte der deutschen Pilotin Marga von Etdorf in der Erzählung vom Uwe Timm. Sein Beitrag mit dem Titel *Grenzüberschreitungen zwischen Geschichte und Fiktion bei der Darstellung von Täter- und Opferfiguren des Nationalsozialismus in Uwe Timms Roman Halbschatten (2008)* befasst sich außerdem mit den Grenzen und deren Überschreitungen zwischen der kollektiven und öffentlichen Geschichte, die in den fiktionalen Rahmen des Romans durch allgemeinbekannte NS-Täterfiguren eindringt, und der privaten Geschichte der zivilen Opferfiguren. Dadurch wird auch die graduell insistent gewordene Frage der Deutschen als Opfer im II. Weltkrieg aufgeworfen.

Die Opferfrage bezüglich der Deutschen im gleichen historischen Kontext beschäftigt auch **Júlia Garraio** in ihrem Beitrag *Verschweigen, feministische Begeisterung, deutscher Opferdiskurs und romantische Trivialisierung. Die vielen Leben des Tagebuches „Eine Frau in Berlin“*. Durch die Analyse der Rezeption des anonymen Tagebuches *Eine Frau in Berlin* diskutiert die Autorin, wie verschiedene ideologische Interessen und Positionen den Sinn des Buches immer wieder neu bestimmen und soweit gehen, die Stimme der Opfer solcher Gewalt unhörbar zu machen – eine Frage, die die Grenzen der Germanistik überschreitet und zu einer breiteren politischen Reflexion über die ideologische Manipulierung des Themas der sexuellen Gewalt in verschiedenen und gegenwärtigen Kriegsszenarien anregt.

Der Beitrag *Pós-memória e pertença identitária no romance Andernorts de Doron Rabinovici* („Identität und Zugehörigkeit in Doron Rabinovicis Roman *Andernorts*“) von **Anabela Simões** befasst sich mit den Selbst- und Fremdwahrnehmungen österreich-jüdischer Identitäten in Vergangenheit und Gegenwart, die sich ständig in Bewegung befinden, Grenzen und Perspektiven überschreiten, und sich im Druck verschiedener Gegensätze und Kreuzungen bilden müssen. Die Konstruktion der Identität wird somit als ein Prozess der ständigen Verschiebung verstanden, sowohl im Raum als auch in der Zeit.

Die Sektion II dieser Sondernummer widmet sich komparatistischen Themen, die von verschiedenen Perspektiven den Blick auf zwei unterschiedliche Kulturen anbieten.

So befasst sich **Matthias Mansky** in seinem Beitrag *Wiener Komödien und Londoner Theater: Dokumentation eines marginalen Kulturtransfers im 18. Jahrhundert* mit der Tatsache, dass die

Literaturwissenschaft den Kulturtransfer der englischen Kultur in die österreichische der umgekehrten Transferrichtung vorzieht. Trotzdem gibt es, dem Autor zufolge, Übersetzungen und Adaptionen österreichischer Dramentexte für die Londoner Bühnen, die zum Nachdenken über bestimmte kulturelle Umkodierungen anregen.

Vom 18. Jahrhundert zur Gegenwart: in ihrem Beitrag *A metamorfose do gigante alemão: Subsídio para o estudo da recepção da Unificação Alemã na imprensa periódica portuguesa de referência* („Die Angst vor dem deutschen Giganten. Beitrag zur Rezeption der deutschen Wiedervereinigung in der portugiesischen Presse“) wirft **Ana Mouro** ihrerseits einen sehr aktuellen Blick auf die portugiesische Presse und untersucht im Bereich der Imagologie den Diskurs über die deutsche Wiedervereinigung und die daraus entstandene „deutsche Großmacht“ – einen Diskurs, der, wie die Autorin in Ansätzen vermutet, sehr wahrscheinlich im Kontext der gegenwärtigen Wirtschaftskrise und den von dieser Krise bestimmten deutsch-portugiesischen Beziehungen mit den gleichen ideologisch zu erklärenden Gegensätzen wiederauftauchen wird.

Die Sektion II schließt mit zwei interkulturellen Beiträgen über Jugend bzw. Adoleszenz in der deutschen und portugiesischen Literatur.

In ihrem Beitrag *Grenzen durchbrechen: Bilder der Jugend in den Romanen Heißer Sommer (1974) von Uwe Timm und Sem Tecto, entre Ruínas (1979) von Augusto Abelaira* erzählt uns **Inês Gamelas** durch die im Titel benannten Romane, was es hieß, Ende der 60er Jahre in Deutschland und in Portugal, „jung zu sein“. Ihr Blick richtet sich besonders auf den politischen Aktivismus der Jugend und den Kampf um sexuelle Befreiung, sowohl in den Studentenbewegungen in Deutschland als auch im Kampf gegen die Diktatur in Portugal.

Im Beitrag *Die Konstruktion von „Adoleszenzidentität“ im deutschen und portugiesischen Jugendroman: eine transkulturelle Lektüre der Bücher Crazy von Benjamin Lebert und Rafa e as férias de Verão von Fátima Pombo* behandelt **Maria Amélia Cruz** ihrerseits das Thema der Identitätsbildung in der Adoleszenz von einer transkulturellen Perspektive, die darauf hinweist, in welcher Form der Begriff „Adoleszenz“ selbst eine kulturelle Konstruktion darstellt.

Unter dem Motto *Kulturen, Räume, Grenzen* versammelt die Sektion III dieser Sondernummer drei Beiträge, die den Raum als Spielort von Identitäts-Disputen beschreiben, welche sich geographisch, kulturell oder politisch ausdrücken können, und die in der literarischen Prosa oder im Essay deutschsprachiger Autoren auch eine Art materiellen Raum gewinnen.

In diesem Sinne versteht sich der urbane Raum im Beitrag von João Rodrigues, „*Öffentlicher Raum. [...] Man hat Rechte*“ – *Grenzen zwischen öffentlichen und privaten Räumen in Teil der Lösung (2007) von Ulrich Peltzer*. Hier wird aus dem interdisziplinären Blick der *Surveillance Studies* die urbanistische und politische Grenzziehung zwischen privatem und öffentlichem Raum in den modernen Metropolen, und die Frage, wie diese sich im zeitgenössischen deutschen Roman ästhetisch materialisiert, hinterfragt.

In seinem Beitrag *Ein Elsässer auf einer Rheinbrücke – eine Urszene Europas* richtet **Christian Luckscheiter** seinen analytischen Blick auf das Werk des elsässischen Schriftsteller René Schickele (1883-1940), der sein Leben lang gegen die Vereinnahmungen des Elsass' durch die Deutschen und die Franzosen anscrieb. In diesem Beitrag wird beschrieben, wie die Gedichte, Dramen, Romane und Essays Schickeles unbeirrt auf ein kulturpolitisches Ziel zielen: der Auflösung der Grenze zwischen Deutschland und Frankreich und ein Aufgehen der beiden ‚Erbfeinde‘ in einem übernationalen Europa.

Über eine andere Kulturutopie, diesmal im österreichischen Kontext, berichtet **Catarina Martins** in ihrem Beitrag *Imperialist des Geistes oder Geist des Imperialismus? Transite der österreichischen Identität in Robert Müllers kulturpolitischen Utopien*. Die Autorin analysiert wie in den Essays dieses Autors die Identität Österreichs, obwohl anscheinend multinational und hybrid, eigentlich die Monochromie eines starken Nationalismus unter dem stereotypischen Begriff des Geistes zeigt, einen Nationalismus, der im Kontext des hegemonialen imperialistischen Diskurses um die Zeit des Ersten Weltkrieges zu verstehen ist.

Die letzte Sektion der Sondernummer *Transit – Übergänge* befasst sich mit dem Thema *Körper, Geschlechter, Ethnizitäten*. Die Herausbildung von Identität anhand der Grenzen des Biologischen, des Geschlechts, der Sexualität, sowie der Rasse und der Ethnizität befindet sich diesmal im Blickpunkt der Autorinnen.

Im ihrem Beitrag *Ich bin mein Gehirn – Identitätsentwürfe zwischen Neurobiologie und Literatur* behandelt **Sonja Arnold** die Wechselbeziehung von neurobiologischem und literarischem Diskurs in Bezug auf verschiedene Identitätskonzeptionen. Die Autorin diskutiert die Konsequenzen dieser Wechselbeziehung sowohl auf das Verständnis der biologischen Grundlage des Ichs, wie auch auf ein neues Verständnis der Literatur als *Interdiskurs*.

Maha El Hissy behandelt in ihrem Beitrag „*Bist du schwul oder was? Ethnizität und Gender in Kutlug Ataman's Lola und Bilidikid* mit Hilfe einer Filmanalyse die Problematik der Performativität der Konstruktion der geschlechtlichen Identitäten in Migrationskontexten, die diese Problematik vertiefen, da sie von kulturellen Gegensätzen und von verschiedenen Begriffen der sexuellen Rollen und der Sexualität geprägt sind.

Zum Schluss befasst sich **Maria de Lurdes das Neves Godinho** in ihrem Beitrag *Über die Grenzen hinweg - die Grenze als Territorium des Unterschieds bei Annemarie Schwarzenbach* mit einer Figur, die im Werk und Leben über alle möglichen Arten von Grenzen gegangen ist und mit unzähligen Arten des Unterschieds gespielt hat: in den Blickpunkt geraten nicht nur die Reisen Schwarzenbachs und ihre Suche nach verschiedenen kulturellen „Anderen“, sondern die Suche nach einer (nur) weiblichen Identität über die Konstruktion eines androgynen Selbst.

Die Sondernummer *Transit-Übergänge* stellt somit insgesamt 15 Beiträge vor, die von einer extrem reichen Debatte um die Fragen der Grenze und der Grenzübergängen in verschiedenen Kulturbereichen zeugen. Das Kolloquium und diese daraus entstandene Veröffentlichung ist auch Beweis der Vitalität der Germanistik, die sich durch diese Nachwuchsgeneration eine reiche und mannigfaltige Zukunft verspricht. In dieser Zukunft wird - wie auch das Kolloquium gezeigt hat - der Dialog über die Grenzen der geographische Herkunft der ForscherInnen hinweg wesentlich sein.

[Topo](#)

© 2012 Revista de Estudos Alemães.

Design e Desenvolvimento: [DESIGN'98](#)

Über-gänge. Die Grenze als Metapher und Wirklichkeit

António Sousa Ribeiro
Universidade de Coimbra

Neulich habe ich beim Studieren des Leitartikels der Zeitung *Die Welt* ein neues deutsches Wort oder soll ich sagen ein neudeutsches Wort gelernt, das bisher meiner Aufmerksamkeit entgangen war: es war da die Rede nämlich von den „Kerneuropäern“, denen in der jetzigen Krisenzeit eine besondere Verantwortung zukommen würde. Vor einiger Zeit hatte ich unter anderen ähnlichen Beispielen an Frau Merkels Tiraden gegen die faulen Südländer wieder einmal feststellen können, wie sehr die Vorstellung und die Konstruktion von Differenz in Europa von kolonialem Gedankengut durchtränkt bleibt.

Kein Wunder eigentlich, dass bei der letzten Sitzung des Netzwerks Deutsch, eines Zusammenschlusses von Personen und Institutionen, der die Lage des Deutschen an den portugiesischen Schulen und Hochschulen regelmässig beobachtet, von Seiten der Vertreter der Deutschen Botschaft Sorge darüber ausgesprochen wurde, das gegenwärtige anti-deutsche Klima im Lande könne negative Auswirkungen auf die Attraktivität des Deutschlernens haben. Die Lektüre des Sitzungsprotokolls hat mich an eine interessante Episode aus der unmittelbaren Nachkriegszeit erinnert. 1947 schrieb Marcelo Caetano, eine der führenden Figuren des portugiesischen faschistischen Regimes, jener spätere Regierungschef, der die demokratische Revolution nicht verhindern konnte, an den Dikator Salazar einen Brief, in dem er die gerade getroffene Entscheidung, Deutsch in Portugal als Pflichtfach für SchülerInnen, welche ein juristisches Studium anstreben würden, in das Curriculum einzuführen, einer scharfen Kritik unterzieht. Deutsch, gibt er zu bedenken, stehe nicht bloß in dem Ruf, „eine vertrackte Sprache“ zu sein [„língua com fama de arresvada“], sondern habe auch durch den Umstand an Ansehen verloren, dass sie die Sprache „einer besiegten und verächtlich gemachten Nation“ sei [„o desprestígio de pertencer a uma nação vencida e vilipendiada“] (Antunes 1993, 221). Damit will er in dem politischen Kontext der unmittelbaren Nachkriegszeit eine Grenze markieren, die deutlicher nicht sein könnte: abgesehen von der „Vertracktheit“ der Sprache, ist die Aura der Sprache der „Dichter und Denker“ verlustig gegangen, die politische Machtlosigkeit geht mit dem Verlust

jeder symbolischen Macht einher, die deutsche Sprache ist somit in den Augen Caetanos irrelevant geworden.

Natürlich kommt etwas anderes hinzu: die Stellungnahme Caetanos setzt nicht nur eine Einschätzung der machtpolitischen Lage in der unmittelbaren Nachkriegszeit voraus, sondern sie speist sich auch aus einem nationalen oder gar nationalistischen Selbstbewusstsein. Der Verlauf und die Bedeutung der Grenzen erscheinen nicht nur deswegen verschoben, weil Deutschland zum „Land der Besiegten“ geworden ist, sondern auch weil Caetanos Auffassung der kulturellen Lage des eigenen Landes diese implizit in einer Art und Weise aufwertet, die dessen eigentlich peripheren bzw. semiperipheren Lage mit den Merkmalen eines fiktiven Zentrums symbolisch versieht. Man darf also aus dieser kleinen Anekdote schlussfolgern: es gibt keine natürlichen Grenzen, Zentrum und Peripherie sind nicht fixe Größen, sondern sie stehen in einem dynamischen Verhältnis zueinander, das von symbolischen und letzten Endes diskursiven Konstellationen mitbestimmt wird und das in verschiedenen historischen Zusammenhängen sich auf verschiedener Art und Weise gestaltet.

Der Gedanke, dass der Grenzverlauf keineswegs eine irgendwie natürliche bzw. organische Tatsache ist, sondern das Ergebnis einer kulturellen, sozialen und politischen Konstruktion darstellt, nehme ich als Ausgangspunkt zu einigen eigentlich verstreuten und nicht systematischen Überlegungen über den Begriff der Grenze, der ja für das Thema dieses Nachwuchskolloquiums eine zentrale Bedeutung besitzt. Denn wenn man von Übergängen spricht, wird da explizit oder implizit vorausgesetzt, dass irgendeine Grenze überschritten werden soll und überschritten werden kann. Im gegenwärtigen Diskurs – bei solchen Begriffen wie z.B. „grenzüberschreitender Dialog“, „der Abbau von Grenzen“ und Ähnliches – ist dieser Gedanke der prinzipiellen Durchlässigkeit von Grenzen stark präsent. Nun bedarf die gegenwärtige Beliebtheit des Begriffs der Grenze auch und gerade in den Kulturwissenschaften der sorgfältigen Differenzierung und hier kann nur ein kontextualistischer Zugang weiterhelfen. In der Tat huldigen die sogenannten „border studies“ allzu oft einem allgemein euphorischen Begriff der Grenze als Ort der Begegnung, des Austauschs, als Ort letztendlich einer Hybridisierung, deren Hauptmerkmal eine grundsätzliche Ambiguitätstoleranz sein soll. Der in den USA lebende mexikanische Künstler und Essayist Guillermo Gómez-Peña, der Theoretiker des New World Border als bewusster Gegensatz zum New World Order, exemplifiziert restlos diese Auffassung, wenn er über die Rolle der Künstler schreibt:

Ihre Funktion ist es, zu überschreiten, Brücken zu bauen, zu verbinden, zu reinterpreten, umbilden und redefinieren; die äußere Grenzen der eigenen Kultur zu finden und diese Grenzen zu überwinden. (Gómez-Peña 1996, 12)

Dieses utopische Verständnis der Grenze als Metapher eines produktiven Zustands, wo die vorhandenen Unterschiede, Hierarchien und festgefahrenen Identitäten in Frage gestellt werden, sich der Erfahrung von Nicht-Identität öffnen (Anzaldúa, 1987: 79) und somit zum Ausgangspunkt entscheidender Veränderungen im sozialen Miteinander werden, stellt eine Zukunftsvision von großer Anziehungskraft dar, muss aber zugleich auch kritisch befragt werden. Etienne Balibar (1997) erinnert zu Recht daran, daß „Grenze“ polysemisch ist: nicht jedem Grenzgänger ist es vergönnt, den utopischen Traum der allseitigen Mobilität und der Pluralisierung von Identität zu erleben. Im Gegenteil: für viele bedeutet das Erlebnis der Grenze eine rein dystopische Erfahrung von Exklusion (von Aus-grenzung) und Gewalt. Die immense Tragödie, die sich jeden Tag im Mittelmeerraum mit Einwanderern aus Afrika abspielt, erinnert uns daran, dass es für viele unserer Mitmenschen sehr wohl unüberwindliche Grenzen gibt. Aber auch wo Integration scheinbar gelungen ist bedeutet die Grenze oft eine durchaus offene Wunde. Anilu Valo, einer früheren Studentin von mir aus Mexiko, verdanke ich das Kennenlernen der sehr interessanten Chicano-Musikgruppe *Los Tigres del Norte*, die vor allem im Süden der Vereinigten Staaten auftritt. Bei einem der Lieder dieser Gruppe, einem *corrido*, fand ich zwei Verse, welche jene Wunde auf unübertroffen prägnanter Weise ausdrücken: „Yo no crucé la frontera / La frontera me cruzó“ („Ich bin nicht durch die Grenze gegangen / Die Grenze ist durch mich gegangen“).

Natürlich leben wir im Zeitalter der Globalisierung, das unter anderem von einer ungeheuren nie da gewesenen Verdichtung von Zeit und Raum und scheinbar allseitiger Mobilität gekennzeichnet wird. Wenn die Welt aber zu einem grundsätzlich interaktiven System geworden ist, dann gilt es, die Form dieser Interaktion näher zu betrachten. In dieser Hinsicht erweist sich Globalisierung wirklich als ein höchst missverständliches Wort, in dem Maße wie es den Schein eines allumfassenden, nahtlosen, einheitlichen Zusammenhangs erweckt (Stichwort MacDonaldisierung der Welt). Gerade der kontextualistische Zugang der Kulturwissenschaften widerspricht einem solchen allzu oft anzutreffenden blinden Begriff von Globalisierung, indem er unsere Aufmerksamkeit darauf lenkt, dass jener Begriff in Wirklichkeit bloß das Codewort für

sehr heterogene Prozesse ist. Die Illusion von Homogenität ist eben das, eine Illusion, eine Fiktion wodurch die hegemonische Globalisierung jene Unterschiede, Ungleichheiten und Widersprüche unsichtbar macht, die eine gegen-hegemonische Globalisierung ihrerseits in den Blickpunkt rückt. Das ist die eigentümliche Dialektik von Globalisierung, dass die Logik von Entdifferenzierung und Uniformierung mit Prozessen von Re-Differenzierung und Segmentierung zusammengeht. Anders ausgedrückt: in der heutigen globalisierten Welt verschwinden die Grenzen nicht, sie werden bloß verlegt. Den Verlauf der neuen Grenzen zu erkundigen, das wäre dann eine dringende Aufgabe für die heutigen Kultur- und Geisteswissenschaften.

Gerade als Germanisten, Fremdphilologen und Übersetzer sind wir in einer Lage, die für eine produktive Reflexion über die Erfahrung der Grenze besonders günstig erscheint. Denn die Reflexion über Sprache, Literatur und Kultur ist immer zugleich eine Reflexion über die konstitutive Bedeutung der Grenze. Die grundlegende Problematisierung eines emphatischen Kulturbegriffs in den heutigen Kulturwissenschaften hat bekanntlich weitgehende Folgen gehabt. Ich beschränke mich auf eine der wichtigsten: Kultur kann nicht mehr primär als einen Inhalt gedacht werden, sondern muss in der Form einer Beziehung, einer offenen Beziehung aufgefasst werden. Dies ist im Grunde nichts Neues; neu ist aber, dass im globalen Zusammenhang der nationale Rahmen zunehmend gesprengt wird. Der Gedanke einer Nationalkultur, die den Kern der Seligkeit in sich selber tragen würde, wie bei Herder nachzulesen, erforderte im Namen eines starren Identitätsbegriffs die Aufhebung der konfliktgeladenen inneren Widersprüchlichkeit von Kultur in der Idee eines harmonischen Ganzen. Dieses Ganze (von der Figur des großen Künstlers paradigmatisch verkörpert, der eine organische Beziehung zum „Körper der Nation“ unterhalten würde) musste konsequenterweise eine unaufhebbare Differenz gegen ein grundsätzlich heterogenes Außen behaupten, bei gleichzeitiger Unterdrückung und Homogenisierung jeder Differenz im Inneren. Diese vom nationalen Gedanken als unverrückbar konstruierte Grenze ist längst in Turbulenz geraten. Soll Kultur nicht als einen Inhalt aufgefasst werden, so darf sie nicht mehr von einem fiktiven substantiellen Kern aus definiert werden. Im Gegenteil: sie konstituiert sich von den Rändern aus. Nach Bachtin lebt jeder kulturelle Akt wesentlich an Grenzen und nichts anderes meint Homi Bhabha, als er Kultur im „in-between“ verorten zu können glaubt. So wird Kultur eben nicht als ein räumliches Ganzes aufgefaßt: „Im Bereich der Kultur gibt es kein inneres

Territorium“ (Bachtin 1979, 111), eine Erkenntnis übrigens, die sowohl einem starren kulturellen Nationalismus wie auch einer Vorstellung von Multikulturalismus als mosaikartiges Nebeneinander von in sich selbst abgekapselten Kulturen widerspricht.¹

Ich würde nicht behaupten, dass das „nationalistische Geburtstrauma“, das nach Hans Ulrich Gumbrecht (1984) die modernen Philologien insgesamt prägt, glücklich überwunden sei. Das Transnationale, wie das Transdisziplinäre, bleibt allzu oft ein mehr oder weniger diffuses Zukunftsversprechen. Gerade im Fall der Germanistik kann man die manchmal unbewusste Spuren jenes Traumas bis heute verfolgen. Wenn z.B. von „Auslandsgermanistik“ die Rede ist – eine Wortbildung, welche nebenbei keine Entsprechung in anderen Fremphilologien zu haben scheint (es gibt keine „Auslandslusitanistik“, keine „Auslandshispanistik“ und erst recht keine „Auslandsromanistik“) – so haftet dem Wort ein Hauch des Peripheren an, es wird stillschweigend weiterhin vorausgesetzt, dass Germanistik eine deutsche Wissenschaft sei – freilich mit Exportpotential. Bei dem Begriff „Auslandsgermanistik“ schwingt das Primat der Sprache als Fundament einer Kulturnation und somit die nationale Blickrichtung unverkennbar mit. Unfreiwillig kommt hier ein Vereinheitlichungsgedanke zum Vorschein, der auf dem Postulat einer Homogenität beruht, die das Ergebnis einer Konstruktion darstellt und keineswegs einfach gegeben ist. Es wird damit offensichtlich wie die Mitte immer von einem Akt der Grenzziehung erzeugt wird, bei dem man sich ständig fragen muss, was denn ausgeschlossen bzw. verschwiegen wurde, damit der Kern umso eindeutiger erscheinen kann.

Nun ist die Frage „was ist Deutsch?“ nicht erst nach Adorno in vielen Hinsichten eine schwer zu beantwortende Frage. Sie wird erst recht schwierig in einer globalisierten Welt, in der es ganz offensichtlich geworden ist, dass Identität, um Stuart Hall zu paraphrasieren, nicht einfach auf „tradition“, sondern vornehmlich auf „translation“ beruht (Hall 1982). Unter diesem Blickpunkt sind die Debatte um die Leitkultur bzw. die vorschnelle Proklamierung des Scheiterns des Multikulturalismus in Deutschland eigentlich Rückzugsgefechte – was nicht heißen soll, dass sie nicht sehr ernst zu nehmen wären. Diese Frage – „Was ist Deutsch?“ – wird aber von der

¹ Ich lasse in diesem Zusammenhang das unselige Huntingtonsche Modell vom „clash of civilizations“ beiseite (Huntington 1996), das ja einen starren, auf einem sturen Identitätswahn basierenden Grenzbegriff voraussetzt und die Beziehung zwischen den Kulturen sich nur im besten Fall als eine spannungsgeladene, schwierige Koexistenz, im schlimmsten Fall als offenen Krieg vorstellen kann – nach dem Motto, ich kann nur wissen, wer ich bin, wenn ich ganz genau weiß, wer mein Feind ist. Zum „Identitätswahn“ Huntingtons vgl. Meyer 1997.

Germanistik – auch in der Figur der German Studies – vorschnell als erledigt angesehen bzw. gar nicht erst gestellt. Gerade dem Gedanken der Übersetzung im Sinne Stuart Halls wird oft nur ungenügend Rechnung getragen – ein Gedanke, welcher die Bachtinsche Vorstellung, Kultur sei grundsätzlich als ein Grenzphänomen aufzufassen, weiterführt.²

Wenn immer noch zu sehr „tradition“ statt „translation“ betont wird, richtet sich der Blick auf die Mitte, statt auf die Grenzen, wo es umgekehrt gelten würde, eine Erweiterung der Perspektive und die zunehmende Öffnung in Richtung komparatistischer Fragestellungen und globaler Zusammenhänge zu betreiben. M.a.W. es bleibt die Frage offen, wie ein grundsätzlich relationaler, kosmopolitischer Blick entstehen kann, der nicht in naiver Weise auf eine Verwischung der Grenzen hinarbeitet, sondern sich als ein Denken an der Grenze konstituiert.

Damit einher geht ein prägnanter Begriff von Interkulturalität, der vom Gedanken der Übersetzung schlicht untrennbar ist. Wolfgang Iser erinnert daran, dass im Akt des Übersetzens „eine fremde Kultur nicht einfach unter unseren Referenzrahmen subsumiert wird“, im Gegenteil, es ist dieser Rahmen selbst, der notwendig sich verändern muss, damit die Beziehung zum Anderen sinnvoll hergestellt werden kann (Iser, 1994). In diesem Sinne wird vor allem im Zuge der postkolonialen Kritik die Auffassung von Übersetzung als Assimilierung des Fremden entschieden zurückgewiesen. Es gehört zum Gemeinsinn, dass Übersetzungen zum Überbrücken von Grenzen da sind. Dieser Metaphysik der Kommunikation wird mehr und mehr eine Auffassung gegenübergestellt, die der Topos der Differenz und der Inkommensurabilität ins Zentrum rückt. M.a.W. es wird zunehmend thematisiert, dass Übersetzungen Grenzen nicht bloß verschwinden lassen, sondern, indem sie Beziehungen herstellen und artikulieren, auch und gerade Grenzen markieren. In diesem Sinne muss ein Begriff der Interkulturalität, der da meint, ohne die Dimensionen des Konflikts und der unaustilgbaren Differenz auskommen zu können schlicht undenkbar sein – eine Differenz übrigens, welche auch und gerade im Akt des in-Beziehung-setzens selbst produziert wird.

Unter diesem Blickpunkt bedeutet Übersetzung für die Kulturwissenschaften nicht eine Beschäftigungsmöglichkeit unter anderen oder ein besonderes fachliches Teilgebiet, sondern der begriffliche Kern einer Selbstdefinition, in deren Rahmen die Untersuchungsobjekte als grundsätzliche Grenzprobleme genommen werden. „Ein wissenschaftliches Problem fruchtbar machen heißt, es in ein Grenzproblem zu verwandeln“, schrieb Franz Rosenzweig am Anfang des 20. Jahrhunderts (*apud* Medick 1995, 212). In der Tat: jeder Akt der Übersetzung, will sagen des interkulturellen Verständnisses, geht notwendigerweise vom Postulat der grundsätzlichen Unübersetz-

² Es ist in unserem Zusammenhang sicherlich nicht müßig, daran zu erinnern, dass der Bachtinsche Begriff der Dialogizität eine Auffassung von Alterität voraussetzt, welche nie im Sinne einer hermeneutischen Horizontverschmelzung sich auflöst, sondern als Spannungsverhältnis sich behauptet, und dass somit jener Begriff Sprache und Kultur gleichzeitig als ein Verbindendes und ein Trennendes

barkeit aus, d.h. von der Erkenntnis, dass es Grenzen gibt, welche eine unüberwindliche Differenz, z.B. die Differenz der Sprachen, markieren, m.a.W. dass Übersetzung, um Karl Kraus zu paraphrasieren, immer eine Übung im Ersetzen darstellt. Das ist die elementarste Erkenntnis einer Phänomenologie der Grenze: „was die Grenze ausdrückt ist: es gibt ein anderes“, schreibt Karl Jaspers (*apud* Kirkbright 1999: 47). Das Unübersetzbare übersetzen, d.h. die Grenzen, nachdem sie erkannt und anerkannt werden, verschieben, umgestalten, neudefinieren – und am Ende produktiv machen – auf diesem Paradoxon gründet sich das Selbstverständnis der Kulturwissenschaften.

In diesem Zusammenhang erscheint Übersetzung als in jenem berühmten von Homi Bhabha auf den Begriff gebrachten „dritten Raum“ angesiedelt. Dies ist ein etwas missverständlicher Begriff: um ihn sinnvoll einsetzen zu können, sind mindestens zwei Klärungen notwendig. Zum einen ist dieses Dritte als Ort eine Spannung und nicht als Aufhebung von Gegensätzen im Hegelschen Sinne zu begreifen. In einem ähnlichen Sinne schreibt übrigens Tobias Döring über die Figur des Übersetzers, es handle sich nicht um ein „go between“, sondern um ein „get between“ (Döring 1995). Zum anderen ist das Wort „Raum“ in diesem Zusammenhang selbstverständlich rein metaphorisch und nicht wörtlich zu verstehen. Der „dritte Raum“ in den interkulturellen und wohlgerne auch in den innerkulturellen Beziehungen signalisiert den Kontaktpunkt oder, wenn man so will, die Kontaktzone, das Dazwischen, und markiert das Spannungsverhältnis zwischen zwei Referenzrahmen, deren Beziehung als ständig sich im Wandel befindender Verhandlungsprozess aufzufassen ist. Die Grenze bedeutet in diesem Sinne eine prekäre und instabile, nie vollkommen in den Griff zu bekommende Beschaffenheit. Eine der schwerwiegenden Folgen einer solchen Kondition des Dazwischenliegenden ist, dass von der Grenze aus betrachtet die gängigen Topoi, im wörtlichen Sinne die Gemeinplätze einer Kultur nicht mehr als einfach gegeben genommen werden können, sondern selbst zum Streit- und Verhandlungsobjekt werden. Was dabei verhandelt wird ist nicht im hermeneutischen Sinne die „richtige“ Interpretation und auch nicht der „wahre Sinn“ einer kulturellen Erscheinung, sondern an erster Stelle die Form der Beziehung. So kann nicht von Assimilation oder Verschmelzung im hermeneutischen Sinne die Rede sein.

Natürlich lebt die Kunst, auch die Wortkunst, vom ständigen „Ansturm gegen die Grenze“, um einen Ausdruck Kafkas zu gebrauchen. Die Grenze kann sehr gut jene

Sprachwand sein, welche in einem Aphorismus von Karl Kraus erwähnt wird:

Wenn ich nicht weiter komme, bin ich an die Sprachwand gestossen. Dann ziehe ich mich mit blutigem Kopf zurück. Und möchte weiter. (Kraus 1986: 326).

Aber sie markiert zugleich den Ort der Anerkennung des Anderen und den Ort jener Gerechtigkeit gegenüber dem Heterogenen, welche laut Adorno (1981: 285) zur Grundsubstanz des ästhetischen Gedankens gehört. Wenn man Adorno in diesem Zusammenhang folgt, bedeutet eine solche Gerechtigkeit zweierlei: zum einen, die Bildung eines neuen Subjekttypus, der in der Lage ist, seine Beziehung zum Anderen nicht als Herrschafts- oder Toleranzverhältnis, sondern als Anerkennung des Unterschiedenen, wahrzunehmen; auf der anderen Seite, die Bildung eines Begriffes von Gerechtigkeit, der weit über die juristisch-politische Bedeutung hinausgreift, indem er nicht eine rein formale Äquivalenz umkreist, eine Art von Gleichbehandlung, die jede Differenz außer Betracht lässt bzw. bewusst austilgt, sondern des Heterogenen eingedenk bleibt und somit jedem Drang nach Nivellierung oder Assimilierung Stand hält. Genau diesen Begriff von Gerechtigkeit wird von Boaventura de Sousa Santos intendiert, wenn er schreibt:

Wie haben das Recht, gleich zu sein, wenn Differenz uns erniedrigt; wir haben das Recht, verschieden zu sein, wenn Gleichheit uns entstellt. (Santos 2006: 428)

Als Denkbild im Sinne Benjamins behauptet die Grenze sich als Ort von Komplexität, als Zeichen für die Erkenntnis der Pluralität der Welt und als Kritik jeden Totalitätsgedankens. Es handelt sich, das haben wir am Anfang gesehen, und man darf es nicht vergessen, um einen umkämpften, polysemischen Begriff. Wenn man aber von einem Verständnis der Grenze nicht als starre Trennungslinie, sondern als dynamisches Verhältnis ausgeht, so werden die produktiven Folgen schnell sichtbar. Von der Grenze aus gesehen verbittet sich in der Tat jede Schliessung in einer bestimmten Nation, einer bestimmten Kultur, einer bestimmten Identität, einer bestimmten Sprache. In diesem Sinne bedeutet die Grenze eigentlich ein Ärgernis, eine Irritation des Denkens, indem sie zusammen mit dem Blick auf ein Anderes auf das Unzulängliche beim Eigenen hinweist und somit immer auf einen nicht integrierbaren Überschuss, einen grundsätzlich Ungefügten und Unangepassten verweist. So verwundert es nicht, dass die

Grenze zu einer der zentralen Metaphern in den heutigen Sozial- und Kulturwissenschaften geworden ist. Gerade für jene Kulturwissenschaften, welche sich die Produktion von Orientierungswissen

Ich komme zum Schluss und füge nur noch ein paar kurze Bemerkungen hinzu, die mit dem Selbstverständnis unseres Faches unmittelbar zusammenhängen. Es erscheint mir, dass ein wichtiger Beitrag der Germanistik wie allgemein der Fremdphilologien zusammen mit der Erarbeitung einer translingualen Kompetenz überhaupt in der Entwicklung eines transkulturellen Ethos und einer transkulturellen Kompetenz liegt, die an den Grenzen angesiedelt ist und, indem sie zugleich eine Kritik der Grenzen darstellen, auch eine Kritik der Macht und an erster Stelle der Machtdiskurse verkörpert. Das Bewusstsein der Grenze zu schärfen, der Wahrnehmung des Anderen als einem Moment der notwendigen Infragestellung des Selben, das Erproben der offenen Möglichkeiten eines Dialogs, der nicht den gängigen Stereotypen des so genannten Dialogs der Kulturen verpflichtet ist, sondern sehr wohl weiß, dass es gleichzeitig darauf ankommt, die Spannungen – und die unüberbrückbaren Gegensätze – in diesem Dialog zur Geltung zu bringen, damit eine sinnvolle, offene Beziehung hergestellt werden kann, das alles sind meines Erachtens wesentliche Aufgaben der Kulturwissenschaften im Allgemeinen und der Fremdphilologien im Besonderen.

Es kann sich also in Lehre und Forschung nicht um die bloße Erzeugung und Vermittlung von Fachwissen handeln. Dieses bleibt, versteht sich, eine selbstverständliche Grundlage. Wenn man aber der Auffassung ist, dass die Aufgabe der Kultur- und Sozialwissenschaften vor allem anderen darin liegt, dass sie Gegenwart produzieren, d.h. dass ihre Relevanzkriterien an erster Stelle mit der konkreten Situation des handelnden Menschen in dem Raum und der Zeit, die ihm eigen sind, zu tun haben, und dass sie, diese Wissenschaften, mit einer dichten Semantik von geschichtlichem Geschehen operieren, welche nichts mit einem leeren Begriff von Aktualität gemeinsam hat, dann kann man den Fremdphilologien die Funktion zutrauen, Hauptakteure in dem Prozess der aktiven Produktion eines kosmopolitischen Standpunktes und eines transnationalen Ethos zu sein.

Bibliographie

Adorno, Theodor W. 1981. *Ästhetische Theorie*. Hgg. Gretel Adorno / Rolf Tiedemann.

- Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Antunes, José Freire, Hrsg. 1993. *Salazar e Caetano, cartas secretas 1932-1968*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands / La Frontera, The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Bachtin, M. M. 1979. Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen. In *Die Ästhetik des Wortes*. Hgg. Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 95-153.
- Balibar, Etienne. 1997. Grenzen und Gewalten. Asyl, Einwanderung, Illegalität und Sozialkontrolle des Staates. *Lettre Internationale* 38: 7-8.
- Döring, Tobias. 1995. Translating Cultures? Towards a Rhetoric of Cross—Cultural Communication. *Erfurt Electronic Studies in English* 1.
- Frühwald, Wolfgang *et al.* 1991. *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gómez-Peña, Guillermo. 1996. *The New World Border*. New York: City Light Books.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 1984. 'Un soufflé d'Allemagne ayant passé'. Friedrich Diez, Gaston Paris und die Genese der Nationalphilologien. In: Wissenschaftsgeschichte der Philologien. Hgg. Wolfgang Haubrichs / Gerhard Sander. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht: 37-78.
- Hall, Stuart. 1992. The Question of Cultural Identity. In *Modernity and its Futures*. Hgg. Stuart Hall *et al.* London: Polity Press: 273-325.
- Huntington, Samuel P. 1996. *The Clash of Civilizations and the Remaking of the World Order*. New York: Simon & Schuster.
- Iser, Wolfgang. 1994. On Translatability. *Surfaces* 4.
- Kirkbright, Suzanne. 1999). Karl Jaspers on the Threshold Motif: A Biographical Encounter. In *Nachdenken über Grenzen*. Hgg. Rüdiger Görner / Suzanne Kirkbright.. München: iudicium: 45-56.
- Kraus, Karl. 1986. *Aphorismen*. Hgg. Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Medick, Hans. 1995. Grenzziehungen und die Herstellung des politisch-sozialen Raumes. Zur Begriffsgeschichte und politischen Sozialgeschichte der Grenzen in der Frühen Neuzeit. In *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*. Hgg. Richard Faber / Barbara Naumann. Würzburg: Königshausen & Neumann: 211-224.

Meyer, Thomas. 1997. *Identitäts-Wahn. Die Politisierung des kulturellen Unterschieds*. Berlin: Aufbau.

Santos, Boaventura de Sousa. 2006. Para uma concepção intercultural dos direitos humanos. In *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento: 401-35.

Schlüsselbegriffe: Grenze; Kulturwissenschaften; Germanistik

Die Deutschen im Transit – ein Beispiel der Vertreibungsliteratur

Ana do Carmo

Katholische Universität Lissabon

Am 19.01.1945 nahm sie Abschied von der Heimat.

Denn es hieß: „Sofort müsst ihr weg!“

Nach dieser Zeit nahm Ostpreußen großen Schaden;

denn nach Westen zogen die Flüchtlinge im Treck.

(Heinz Reich)¹

1. Einleitung

Während und nach dem Zweiten Weltkrieg sind über 12 Millionen Deutsche² aus dem ehemaligen deutschen Osten geflohen und vertrieben worden. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich darauf, wie diese dramatischen Vorgänge die Grenze zur Literatur überschritten haben und im Roman *Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland?* des Schriftstellers Arno Surminski erzählt wurden. Schon im Titel des Werkes wurde ein deutlicher geographischer Hinweis auf den Schauplatz des Surminski-Romans gegeben. Diese Provinz Ostpreußens war ebenso wie Westpreußen, Schlesien, Pommern und Brandenburg, das östliche Teil des einstigen *Ostdeutschlands*.

Dem deutschen Historiker Rudolph von Thadden zufolge ist die ursprüngliche Bedeutung des deutschen Ostens sowie seine Verbindung mit dem untergegangenen Preußischen Reich wie aus dem kollektiven Gedächtnis der Deutschen erloschen:

Versteht man unter deutschem Osten einfach die DDR, oder evokiert der Begriff noch die Vorstellungen, die man früher einmal mit ihm verband,

¹ Heinz Reich, geboren am 14. August 1943 in Ostpreußen, ist Nachkomme einer Flüchtlingsfamilie dieser ehemaligen ostdeutschen Provinz und ein Autodidakt, der den unveröffentlichten Gedichtband *Im Land der Elche* über die Geschichte Ostpreußens erstellt hat.

² Diese Zahl wird von verschiedenen Autoren genannt (siehe z.B. Lehmann 1991, 7).

nämlich Gedanken an deutsche Lebenswelten östlich von Oder und Neiße? Noch vor anderthalb Generationen lagen Leipzig und Dresden in Mitteldeutschland, nicht in Deutschlands Osten. (*apud* Kossert 2008, 17)

Bei der Flucht und Vertreibung der Deutschen aus diesem *historischen deutschen Osten*, die von vielen Historikern³ als eine der größten Migrationen der Geschichte Europas angesehen wird, handelt es sich um einen sehr komplexen Prozess. Er kann grundsätzlich als eine *ethnische Säuberung* klassifiziert werden, da es sich um die gewaltsame Umsiedlung einer ethnischen Gruppe von einem Land in ein anderes Land handelt. Ein solches Phänomen war nicht keineswegs einmalig in der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Man denke z.B. an die Deportationen der Armenier in den Jahren 1915 und 1916, oder an den Vertrag von Lausanne vom 24. Juli 1923, der die Flucht und Vertreibung von circa 1.200.000 Griechen und 400.000 Türken als ein Austausch der Religionen sanktionierte, und der unter Vernachlässigung seiner offensichtlichen negativen Konsequenzen später als Beispiel verwendet wurde, die Vertreibung der ostdeutschen Bevölkerung am Ende des Zweiten Weltkriegs zu rechtfertigen.

Der Schlüssel zum Verständnis des Prozesses liegt in der Geschichte, daher ist die historisch und politisch bedingte Motivation zu untersuchen, welche im Werk von Arno Surminski zur strafenden Vorgehensweise durch die nicht-deutsche Bevölkerung gegenüber den Deutschen führte, die damals die deutschen Ostgebiete bewohnten.

2. Historischer und politischer Kontext

Ein grundlegender historisch-politischer Faktor zur Erklärung der Vertreibung der Deutschen aus dem ehemaligen Ostdeutschland liegt in der nationalsozialistischen Politik bzw. in der Hitler-Diktatur während des Zweiten Weltkrieges und kurz davor. Zum einen war es eine Politik der Besatzung, angefangen mit der Invasion der Tschechoslowakei im März 1939 und dem Angriff auf Polen am 1. September 1939, der den Zweiten Weltkrieg auslöste. Zum anderen war es eine Politik der Eroberung, beruhend auf einer angestrebten Germanisierung der eroberten Territorien (das *Großdeutschland*, das den Nationalsozialisten zufolge die Volksdeutschen für seinen

³ Vgl. u.a. Ther (2001, 16).

neu gewonnenen *Lebensraum Heim ins Reich* rief). Und zuletzt eine Politik der Vernichtung, die mit der Judenverfolgung begann und im Holocaust gipfelte.

Diese Politik hat somit Terror, Nationalismus, Rassismus und Gewalt verbreitet, was zur Vernichtung und dem Tod von vielen Millionen Menschen führte, und sich schließlich gegen die Deutschen selbst gekehrt hat. Der australische Germanist Herman Ernst Beyersdorf⁴ beschreibt dies als „[e]ine Gräueltat gegen eine andere Gräueltat.“ (Beyersdorf 1992, 60). Dabei handelt es sich um eine Ausprägung der sogenannten *Theorie der kollektiven Schuld*, die nach dem Krieg energisch diskutiert wurde. Auch kann eine Metapher des Alten Testaments (Hos 8, 7) verwendet werden: „Wer Wind sät, wird Sturm ernten.“ (*apud* Nawratil 2007, 15). Die Deutschen der damaligen deutschen Ostgebiete haben den Sturm der Rache geerntet.

Der Prozess von Flucht und Vertreibung der Deutschen aus den ehemaligen ostdeutschen Provinzen zog sich über mehrere Jahre hin und nahm je nach Gebiet, aus dem die Deutschen vertrieben wurden, verschiedene Formen an. Dieser Prozess kann in 3 Phasen unterteilt werden:

1) Verschiedene Autoren sehen bereits die Geschehnisse der Monate Juli/August 1944 als Anfang des Prozesses, als eine Welle der Flucht der Zivilbevölkerung einsetzte, die, angefangen in Ostpreußen, mit der großen sowjetischen Offensive immer mehr zunahm und eine sehr große Anzahl Menschen in Trecks in Bewegung versetzte, die panisch ihr Zuhause verließen und so unter den widrigsten Bedingungen flüchteten.

2) Nach der Kapitulation Deutschlands am 8. Mai 1945 haben die damalige Tschechoslowakei und Polen mit der Vertreibung der dort wohnenden Deutschen angefangen. Diese Vertreibungen haben bis Juli 1945 stattgefunden und sind als die sogenannten *wilden Vertreibungen* bekannt geworden. Sie waren geprägt durch eine Vielzahl von spontanen gewalttätigen Taten durch die nichtdeutsche Bevölkerung, als Ausdruck der „legitimen Rache und Vergeltung“.

3) Die dritte Phase der Vertreibung der Deutschen hat Anfang August 1945 begonnen, genauer gesagt nach der Potsdamer Konferenz, die durch die siegreichen Alliierten des Zweiten Weltkrieges zwischen dem 17. Juli und dem 2. August 1945 abgehalten wurde. Diese Konferenz gab der Vertreibung der Deutschen eine legale

⁴ Herman Ernst Beyersdorf hat (1999) eine Gesamtdarstellung zum Werk des ostpreußischen Schriftstellers Arno Surminski vorgenommen.

Basis, nämlich in Artikel XIII mit dem euphemistischen Titel: „Ordnungsgemäße Überführung deutscher Bevölkerungsteile“.

Es ist zu bezweifeln, dass eine Zwangsmigration überhaupt in der dort vorgesehenen „humanen Weise“ erfolgen kann. Auf jeden Fall kann man aber behaupten, dass die Alliierten die Garantie einer „ordnungsgemäßen Überführung“ nicht eingehalten haben. Das Treffen der *Großen 3*, Churchill (und später Attlee), Truman und Stalin, der Versuch die Probleme zu lösen, die durch einen barbarischen Krieg hervorgerufen wurden, und die Anstrengung zukünftige Gewalt zu verhindern und für den Frieden beizutragen, resultierten letztendlich in einer humanitären Katastrophe: mehr als zwei Millionen Menschen starben auf dem Weg nach Westen. Diese Menschen, vor allem Alte, Frauen und junge Mütter mit ihren Kindern, z.T. bereits vergewaltigt, starben an Hunger und Erschöpfung, erfroren oder wurden getötet.

3. Die Vertreibung im literarischen Kontext

Bei Betrachtung der literarischen Behandlung der Thematik findet man eine breite Palette von Texten, Erlebnisberichten, Tagebüchern, Theaterstücken, Romanen, Gedichten, Kurzgeschichten usw., in denen die Flucht und die Vertreibung der Deutschen aus den ehemaligen ostdeutschen Gebieten ein wesentliches und strukturgebendes Element darstellen. Bei näherer Ansicht ist festzustellen, dass sich die Autoren dieser Werke auf eine sehr gut definierbare Thematik konzentrieren, da sie sich mit Fragen wie Heimat und Identität, Krieg und Frieden, Schuld und Reue sowie Versöhnung und Verständnis beschäftigten (Keil 1985, 9). Diese Themenbereiche sind Teil eines historischen und kulturellen Diskurses, das sich als ein eigenständiges, gesondertes Genre der deutschen Literatur herausgebildet hat, nämlich die sogenannte Vertreibungsliteratur. Der Germanist Louis Ferdinand Helbig⁵ beschreibt in einer Studie der „umfangreichen belletristischen Literatur, deren großes Thema das durch Flucht und Vertreibung verursachte Verlust- und Leidenserlebnis ist“ (Helbig 1989, XI), die drei Schaffensphasen der Vertreibungsliteratur als Wiederholung der historischen

⁵ Louis Ferdinand Helbig ist Germanist und Kulturwissenschaftler, wurde 1935 in Schlesien geboren, hat in Kanada studiert und arbeitet seit 1969 an der amerikanischen Indiana University (Helbig 1989, XII).

Abschnitte⁶: 1) Die erste Phase, eine „Erlebnisphase“, von „1945 bis etwa 1955“, also gleich nach dem Krieg, in der Einzel- und Familienschicksale in Chroniken und Tagebücher beschrieben wurden, ohne größere literarische Ansprüche. 2) Die zweite Phase, die „Dokumentationsphase“, von „1950 bis in die sechziger Jahre“, eine Sammlung von Zeitzeugen-Berichten mit einem politischen und historischen Zweck⁷. 3) Schließlich eine dritte Phase, die „dichterische Phase“, „seit 1975“, welche in fiktionalen und autobiographischen Texten die Wiedererinnerung vieler Schriftsteller an die Heimat widerspiegelt.

Bis zum Mauerfall wurden zwar Bücher, insbesondere Romane, über Flucht und Vertreibung publiziert, jedoch ist die Thematik aus politischen, sozialen und psychologischen Gründen im öffentlichen Bewusstsein völlig ins Hintertreffen geraten. Selbst in der Germanistik wurde diesbezüglich nur wenig geforscht. Die Erlebnisse von Flucht und Vertreibung, auch des Verlusts der Heimat, wurden somit fast ausschließlich in privaten Zirkeln debattiert, also unter den Betroffenen und ihren Familien oder innerhalb der einzelnen Landsmannschaften. Der Autor Axel Dornemann schrieb in seiner annotierten Bibliographie über Flucht und Vertreibung:

Setzt man die etwa 130 Einzelveröffentlichungen des Jahrzehnts 1951 bis 1960 als einen Wert von 100 Prozent an - zwischen 1946 und 1950 sind etwa 50 Publikationen feststellbar -, so fällt er in der Dekade danach sogar auf 81 Prozent ab und bleibt auch zwischen 1971 bis 1980 unter dem Wert von 100 (97), während von den 1980er Jahren an über das Jahrzehnt der 1990er und des ersten im neuen Jahrtausend (die Jahre 2001 bis 2004 aufs Jahrzehnt hochgerechnet) die Kurve exorbitant ansteigt, und zwar von 200 über 284 bis hin zu 354 Prozent! (Dornemann 2005, VII)

Aufgrund dieser ansteigenden Kurve nach dem Mauerfall lag es mir nahe, den drei von Louis Ferdinand Helbig genannten Phasen eine neue vierte Phase hinzufügen – die *Identitätsphase*, die mit dem historischen Ereignis des Mauerfalls begann und bis heute andauert. Die Bezeichnung *Identität* verbindet sich mit dem Primärziel der in diese Phase einzuordnenden Autoren, insbesondere der immer zahlreicheren jungen

⁶ Die erste Darstellung dieser Phasen und Themen befindet sich in Louis F. Helbigs 1980 veröffentlichten Studie mit dem Titel „Fünfunddreißig Jahre Literatur der Vertreibung: Versuch einer Bilanz 1945-1980“. In: *Deutsche Studien* 18/71, S. 234-250 (*apud* Helbig 1989, 65).

⁷ Anzumerken wäre in dieser Phase die *Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa*, deren Publikation vom Bundesministerium für Vertriebene, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte zwischen 1954 und 1961 angeordnet wurde.

Autoren, die zwischen den Widersprüchen, mit denen sie aufwuchsen, anhand des Schreibens eine tiefere Selbsterkenntnis erstreben, ihre eigene Identität aufsuchen. Ein Selbstfindungsprozess, der, mit großem Abstand zu den der Vertreibungsliteratur zugrunde liegenden Ereignissen, das Vergessen vermeidet und der Konfrontation mit dem traumatischen Hintergrund nicht ausweicht.

Zu erwähnen wäre, dass Veröffentlichungen sehr bekannter Autoren, wie insbesondere die 2002 erschienene Novelle *Im Krebsgang* des Literaturnobelpreisträgers Günter Grass sehr hilfreich waren für die Akzeptanz der Thematik im öffentlichen Bewusstsein. Diese neue Bewertung der Vertreibungsliteratur kann außerdem als Propädeutik zukünftiger Generationen dienen, Lernen aus der Geschichte. Dafür, bzw. für einen seriösen Kampf gegen das Vergessen dieser geschichtlichen Vergangenheit sind sowohl eine tiefere Analyse der Erlebnisse an sich als auch die Auseinandersetzung mit den begangenen Fehlern notwendig. Im Folgenden soll der Roman *Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland?* von Arno Surminski als ein Beispiel der Vertreibungsliteratur näher betrachtet werden.

4. Ein literarisches Beispiel der Bewältigung einer traumatischen Vergangenheit

Arno Surminski wurde am 20. August 1934 in Ostpreußen geboren. Nach der sowjetischen Eroberung Ostpreußens wurden seine Eltern nach Russland deportiert und der elfjährige Junge musste in dem fast völlig entvölkerten Land für sich selbst sorgen, bis das Gebiet polnischer Verwaltung unterstellt wurde und die übrig gebliebene deutsche Bevölkerung nach Deutschland westlich der Oder-Neiße-Grenze ausgesiedelt bzw. vertrieben wurde (Beyersdorf 1999, 5). Arno Surminski hatte somit ein traumatisches Erlebnis und verwendet diese eigenen Erfahrungen, während er einen auktorialen Erzähler die Gefühle und Zwiespältigkeiten des Protagonisten Hermann Steputat erzählen lässt. Dies weist bereits auf einen starken autobiographischen Charakter des Romans hin.

Noch deutlicher wird dies aufgrund weiterer Elemente: die geographische Position des fiktiven Ortes Jokehnen (in der Nähe von Ortschaften, die wirklich existierten); der Protagonist Hermann Steputat teilt das Geburtsdatum mit dem Autor und auch dessen trauriges Schicksal, die Eltern verloren zu haben, und zwar durch die Deportation nach Sibirien. Darüber hinaus noch zwei Merkmale, die die

Literaturwissenschaft als Kennzeichen dieser literarischen Untergattung ansieht: es handelt sich um eine Erzählung in Prosa über eine individuelle Lebensgeschichte und es besteht eine Identifikation zwischen dem Autor, dem Erzähler und der Hauptfigur (Wagner-Egelhaaf 2005, 87).

Die Handlung des Romans spielt sich in den Jahren 1934 bis 1945 ab. Sie beginnt mit der Geburt von Hermann Steputat und erzählt dessen Lebensgeschichte bzw. dessen Schicksal, ebenso wie die Geschichte des ostpreußischen Dorfes Jokehnen, in dem die Hauptfigur lebt. Die Geschichte Deutschlands übernimmt eine entscheidende Rolle in der Handlung von *Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland?*⁸, so dass man behaupten kann, dass eine Verbindung zwischen der Geschichte Deutschlands in diesem Zeitraum – der Authentizität – und der Geschichte des kleinen Dorfes Jokehnen in Ostpreußen – der Fantasie – existiert. Der Authentizitätscharakter wird durch eine große Anzahl von intertextuellen Beziehungen, ebenso wie durch verschiedene reale Personen und historische Fakten garantiert bzw. übermittelt. Für das allgemeine zeithistorische Kolorit ist ausreichend gesorgt, anhand von Zitaten aus Verordnungstexten, Radiomeldungen, Kriegslieder, Kinofilme, Namen von Rundfunksprechern und ungezählte weitere Details, die den Alltag in der Zeit des Nationalsozialismus gegenwärtig machen (Schneiß 1996, 209).

Dieser Roman wurde 1974 publiziert und kann in die erwähnte *dichterische Phase* der Vertreibungsliteratur eingeordnet werden. Arno Surminski selbst schrieb im Herbst 2000 in dem Vorwort zur Neuauflage: „Ich machte mich 1974 auf den Weg und fand mein Elternhaus bewohnt von einer freundlichen Familie.“ (J, 6). Der untersuchte Roman besteht aus 496 Seiten, wobei in den ersten zwei Dritteln, vor der Flucht und Vertreibung, eine idyllische ländliche Welt mit fast feudalen Strukturen beschrieben wird. Der Nationalsozialismus wird ohne große Brüche eingeführt und alles, inklusive Krieg, trifft mit großer Verspätung ein und wird nur aus der Ferne wahrgenommen.

Das letzte Drittel des Romans beschreibt Zerstörung, Elend und Nostalgie bzw. die viel zu spät begonnene und dramatisch verlaufende Flucht der Jokehner quer durch Ostpreußen ab Januar 1945, sowie für die wenigen noch Überlebenden nach kurzer Rückkehr die anschließende Vertreibung „nach Deutschland“ oder Deportation nach

⁸ Surminski (2008). Im Folgenden werden Zitate aus diesem Werk lediglich mit Angabe der Sigle J und der jeweiligen Seitenzahl identifiziert.

Sibirien. Bemerkenswert ist die naive Frage der Hauptfigur, des kleinen Herrmann Steputat, als er hört, dass sie nach Deutschland fahren sollen: „Waren sie denn nicht in Deutschland?“ (J, 447).

Nach der erwähnten Rückkehr musste Hermann die Verschleppung des Vaters und später auch der Mutter miterleben. Zusammen mit seinem Freund Peter, der später in einem Auffanglager an einer Krankheit gestorben ist, zog Hermann durch die verwüsteten Dörfer, versunken in einem Strudel der Gefühle, in denen sich zum einen Angst und Sehnsucht nach dem Verlorenen und zum anderen die eigene Abenteuerlust zweier Kinder vermischen. Am Ende des Buches erfahren wir, dass Hermann von einer Witwe aufgenommen wurde, der Schubgilla, die arm war und neben vielen Kindern auch eine karitative Seele hatte, sodass sie noch ein weiteres Kind beherbergte. Auch das Schicksal aller anderen wichtigen Personen wird uns nicht vorenthalten: „von den dort aufgeführten 31 Personen sind 16 infolge der beschriebenen Ereignisse umgekommen, zwei sind nach Osten deportiert, zwei weitere zumindest in sowjetischer Gefangenschaft.“ (Schneiß, 1996, 187).

Die Figuren sind von einfacher Natur und erscheinen nicht als komplexe, einmalige Individuen. Sie stehen eher repräsentativ für in der damaligen Zeit unter ähnlichen Umständen vorkommende Personengruppen und können somit jeweils als soziologischer Typus angesehen werden.

Arno Surminskis Erzählverfahren ist durch Benutzung einfacher, konventioneller Mittel gekennzeichnet. Daher wird die Erzählung überwiegend chronologisch und im Präteritum geführt. Der Roman wird nicht in Kapitel eingeteilt, sondern besteht aus einer Vielzahl kürzerer Episoden (von jeweils zwei bis drei Seiten), die jeweils durch Leerzeilen getrennt werden. Sämtliche Episoden haben einen sehr lakonischen und sogar abrupten Anfang, wie gleich zu Beginn des Romans: „Gegen Mittag setzten die Wehen ein.“ (J, 7) oder „Schweineschlachten bei Steputat“ (J, 216) oder noch „Kirschenernte.“ (J, 414).

Der Erzähler ist heterodiegetisch und auktorial und wird somit zum Mittelsmann der Geschichte (Stanzel 2008, 28). Er kommentiert die Ereignisse, macht Beobachtungen und belehrt politisch und moralisch: „Mein Gott, diese jungen, blassen Menschen (...) was hatten sie mit Schießen, Kämpfen, Töten zu tun?“ (J, 110). Der Erzähler berichtet, was die Hauptfigur fühlt, beobachtet und denkt. Es wird somit aus

der Sicht eines Kindes erzählt, wobei die Darstellung kindlichen Leidens, insbesondere die Gefühle des Protagonisten, sein Heimweh, seine Verwunderung und seine Ängste, ganz sicher zum Eindrucksvollsten in Surminskis Roman gehört (Schneiß 1996, 202). Die verwendete Perspektive ist dabei die *Distanz* und der *kritische Blick*. Diese distanzierte und kritische Haltung des Autors findet ihren Ausdruck insbesondere in Spott, Humor und Ironie, was ihm unter anderem ermöglicht, seine ablehnende Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus deutlich zu machen (idem ibidem, 206). Das kann man gleich am Anfang des Romans beobachten, wo uns der Erzähler ironisch von Reichspräsident Hindenburg berichtet:

Zwanzig Jahre ist es her, da trieb er die Russen über diese Felder in die Masurischen Seen! Während er sprach, hob sein Wallach den Schwanz und ließ einige Pferdeäpfel zur Düngung auf die Jokehner Erde fallen. (J, 14)

Oder in sarkastischer Weise, als die Jokehner bei der Flucht einen zusammengeschossenen Wehrmachts-LKW sahen:

Neben dem umgestürzten Fahrzeug lag ein halber Mensch. Gar nicht viel Blut. Aus dem Hals hingen Fasern und Adernstränge. Sah aus wie ein abgenutzter Besen. Und der Kopf? Kein Kopf mehr. (...) Aber der nächste Tote war für alle gut sichtbar. Er hing an einem Chausseebaum – eine Linde oder Esche? -, der Kopf noch dran (natürlich, den brauchte er zum Hängen). Aber einen Schuh hatte er verloren, der Ärmste. Bei dieser Kälte. (J, 326)

Die Sprache ist grundsätzlich klar und deutlich, berücksichtigt aber auch die Eigenheiten des lokalen Dialekts (z.B. häufige Verkleinerungen auf *-che*: „das Adolfche“; „Jungche“) sowie die speziellen Ausdrücke des Nationalsozialismus („Endsieg“, „Neue Zeit und Neuer Geist“). In *Die Zeit* vom 15. November 1974 heißt es: „Jokehnen ist ein erstaunlicher Erstlingsroman. Das liegt an der unsentimentalen Darstellung eines emotionsbeladenen Themas (...).“ (apud Schneiß 1996, 184). Arno Surminski selbst sagte dazu auf meine Anfrage: „Ein Thema wie Jokehnen ist sentimental genug, das muss man nicht durch Stil und Schreibweise verstärken.“⁹

5. Zusammenfassende Schlussbemerkungen

⁹ Diese Anfrage war Bestandteil der in der Bibliographie aufgeführten Masterarbeit.

Der Roman *Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland?* von Arno Surminski trägt zum Verständnis der Vorgänge im Zusammenhang mit der Flucht und Vertreibung der Deutschen aus den ehemaligen Ostgebieten bei. Es handelt sich um eine künstlerische Bearbeitung eines historischen, politischen und sozialen Themas und ist folglich durchaus als ein Beispiel für die Wichtigkeit der Literatur zu betrachten, da der Roman die Vergangenheit aufbewahrt und der Nachwelt vermittelt. Zudem ist er ein Plädoyer für den Erhalt der Erinnerung an die ehemaligen Provinzen, insbesondere an Ostpreußen als Teil der deutschen Geschichte und Kultur, und auch daran, was für viele Deutsche als Verlust der Heimat empfunden wurde.

Der Roman klärt auf und unterhält – Arno Surminski will keine Untersuchung des Nationalsozialismus durchführen. Er versucht nicht die Fragen zu Schuld und Strafe der Beteiligten zu klären, sondern er möchte nur zeigen wie es zur Tragödie kam, wie die Menschen, insbesondere die wehrlosen und unbewaffneten Kinder, zu hilflosen Opfern der trügerischen Nazi-Ideologie wurden. Aber auch dabei wird im Roman niemals die Schuld an den vorherigen barbarischen Geschehnissen vergessen. Arno Surminski selbst beschreibt schon im Vorwort („Zur Neuauflage“) seines Werkes den Hauptzweck des Romans, nämlich die Vergangenheit nicht zu vergessen, damit „[n]ie wieder Krieg, nie wieder Flucht und Vertreibung!“ herrsche.

Bibliographie

- Beyersdorf, Herman. 1992. „...den Osten verloren.“ Das Thema der Vertreibung in Romanen von Grass, Lenz und Surminski. In: *Weimarer Beiträge*, H. 38, S. 46-67.
- Beyersdorf, Herman Ernst. 1999. *Erinnerte Heimat. Ostpreußen im literarischen Werk von Arno Surminski*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Carmo, Ana do. 2011. *O Leste perdido – os alemães entre expulsão, culpa e sofrimento no romance Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland? de Arno Surminski*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

- Dornemann, Axel. 2005. *Flucht und Vertreibung aus den ehemaligen deutschen Ostgebieten in Prosaliteratur und Erlebnisbericht seit 1945: eine annotierte Bibliographie*. Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag.
- Geo G + J Redaktion. 2004. *Flucht und Vertreibung. Europa zwischen 1939 und 1948*. Hamburg: Ellert & Richter Verlag.
- Helbig, Louis Ferdinand. 1989. *Der ungeheure Verlust, Flucht und Vertreibung in der deutschsprachigen Belletristik der Nachkriegszeit*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Keil, Ernst-Edmund, mit einem historischen Exkurs v. Hans-Werner Rautenberg. 1985. *Vertrieben ...: literarische Zeugnisse von Flucht u. Vertreibung; e. Ausw. aus Romanen, Erzählungen, Gedichten, Tagebüchern und Zeichnungen der Jahre 1945 – 1985*. Bonn: Kulturstiftung der Deutschen Vertriebenen.
- Kossert, Andreas. 2008. *Kalte Heimat, Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945*. München: Siedler.
- Lehmann, Albrecht. 1991. *Im Fremden ungewollt zuhaus: Flüchtlinge und Vertriebene in Westdeutschland 1945-1990*. München: C.H. Beck.
- Nawratil, Heinz. 2007. *Schwarzbuch der Vertreibung 1945-1948: Das letzte Kapitel unbewältigter Vergangenheit*. München: Universitas Verlag.
- Schneiß, Wolfgang. 1996. *Flucht, Vertreibung und verlorene Heimat im früheren Ostdeutschland. Beispiele literarischer Bearbeitung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Stanzel, Franz K. 2008. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Surminski, Arno. 2008. *Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland?*. Berlin: Ullstein Buchverlage GmbH.
- Ther, Philipp, Siljak, Ana. 2001. *Redrawing Nations, Ethnic Cleansing in East-Central Europe, 1944-1948*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. 2005. *Autobiographie*. Stuttgart: Metzler.

Schlüsselwörter: Deutsche Flucht und Vertreibung; Vertreibungsliteratur; Arno Surminski; *Jokehnen*

**Grenzüberschreitungen zwischen Geschichte und Fiktion bei der Darstellung von
Täter- und Opferfiguren des Nationalsozialismus in Uwe Timms Roman
Halbschatten (2008)^{1*}**

Rogério Paulo Madeira
Universität Coimbra

Mein Vortrag befasst sich mit Uwe Timms Roman *Halbschatten* (2008), eines der zahlreichen literarischen Werke, die vor allem die seit 1989 aufgekommene Tendenz der deutschsprachigen Autoren nachweisen, sich erneut, aber intensiver und in einer anderen, besonderen Art und Weise mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzen. Mehrere gegenwärtige Literaturhistoriker und -kritiker versichern uns, dass mit dem Mauerfall und der Wiedervereinigung eine „Wende des Erinnerns“ (Belich et al. 2006, 7) in den deutschen literarischen Geschichtskonstruktionen eingetreten ist. In der Tat werfen die Autoren der sogenannten Berliner Republik oftmals neue, verstörende, ja geradezu irritierende Blicke auf die unangenehmsten Erfahrungen und Ereignisse der deutschen Vergangenheit.² In der deutschsprachigen Geschichtsfiktion der Postmoderne³, die sich mit der NS-Diktatur und dem Zweiten Weltkrieg beschäftigt, wird nicht mehr ausschließlich die Perspektive der Opfer und Außenseiter dargestellt, sondern es werden zunehmend auch (oder hauptsächlich) Mitläufer und Täter in den Vordergrund gestellt und beleuchtet.

¹ Dieser Beitrag ist Teil des Forschungsprojekts „Studien zur Rezeption und interkulturellen Hermeneutik im deutsch-portugiesischen und europäischen Kontext“ des Centro de Investigao em Estudos Germanísticos (CIEG), einer von der Fundao para a Ciência e a Tecnologia im Rahmen des „Projecto Estratgico UI25 – 2011-2012 (Pest-OE/ELT/UI0025/2011)“ finanzierten R&D-Einheit.

² Vgl. Belich et al. (2006, 7-17), Taberner (2007, 1-20), Egyptien (2006, 10ff., 76f.) und Taberner & Berger (2009, 1-14).

³ Ich möchte darauf aufmerksam machen, dass unter den Literaturhistorikern kein Konsens über die Benutzung des Begriffs im deutschsprachigen Kulturraum herrscht. Nicht zuletzt aufgrund der eigenartigen Heterogenität der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte, in der mehrere Autorgenerationen vertreten sind und die sich zwischen Kontinuität und Wandel schwingend durch ästhetische und thematische Vielfalt auszeichnet, wird der Etikett „Postmoderne“ als einheitlicher Sammelbegriff für die literarische Produktion seit 1989 stets abgelehnt und eher als eine von mehreren Tendenzen angesehen. Vgl. z.B. Wilfried Barner (2006, 925-963) und Jürgen Egyptien (2006, 10f.).

Uwe Timm ist einer der Autoren der mittleren Generation, der sich in den letzten Jahren bereits mehrmals der NS-Vergangenheit zugewendet hat, und zwar in geschichtsfiktionalen Erzähltexten, die zum Teil mit seiner eigenen Lebensgeschichte verwebt sind – man denke an die Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* (1993), aber v.a. an die aufsehenerregende Doppelbiographie *Am Beispiel meines Bruders* (2003). Timm legte neulich in den Frankfurter Poetikvorlesungen, die unter dem Titel *Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt* herausgegeben wurden, sein Verständnis des historischen Romans als „eine literarische Konstruktion von einem geschichtlichen Ereignis“ dar, und zwar

eine [Konstruktion], in der, im Gegensatz zu der Geschichtswissenschaft, auch Zugochsen zu Wort kommen. *Der Roman darf und kann alles*, er kümmert sich nicht um Vorschriften und ästhetische Verbote, er ist die zeitgemäße vitale literarische Form, um über uns und das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit nachzudenken. (Timm 2009, 118; meine Hervorhebungen)

Der Nachdruck auf die poetische Freiheit bei der Behandlung geschichtlicher Stoffe im Roman betont somit das Bewusstsein des Schriftstellers von den wesentlichen Grenzen zwischen Literatur und Geschichte. Dennoch bestätigen die jüngsten theoretischen Überlegungen zum historischen Roman zum einen jene produktive Differenz von Fiktion und Historie (Geppert 2009, 157), aber sie zeigen zum anderen auch, dass es vor allem im historischen bzw. biographischen Roman der Postmoderne zu immer offenkundigeren und vielfältigeren Formen von Grenzüberschreitungen zwischen den beiden Diskursen kommt.⁴ Dementsprechend befasse ich mich jetzt mit Timms jüngstem Beispiel für diese hybride Gattung, das durchaus kennzeichnende Merkmale der sogenannten „historiographischen Metafiktion“ aufweist.⁵ Es liegt auf der Hand, dass *Halbschatten*, um die vom Romanschreiber schon 1992 in den Paderborner Poetikvorlesungen benutzten Worte zu benutzen, selbstverständlich eine erneute Fassung einer

Geschichte, die nicht versucht, uns weiszumachen: So ist es gewesen, sondern: *So könnte es gewesen sein*. Das ist *der wunderbare Konjunktiv*. Wunderbar, weil er uns die Freiheit gibt, eine andere Wirklichkeit zu schaffen, und weil er das Diktat der Chronologie durchbricht. (Timm 1993, 122; meine Hervorhebungen)

⁴ Vgl. hierzu u.a. Linda Hutcheon (1988), Elisabeth Wesseling (1991) und Ansgar Nünning (1995, 221-255; 2002, 541-569), die sich z.T. auf Hayden Whites Geschichtstheorie stützend (vgl. White 1973), ausführlich mit dem postmodernen historischen Roman auseinandergesetzt haben.

⁵ Der von Linda Hutcheon (1988, 5) geprägte Begriff *historiographic metafiction* wird bekanntlich in Bezug auf eine v.a. unter den modernen bzw. postmodernen Autoren weit verbreiteten, höchst hybriden und selbstreflexive Untergattung des historischen Romans verwendet. Der obengenannte deutsche Narratologe hat sich allerdings schon mehrmals für eine genauere typologische Differenzierung dieses Genres geäußert (vgl. Nünning 1995, 256-296; 2002, 541-569) und plädiert sogar für die Ersetzung des längst etablierten Begriffs durch den seiner Ansicht nach geeigneteren Terminus „metahistoriographischen Fiktion“, welcher genauer sowohl auf die fiktionale Gestaltung von historischer Realitäten als auch auf die Selbstreflexivität der postmodernen historischen Fiktion hindeuten soll (vgl. dazu Nünning 2002, 547f.).

Ja, ich wiederhole: „So könnte es gewesen sein.“ (Ibid., 122). Es ist sicher nicht umsonst, dass genau dieser Satz in dem hier besprochenen Roman mehrmals in variiert Form ausgesprochen wird. Obwohl Timm sich auf dokumentarisches, historiographisches und biographisches Material stützt, das in wissenschaftlicher Manier am Ende des Romantexts teilweise als „Lektüreliste“ präsentiert wird, lehnt er den Anspruch auf eine treue, mimetische Wiedergabe der historisch verbürgten Figuren und Ereignisse in *Halbschatten* stets ab.⁶

Im Mittelpunkt des Romans, in dem der Autor seine „Ästhetik des Nachfragens, des Nachhorchens“ der deutschen Vergangenheit ausübt,⁷ steht die rätselhafte Biographie Marga von Etdorfs, eine der ersten deutschen Pilotinnen, die im Mai 1933 nach einer missglückten Landung in Syrien Selbstmord beging. Da sie für Deutschland flog, wurde sie auf Befehl der Naziführung auf dem Berliner Invalidenfriedhof, neben zahlreichen Helden der preußischen und deutschen Militärgeschichte beigesetzt. Von der Eigenartigkeit dieser weiblichen Lebensgeschichte beeindruckt, besucht der anonyme Ich-Erzähler das Grab der leidenschaftlichen Fliegerin.

In Begleitung eines als dem „Grauen“ benannten Stadtführers, der die vielen Stimmen, die aus den Gräbern emporsteigen erkennt und kenntnisreich kommentiert, erfährt der neugierige Besucher zusammen mit dem Leser aber nicht nur von der Biographie Marga von Etdorfs, sondern ebenfalls von vielen anderen historischen Personen, die in welcher Weise auch immer an der Konstruktion der deutschen Geschichte beteiligt waren. Diese narrativ-fiktionale Strategie ist ein „epische[r] Handstreich“ (Räkel 2008), der sofort an Dantes von Vergil begleiteten Gang durch die Hölle und das Purgatorium der *Göttlichen Komödie* erinnert, wie einige Kritiker sofort bemerkt haben (vgl. u.a. Kilb 2009, 73). Das eigentümliche an diesem „ebenso bedrückenden wie bestrickenden Roman“ (Greiner 2008), in dem allerlei Tote zu Wort kommen, ist jedoch, dass dabei ein künstlich angelegter, aber nicht immer leicht

⁶ In der Tat gesteht Timm in einer „Nachschrift“ zum Roman die Unvollständigkeit seiner Quellenangaben, und unterstreicht somit nochmals die Freiheit des Dichters bei der Behandlung der Historie: „Die Lektüreliste wäre lang, wenn dieses Buch nicht ein Roman wäre. So aber müssen nur sieben Bücher, die für diese Arbeit wichtig waren, hervorgehoben werden.“ (Timm 2010, 268). Vgl. auch Timm (2010, 269f.).

⁷ Der Begriff wurde vom Schriftsteller, Literaturkritiker und Essayist Helmut Böttiger geprägt: „Die Ästhetik des Nachfragens, des Nachhorchens, die er in seinen letzten historisch-literarischen Versuchsanordnungen entwickelt hat, wird hier forciert: Wie im Buch über seinen Bruder, der bei der Waffen-SS war [Am Beispiel meines Bruders, 2003], und über Benno Ohnesorg, den Märtyrer der 68er-Bewegung [Der Freund und der Fremde, 2005], gehen das Dokumentarische und die subjektive, bisweilen fiktive Schilderung ineinander über.“ (Böttiger 2009; meine Hervorhebungen).

verständlicher „Stimmenwirrwarr“ entsteht, das jede Linearität und Einheit des konventionellen Geschichts-Romans durchbricht und bewusst in Frage stellt. Man kann es auch einen historisch-fiktionalen Erzählpuzzle (vgl. Göpfert 2009) oder mit Maike Albath (2008) und Thomas Rothschild (2008) ein aus zahlreichen subjektiven Aussagen und aus dokumentarischem Material „kunstvoll zusammengesetztes Mosaik“ nennen,⁸ mit welchem Uwe Timm „einen Ersatz herstellt für das, was [zumindest oder nicht einmal] in der Literatur (...) mehr vermittelbar ist: *die Totalität der Geschichte*“ (vgl. Rothschild 2008; meine Hervorhebungen).

Die semantisierte und intertextuell beladene Gestaltung von Räumen, Figuren und Ereignissen, sowie von Erinnerungsprozessen und Zeitebenen und -erfahrungen zur Darstellung subjektiver, fragmentierter und entteleologischer Geschichte, und nicht zuletzt die multiperspektivische Auffächerung des erzählten Geschehens sind also einige wichtige, der vom Narratologen Ansgar Nünning (2002, 554ff.) erwähnten Erzählverfahren des postmodernen historischen Romans, die einem Wandel im Geschichts- und Literaturverständnis entsprechen, und welche durchaus in *Halbschatten* erkennbar sind. Einige Kritiker haben bereits hervorgehoben, dass die von den Nazis geehrte historische Protagonistin durch ihren Freitod in Timms Romanbiographie merkwürdiger Weise selbst als eine der ersten Opfer des Dritten Reichs dargestellt wird, insofern ihr damals verheimlichte Selbstmord hier als wohlmögliche Verweigerungs- oder Widerstandstat deutbar wird, unabhängig davon, dass auch ihre unerwiderte Liebe zur allerdings fiktiven Figur des Diplomaten Christian von Dahlem zu ihrer persönlichen Tragödie beigetragen haben kann. Hauptgegenstand meines Beitrags sind jedoch einige Nebenfiguren, die für andere z.T. unbekannt, aber eindeutigeren Opfern des NS-Regimes stehen.

Zunächst aber ein Wort zur Darstellung der Täterfiguren des Dritten Reichs, die auf diesem ehemaligen „Heldenfriedhof“ (Timm 2010, 74), der heute nur noch ein „reiner Museumsfriedhof“ ist, begraben worden sind, und welche somit der „Ruinenlandschaft der deutschen Geschichte“ angehören (Kilb 2009, 71). „Ein Ort der Gewalt“ (Timm 2010, 74), nennt ihn der Graue, genau im Zentrum Berlins.

⁸ Böttiger (2009) empfindet das Erzählverfahren als „recht gewagt“, aber kommt nicht umhin, das Buch zu loben: „Es handelt sich um eine fiktive O-Ton-Montage, mit der Timm sein schon länger betriebenes Spiel mit Dokumentation und Erzählung nun auf die Spitze treibt. Dabei ist sein Text raffiniert gewebt, die Motive sind vielfältig miteinander verknüpft.“ Vgl. ebenfalls Göpfert (2009) sowie Kesting und Ruckaberle (2009, 21f.).

Alles hat sich hier versammelt, die Schlachtenlenker, die Helden der Lüfte, die Widerstandskämpfer, Reaktionäre und Reformen, Demokraten und Nazis. Dort drüben (...) liegt er, *der Erfinder der Gegnerkartei, Reinhard Heydrich*. (Ibid., 73; meine Hervorhebungen)

In diesem Wortlaut wird die historische Gestalt des NS-Regimes vorgestellt, die in *Halbschatten* eine herausragende Stellung einnimmt. Mit einem beflügelten Wort⁹ wird das Augenmerk des Lesers sofort auf den eindrucksvollen bürokratischen Eifer und die Wirksamkeit gelenkt, die Heydrich (1904-1942) schon seit Beginn seiner steilen Laufbahn auszeichneten und ihn hinauf bis zu den höchsten Stufen der nationalsozialistischen Machthierarchie beflügelten, als er zum Chef der Gestapo und des Sicherheitsdienstes der SS ernannt wurde.¹⁰ Blond, hochgewachsen, blauäugig, intelligent und rücksichtslos, galt er auch für Hitler als Musterbild des Nationalsozialisten schlechthin (vgl. Dederichs 2008, 2). Bis zu seinem vorzeitigen Tod (1942 starb er bekanntlich in Folge eines Attentats in Prag), organisierte er den Unterdrückungsapparat des Dritten Reiches, schaltete Gegner aus und leitete noch die sogenannte „Endlösung der Judenfrage“ ein. Als eine Art Verkörperung des Bösen wird der von der Geschichtsschreibung lange in den Schatten von anderen Führungsfiguren des Nazi-Regimes gerückte Massenmörder von dem Historiker Mario Dederichs angesehen (vgl. *ibid.*, 13-24), der Timm mit seinem 2005 erstmals erschienen Buch *Heydrich. Das Gesicht des Bösen* eine vertrauensvolle historisch-biographische Quelle liefert.

Wie aber wird diese damals so schreckenerregende Persönlichkeit des Regimes im Roman repräsentiert? Zunächst einmal ist seine eigene aus dem Jenseits kommende „Fistelstimme“ (Timm 2010, 95) mehrmals zu hören, und zwar in gewissenlosen, radikalen, ja brutalsten Äußerungen zur Behandlung von ideologischen Gegnern, zur nationalsozialistischen Rassenlehre oder zur Judenvernichtung. Hier nur die kleinstmögliche Probe einer Aussage dieses berüchtigten „Mann[es] mit dem eisernen

⁹ Der ironisch-gefärbte Ausdruck „Erfinder der Gegnerkartei“ (Timm 2010, 73) stammt zwar — genauso wie die Varianten „Herr der Karteikarten“ und „Herr der Gegenerkartei“ (vgl. *ibid.*, 227) — vom Romancier, basiert aber auf die Lektüre von Dederichs' Biographie, in der von Heydrich zu bürokratischen Zwecken nutzbar gemachten Zigarrenkiste berichtet wird (vgl. Dederichs 2008, 62-64).

¹⁰ Siehe Dederichs' Kapitel über „Reinhard Heydrichs Machtergreifung: 1933-1940“ (2008, 73-108), aber ebenso den Bericht des Biographen von Heydrichs Beitritt in die NSDAP und seinem Aufstieg in der Partei (Dederichs 2008, 54-72).

Herzen, wie ihn bewundernd seine Paladine nannten“ (ibid., 227), in Bezug auf den Umgang mit den Tschechen. Es handelt sich um ein Diktat an seine Sekretärin:

Da gibt es folgende Menschen Doppelpunkt die einen sind guttrassig und gutgesinnt Komma das ist ganz einfach Komma die können wir eindeutschen Punkt dann haben wir die anderen Komma das sind die Gegenpole Semikolon schlechtrassig und schlechtgesinnt Punkt die Menschen muss ich hinausbringen Punkt im Osten ist viel Platz Punkt (...). (Ibid., 183)

Heydrich wird uns aber vorzüglich aus der subjektiven Perspektive anderer, allerdings fiktiver Figuren gezeigt. Hören wir zunächst schnell ein Kommentar des Friedhofsführers: „Der Herr der Karteikarten, sagt der Graue, sprach nie über Zögerlichkeit, Zweifel, Ängste, dagegen dieser verschwenderische Gebrauch des *ausrotten*, *aussondern*, *ausspeien*, *aus*, *aus*, *aus*, der Tod.“ (Ibid., 227).

Der zu Beginn des 21. Jahrhunderts sprechende und geschichtlich belehene Graue unterstreicht hier nochmals den wohlbekanntem und offiziellen mörderischen Diskurs des überzeugten Nazis, der die systematische Vernichtung der Juden und anderer angeblich minderwertigen Lebewesen in Auftrag nimmt. Ganz andere, wenn auch nicht unkritische Töne sind von anderen fiktionalisierten Personen zu hören, die direkt mit Heydrich in Kontakt gestanden haben sollen. Interessant ist z.B. die Perspektive einer seiner ehemaligen Liebhaberinnen. Fräulein Erpenbeck, so heißt diese Stabshelferin, begründet folgendermaßen ihre Beziehung mit dem mächtigen Nationalsozialisten:

Dieser Mann, vor dem alle Angst hatten, vor dem die Männer im Amt strammstanden, wie verhielt er sich, es war Neugier, ja, ganz einfach, wie würde er sich ausziehen, wie würde er sich mir nähern. Und es war so etwas wie Genugtuung, das Gefühl, Macht zu haben. Wenn auch nur einen Moment, Macht über ihn, den Mächtigen zu haben. Es war dann aber alles ganz einfach und recht gewöhnlich. (Ibid., 101).

Die durch Neugier und Lust auf außerordentliche Erlebnisse veranlassten Erwartungen der hübschen Frau werden letztenends enttäuscht, insofern die Liebesabenteuer mit Heydrich sich als recht banale Erfahrungen herausstellen. In diesem enttäuschenden Eindruck der Frau gegenüber dem machtvollen Liebhaber, dessen auffälligstes Merkmal für sie das Geigenspiel ist („Aber er spielte wunderbar die Violine“, sagt sie; ibid., 101), klingt gewissermaßen so etwas wie der von Hannah

Arendt 1963 erstmals benutzte und viel diskutierte Ausdruck der „Banalität des Bösen“,¹¹ zumal es sich hier keineswegs um eine erfundene, sondern um eine historisch verbürgte Eigenschaft der Figur handelt.¹² Dementsprechend reagiert der Friedhofsführer auch vollkommen empört darauf.

Köchelverzeichnis 499, D-Dur Streichquartett.

Wie kann das sein, fragt der Graue, *wie kann jemand wie der, dieser Wolf, diese Musik spielen, sie zum Klingen bringen, dass andere gerührt sind.* Wie geht das zusammen. *Müsste nicht das eine das andere verhindern?* (Ibid., 102; meine Hervorhebungen)

Es ist vielleicht eher dieses Nebeneinander, diese Nähe zwischen Gut und Böse, der Zusammenhang und das Miteinander von Kunst und Gewalt, die schockierende Ambivalenz dieses Menschen, der in sich das Erhabene mit der extremen Grausamkeit vereint, die den Grauen empört. „Persönlich habe ich nichts gegen Juden.“ (Ibid., 193) soll Heydrich der Geliebten einmal gesagt haben, bevor sie die Beziehung mit ihm abbricht, und folglich ins Hauptquartier einer Heeresgruppe nach Russland sozusagen strafversetzt wird. Dort reagiert sie mit tiefer Empörung und Scham, als sie die von ihm organisierte und rücksichtslos in Gang gesetzte Judenvernichtung zur Kenntnis nimmt. Dennoch muss sie zugeben:

Ich war froh, dass niemand wusste, dass ich ihn kannte und wie nahe ich ihm einmal war. Und nach einer Weile sagte sie, *es war*, so wie ich ihn kannte, *nichts Monströses an ihm*. Und nach einer weiteren langen Pause: Das ist das Schrecklichste, *nichts von diesem anderen* war an ihm zu spüren, *oder vielleicht doch, die Lust an der Unterwerfung*. (Ibid., 104; meine Hervorhebungen)

Später wird die als „Unberührbare“ bekannte Frau zur Liebhaberin Anton Millers, ein Schauspieler und Unterhalter, der im Stimmenkonzert des Romans auch eine wichtige Rolle als Kommentator spielt, und bei Offizieren und Soldaten an der Front für Ablenkung zu sorgen hat. Dieser steht dem Regime selbst kritisch gegenüber und macht sich sogar über die Nazi-Größen lustig, was ihm allerdings kurz vor Ende des

¹¹ Wörtlich heißt es in ihrem Buch zum Eichmann-Prozess: „In diesen letzten Minuten war es, als zöge [Adolf] Eichmann selbst das Fazit der langen Lektion in Sachen menschlicher Verruchtheit, der wir beigewohnt hatten – das Fazit von der furchtbaren *Banalität des Bösen*, vor der das Wort versagt und an der das Denken scheitert.“ (Arendt 1997, 371). Im anschließenden Epilog vermerkt sie dann: „Das Beunruhigende an der Person Eichmanns war doch gerade, dass er war wie viele und dass diese vielen weder pervers noch sadistisch, sondern schrecklich und erschreckend normal waren.“ (Arendt 1997, 400).

¹² Vgl. z.B. Dederichs (2008, 22, 28ff.).

Krieges noch das Leben kostet. Den „Herrn der Karteikästen“ (ibid., 189; 229) findet er wegen seiner „Piepsstimme“ und dem „meckernden Lachen“ komisch (ibid., 249), aber auch er muss immerhin gestehen:

Ich fand ihn komisch, mit dieser Piepsstimme, diesem meckernden Lachen. Ziege nannten sie ihn, sagt Miller. Aber dann, als er in Amt und Würden war, da war der Schrecken, den er verbreitete, auch in mir. Auch ich war voller Furcht. Aber imposant fand ich ihn nicht, nein, nie, nur auf eine kalte Weise Schrecken verbreitend. (Ibid., 249)

So viel zur Darstellung des höchsten Repräsentanten der Täterfiguren in Uwe Timms *Halbschatten*. Kommen wir nun zur Darstellung der Figuren, die der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft zum Opfer gefallen sind. Wie gesagt, sind im Invalidenfriedhof der historisch-fiktionalen Welt des Romans nicht nur die Stimmen der Mörder hörbar, sondern auch die Worte und die verschiedensten Geräusche der Unzahl von Ermordeten:

Was ist das für ein Gewisper?

Ich hör nichts.

Doch. Da hinten. An der Mauer. Ein Klagen. Seufzen. Weinen. Alles sehr fern.

Vom Ostwind hergetragen. (...)

Man muss nur hören. (Ibid., 78)

Das fragmentarische, zeitlich ungeordnete und uneinheitliche Erzählverfahren bei der Figurendarstellung wird also im Fall der historisch verbürgten bzw. fiktionalisierten zivilen Opfer beibehalten. Wiederum wird dokumentarisches Material herangezogen, u.a. aus Saul Friedländers bekannter Studie zur Judenvernichtung, und oftmals den meist namenlosen posthum in den Mund gelegt. Hierzu ebenfalls mindestens einige veranschauliche Beispiele.

Da sind zunächst einmal die knappen aber beeindruckenden Schilderungen der grausamen Handlungen im Rahmen der Verfolgung und barbarischen Vernichtung der Juden zu nennen: die Deportation eines rührenden alten Ehepaars, die Silbersteins (ibid., 183), unmittelbar bevor sich Heydrich mit präzisen Dienstanweisungen zu Wort meldet; oder der grausame Inhalt eines Briefes, den ein Zeitzeuge in der Nähe eines

Gefangenen- und Konzentrationslagers für politische Häftlinge aus dem Jenseits murmelt:

Meine Lieben zu Hause, in der Heimat: In Bereza-Kartuska, wo ich Mittagsstation machte, hatte man gerade am Tag vorher etwa 1300 Juden erschossen. Sie wurden zu einer Kuhle außerhalb des Ortes gebracht. Männer, Frauen und Kinder mussten sich dort völlig ausziehen und wurden durch Genickschuss erledigt. Die Kleider wurden desinfiziert und wieder verwendet. Ich bin der Überzeugung: Wenn der Krieg noch länger dauert, wird man die Juden auch noch zu Wurst verarbeiten und den russischen Kriegsgefangenen oder den gelernten jüdischen Arbeitern vorsetzen müssen. (Ibid., 193)

Es handelt sich hier um eine der vielen Aktionen der berüchtigten Einsatztruppen der Schutzstaffeln (SS), die in den östlichen Gebieten des ausgeweiteten, sogenannten „Großdeutschen Reiches“ den Terror verbreiteten, in dem sie systematisch und gewissenlos Tausende von Juden liquidierten.

Ebenso fürchterlich schockierend ist die kaltblutige Erschießung eines kleinen Mädchens, das „den härtesten aller Sturmführer“ in Auschwitz-Birkenau aus der Fassung bringt, weil sie unerklärbar lebend aus einer Gaskammer herausgezogen wird (vgl. Timm 2010, 201f.), wo der Sturmführer doch nach der Meinung eines Träumenden mit dem Kind an der Hand hätte weggehen können, und mit jener beispielhaften, spontanen Handlung „auch die anderen aufgewacht [hätte] aus diesem mörderischen Wahn, und wäre es auch nur für einen Augenblick gewesen.“ (vgl. *ibid.*, 202). Aber auch das erweist sich lediglich als utopisches Wunschbild, denn die Wirklichkeit unter der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft würde gegebenenfalls sicher ganz anders aussehen:

Nein. Das Kind wäre mit der nächsten Gruppe in den Bunker geschoben worden. Und der Sturmführer in ein Erholungsheim der SS gekommen.

Und siehe, es geschah ein großes Erdbeben. Denn der Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat hinzu und wälzte den Stein von der Tür, und setzte sich darauf.

Und seine Gestalt war wie der Blitz und sein Kleid weiß wie Schnee.

Nein, kein Engel kam, nichts geschah, kein Beben, kein Blitz, keine Finsternis. Alles ging wie gewohnt weiter. (*Ibid.*, 202f.)

Der für die Judenvernichtung eingerichtete Unterdrückungsapparat hat kein Erbarmen. Die Dekonstruktion des Bibelzitats vom Besuch des Gottesengels vor der Auferstehung Jesu (Mt 28, 2) entspricht der Desillusionierung jeglicher Hoffnung auf eine göttliche Erlösung für die im Dritten Reich auf grausamster Weise gefangengehaltene bzw. ermordete jüdische Bevölkerung. In der nationalsozialistischen deutschen Volksgemeinschaft bleibt kein Platz für Menschlichkeit frei, und Schrecken und Tod werden zur fortwährenden Gewohnheit.

Es ist natürlich wahr, dass viele Deutsche oben erwähnten Massaker und andere Greuelthaten und Verbrechen nicht ahnen konnten oder nicht zur Kenntnis nahmen, aus Gleichgültigkeit oder aus Furcht vor der Gestapo einfach nicht sehen wollten. Trotzdem wissen wir ja, dass es aber auch Leute gab, die den Mut hatten, dem Terrorregime Widerstand zu leisten. Sich den nationalsozialistischen Gesetzen in irgendeiner Weise zu widersetzen, war aber ein äußerst gefährliches Unterfangen und hieß unvermeidlich das eigene Leben aufs Spiel setzen. Davon zeugen beispielsweise zwei Fälle, die ich zum Abschluss erwähnen möchte.

Zum einen das fürchterliche Keuchen und die wiederhallenden Schreie des um Erbarmung flehenden Oberst Staehle, der Kommandant des Berliner Invalidenhauses, der wegen Verdacht auf Schutz des jüdischen Fräulein Guttentag sowie auf Beteiligung an Teegesellschaften, in denen Hitlers Reden parodiert wurden, von der Gestapo verhaftet und zum Tode gefoltert wurde (vgl. Timm 2010, 86f.). Zum anderen der mit Hilfe des von Heydrich geleiteten Sicherheitsdienstes längst verdächtige Unterhalter Anton Miller, deren letzter Witz über den Führer ihm letztlich zum Verhängnis wird. Im April 1945, als Berlin fast vollständig von den Alliierten erobert ist, wird er in einem Luftschutzkeller von einem älteren, in lautem Gelächter ausbrechenden Mann an eine hinzugekommene HJ-Streife denunziert (vgl. *ibid.*, 254f.). Der Witz, an dem die rücksichtslosen Hitlerjungen keinen Spaß haben, lautet: „Warum hat Adolf Hitler den Krieg verloren? (...) Weil er keine jüdischen Berater hatte.“ (*Ibid.*, 255). Anschließend wird Miller in einer kurzen Feuerpause an einer Laterne in der Bismarckstraße erhängt.

Die [Laternen] sind doch ziemlich hoch. Müssen eine Leiter besorgt haben. Oder sie sind mit dem Lastwagen rangefahren. Gab ja noch ein paar Wehrmachtslaster. Schlinge um den Hals, dann anfahren. Ein Ruck. Das wars.

Er hatte ein Schild um den Hals.

Und was stand darauf?

Veigling. (*Ibid.*, 255)

Die kurze Untersuchung der narrativ-fiktionalen Darstellung von Täter- und Opferfiguren des Nationalsozialismus in Timms Roman *Halbschatten* hat unter anderem bestätigt, dass es sich hierbei um ein hybrides Textgefüge handelt, in dem die Grenzen zwischen dokumentarischen bzw. historiographischen Material und fiktiven, d.h. frei erfundenen oder imaginierten Figuren, Situationen und Handlungen nicht signalisiert und somit bewusst verwischt werden. In der Tat durchbricht das künstlich angelegte, und teilweise nicht leicht verständliche Stimmengewirr der toten Täter und Opfer jede Linearität und Einheit des konventionellen historischen Romans und erweist sich als Ausdruck eines neuen, postmodernen Geschichts- und Literaturverständnisses.

Die zwiespältige Repräsentation der herausragenden Täterfigur, der menschlich-gewöhnliche, ästhetisch-sensible aber zugleich extrem kaltblutige und angstverbreitende Organisator des Holocaust Reinhard Heydrich, sowie die Darstellung der historisch verbürgten bzw. fiktionalisierten Opferfiguren der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft, vor allem der jüdischen Zivilbevölkerung, aber vereinzelt auch Gegner des NS-Regimes, wie der Schauspieler Miller, Freund der Heldin, in Timms Roman, offenbart jedoch nicht nur die gegenseitigen produktiven Grenzübergänge von Geschichte und Fiktion, sondern beweist auch, dass ein solch fragmentiertes, und subjektivierte historisch-literarisches Panorama des Dritten Reichs und des Zweiten Weltkriegs weder seinen Wahrheitsgehalt noch seine Plausibilität einbüßen muss.

Meines Erachtens leistet der Roman zum einen im Rahmen der für die Berliner Republik typischen literarischen „Wende des Erinnerns“ und zum anderen im Einklang mit Timms eigener grenzüberschreitender Ästhetik des postmodernen historischen Romans erneut einen innovativen und bereichernden Beitrag zur kritischen Beleuchtung der stets beunruhigenden deutschen Vergangenheit.

Bibliographie

Albath, Maike. 2008. Kunstvolles Mosaik. Rezension von Uwe Timms *Halbschatten*. *Frankfurter Rundschau*, 28. August. Auch online verfügbar: http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=1585626&em_loc=89 <25.10.2011>.

- Arendt, Hannah. ⁷1997. *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. Aus dem Amerikanischen v. Brigitte Granzow; mit einem einleitenden Essay von Hans Mommsen. München, Zürich: Piper.
- Barner, Wilfried, Hrsg. 2006. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., erw. Aufl., München: Beck.
- Beßlich, Barbara, Katharina Grätz, Olaf Hildebrand, Hrsg. 2006. *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin: Schmidt.
- Böttiger, Helmut. 2008. Schattenspiele, Stimmengewirr. Rezension von Uwe Timms *Halbschatten*. *Cicero – Online Magazin für politische Kultur*. <http://www.cicero.de/salon/schattenspiele-stimmengewirr/43555> <30.12.2012>.
- Dederichs, Mario R.. ²2008. *Heydrich. Das Gesicht des Bösen*. München: Piper (1. Aufl. 2005).
- Egyptien, Jürgen. 2006. *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Friedländer, Saul. ²2006. *Die Jahre der Vernichtung. Band 2: Das Dritte Reich und die Juden 1939-1945*. München: Beck.
- Geppert, Hans Vilmar. 2009. *Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke.
- Göpfert, Claus-Jürgen. 2009. Toten-Chor. *Frankfurter Rundschau*, 8. Juli. Auch online verfügbar: http://www.fr-online.de/frankfurt_und_hessen/freizeitipps/?em_cnt=1827007&em_loc=875 <25.10.2011>.
- Görizt, Mathias. 2009. Ein deutsches Requiem. Uwe Timms Roman *Halbschatten* (2008). In *Uwe Timm – lauter Lesarten. Beiträge zur Poetik der Gegenwartsliteratur*. Hrsg. v. Olaf Kutzmutz. Wolfenbüttel: Bundesakademie für kulturelle Bildung, 70-79.
- Greiner, Ulrich. 2008. Deutsches Requiem. Rezension von Uwe Timms *Halbschatten*. *Die Zeit*, 17. Oktober. Auch online verfügbar: <http://www.zeit.de/2008/42/L-Timm> <25.10.2011>.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London, New York: Routledge.
- Kesting, Hanjo und Axel Ruckaberle. 2009. Uwe Timm. In *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München, edition text + kritik, 1-23.

- Nünning, Ansgar. 2002. Von der fikionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans. In *Literatur und Geschichte: ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Hrsg. v. Daniel Fulda u. Silvia Serena Tschopp. Berlin, New York: De Gruyter, 541-569.
- Nünning, Ansgar. 1995. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. 1 Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- Räkel, Hans-Herbert. 2008. Könnte es so gewesen sein? Lebensumriss einer Selbstmörderin: Uwe Timms Roman »Halbschatten« über die Pilotin Marga von Etdorf. *Süddeutsche Zeitung*, 30. August.
- Rothschild, Thomas. 2008. Der Graue. Rezension von Uwe Timms *Halbschatten*. *Die Presse*, 29. August. Auch online verfügbar: <http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/410104/print.do> <25.10.2011>.
- Simon, Ulrich. 2007. Die Leistung des Scheiterns. Widerstehen als Thema und als Problem in Uwe Timms Texten. In: *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*. Hrsg. v. Friedhelm Marx unter Mitarbeit v. Stephanie Catani u. Julia Schöll. Göttingen: Wallstein Verlag, 203-222.
- Taberner, Stuart. 2007. Introduction: literary fiction in the Berlin Republic. In *Contemporary German Fiction. Writing in the Berlin Republic*. Edited by Stuart Taberner. New York: Cambridge University Press, 1-20.
- Taberner, Stuart and Karina Berger. 2009. Introduction to *Germans as Victims in the Literary Fiction of the Berlin Republic*. Edited by Stuart Taberner and Karina Berger. Rochester, New York: Camden House, 1-14.
- Timm, Uwe. 1993. *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Timm, Uwe. 2010. *Halbschatten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (1. Aufl. 2008).
- Timm, Uwe. 2009. *Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Wesseling, Elisabeth. 1991. *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

White, Hayden. 1973. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore, London: John Hopkins University Press.

Schlüsselbegriffe: Literatur und Geschichte – Literatur und Gedächtnis – NS-Vergangenheit – Holocaust – Uwe Timm – *Halbschatten*.

Verschweigen, feministische Begeisterung, deutscher Opferdiskurs und romantische Trivialisierung. Die vielen Leben des Tagebuchs *Eine Frau in Berlin*¹

Júlia Garraio

CES/Universität Coimbra

Kurt W. Marek, der Herausgeber der Erstausgabe des anonym erschienenen Tagebuchs *Eine Frau in Berlin*,² berichtet in seinem Nachwort von 1954, dass es ein halbes Jahr dauerte, bis die Verfasserin ihm erlaubte, ihr Kriegstagebuch lesen zu dürfen, und dass er mehr als fünf Jahre brauchte, bis er sie zu überzeugen vermochte, dass der Text publiziert werden müsse (FB, 281). Nach Marek braucht der Wunsch der Autorin, anonym zu bleiben, „einem Leser des Buches wohl nicht begründet zu werden“ (FB, 282). Auch dem Herausgeber der 2003-Edition scheint der Wunsch der Verfasserin nach Anonymität begreiflich zu sein (FB, 6). Nach vielen Rezensionen, die 2003 veröffentlicht wurden, erklärten die damals herrschende Moral und die Tabuisierung der Vergewaltigungen deutscher Frauen nicht nur den Wunsch nach Anonymität seitens der Verfasserin, sondern auch die kühle Rezeption des Textes in der Bundesrepublik der 50er Jahre (zum Beispiel: Döbler, 2003; Jaizer, 2003; Schwartz, 2003).³ Als einzigartiges Zeugnis eines Opfers der Massenvergewaltigungen bei der Eroberung Berlins 1945 wurde das Tagebuch 2003 enthusiastisch diskutiert. Die meisten Rezensionen stimmen der Behauptung des Herausgebers zur Einmaligkeit des Textes und zu seinem Wert im Kriegsgedächtnis zu: „Ohne ihre [Anonymas] Aussage wäre die

¹ Der Text wurde im Rahmen eines von Fundação para a Ciência e Tecnologia finanzierten Forschungsprojektes (SFRH/BPD/28207/2006 – die Repräsentation der Vergewaltigung deutscher Frauen in der Literatur) des Centro de Estudos Sociais der Universität Coimbra, Portugal, verfasst.

² Nach Angaben der Verfasserin und des ersten Herausgebers, C. W. Ceram (Pseudonym von Kurt W. Marek), wurde das Tagebuch während der letzten Tage des Krieges und der ersten Wochen der sowjetischen Besatzung geschrieben. Das Tagebuch ist zuerst 1954 in englischer Sprache in New York erschienen. Erst 1959 wurde das deutsche Original in einem kleinen Verlag in der Schweiz veröffentlicht. Es wurde aber schnell vergessen. Nach der Neuerscheinung 2003 wurde *Eine Frau in Berlin* ein Bestseller. Die Enthüllung der Anonymas als „eine Kleinpropagandistin des Dritten Reiches“ namens Marta Hiller (1911-2001) (Bisky, 2003) und die Zweifel an der Authentizität des Tagebuchs verursachten eine heftige Auseinandersetzung in mehreren deutschsprachigen Zeitungen.

³ Da man Anonymas vorwarf, sie habe die Ehre der deutschen Frau beleidigt, entschied sie, dass eine Neuerscheinung des Tagebuchs erst nach ihrem Tod stattfinden durfte (Enzensberger, 2003). Dahle (2000: 296) erwähnt aber drei positive Rezensionen aus dem Jahr 1959.

Chronik unserer Zeit, die bisher fast ausschließlich von Männern geschrieben wurde, einseitig und unvollständig“ (FB, 6).

Die Behauptung, dass die Vergewaltigungen deutscher Frauen ein Tabu in der Bundesrepublik der Adenauerzeit waren und dass erst mit dieser Veröffentlichung das jahrzehntelang aufgezwungene Schweigen endlich gebrochen würde, lässt sich aber nicht begründen. Erfolgreiche Texte wie Johannes Kaps' Berichtssammlung *Martyrium und Heldentum Ostdeutscher Frauen* (1954), Hans Graf von Lehndorffs' *Ostpreußisches Tagebuch. Aufzeichnungen eines Arztes aus den Jahren 1945-1947* (1961) und die Bände des Bundesprojekts *Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa* (1953-1962), unter vielen anderen, berichten ausführlich über solche Ereignisse. Neben Plünderungen, Demütigungen, Hunger, Gefängnis, Deportation und Heimatverlust gehören Vergewaltigungen zu den Erfahrungen, die die Flucht und Vertreibung prägen. Ein Bestseller der Zeit, James Burkes amerikanischer Propagandaroman *The Big Rape* (1951), stellt sogar die sexuelle Gewalt in Berlin durch Soldaten der Roten Armee in den Mittelpunkt der Handlung. Auch die Tatsache, dass es sich im Tagebuch *Eine Frau in Berlin* um eine Frauenstimme, die über sexuelle Gewalt berichtet, handelt, kann nicht als Einzelfall betrachtet werden. Ein Großteil der in Kaps Berichtssammlung und in dem Bundesprojekt über die Vertreibung zitierten Zeugen sind eigentlich Frauen, die über erlittene und/oder gesehene Vergewaltigungen erzählen. Käthe von Normanns *Ein Tagebuch aus Pommern 1945-1946* (1962), wo auch über sexuelle Gewalt berichtet wird, gehört zusammen mit Lehndorffs Tagebuch zu dem bekanntesten und erfolgreichsten Titel im Rahmen der zahlreichen Memoiren, die in den 50er und 60er Jahren als Denkmal und Erinnerung an das Leid der Vertriebenen veröffentlicht wurden.⁴

Die Einmaligkeit des Tagebuchs *Eine Frau in Berlin* im Spektrum der westdeutschen Kriegsmemoiren hängt nicht von der Thematik selber, sondern von dem Umgang der Verfasserin mit der Thematik ab: ihr Geständnis, dass sie Sex im Austausch für Sicherheit und Lebensmittel benutzt hat, ihr vernichtendes Bild der deutschen Männer angesichts der Massenvergewaltigungen, ihr differenziertes Bild der Soldaten der Roten Armee oder die Verbindung, die sie herstellt, zwischen den Vergewaltigungen in Berlin und den deutschen Verbrechen im Osten können wahrscheinlich die negative

⁴ Beide Memoiren erschienen zuerst als Beihefte der Serie *Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa*. Lehndorffs Tagebuch erschien dort 1960 mit dem Titel *Ein Bericht aus Ost- und Westpreußen 1945-1947* und Normanns Tagebuch erschien dort 1955.

deutsche Rezeption des Textes 1959 besser erklären. Die Darstellungs- und Deutungsmoden der sexuellen Gewalt gegen die deutschen Frauen, die Schilderung der deutsch-russischen Begegnung in Berlin, die kritische Auseinandersetzung mit dem deutschen Leid passten schwerlich zu der nationalen Identität der Bundesrepublik der 50er Jahre, auch wenn der Text sich für die antikommunistische Propaganda des kalten Kriegs eignete.⁵ 1959 wurde *Eine Frau in Berlin* abgelehnt, nicht weil das Tagebuch an eine tabuisierte Vergangenheit erinnert, sondern weil sich seine Bilder und Deutungen dieser Vergangenheit nicht in die hegemonischen Diskurse der Bundesrepublik integrieren ließen.⁶

Nach Jahren der Vergessenheit wurde das Tagebuch in feministischen Zirkeln entdeckt. Es ist eine Quelle für Inge Schmidt-Harzbachs Aufsatz „Eine Woche im April: Berlin 1945. Vergewaltigung als Massenschicksal“, das 1984 in der Zeitschrift *Feministische Studien* (1984, 5, 51-62) veröffentlicht wurde und später in Helke Sanders und Barbara Johrs Buch zum Film *BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder* (2005) wieder aufgenommen wurde. Im zweiten Teil dieses Bandes (Drehbuch zu dem erfolgreichen Dokumentarfilm von 1992) werden insgesamt acht längere Auszüge vom Tagebuch wiedergegeben. Diese feministische Begeisterung lässt sich leicht erklären: im Gegensatz zu den anderen Texten der Adenauerepoche, die die Gewalt politisch instrumentalisieren und eine starke ethnische und sogar rassistische Dimension haben (die sexuelle Gewalt als Produkt des Kommunismus und der „asiatischen Barbarei“), könnte *Eine Frau in Berlin* leichter unter dem Blickfeld der Gender-Machtverhältnisse und der Kritik des Patriarchats gelesen werden. Sowohl Schmidt-Harzbachs Aufsatz wie auch die von Sander und Joch reproduzierten Auszüge weisen auf bestimmte Problematiken hin, die in den traditionellen nationalistischen Diskursen über sexuelle Gewalt abwesend sind und die viele Aufmerksamkeit in feministischen Zirkeln bekommen haben: der universelle Charakter der sexuellen

⁵ Jens Bisky behauptet, dass Marek mit der Erstausgabe des Tagebuchs (New York, 1954), das kurz nach dem Ende des Koreas-Krieges unzweideutig propagandistisch wertvoll war, seine Position auf dem amerikanischen Buchmarkt zu festigen versuchte (Bisky, 2003).

⁶ Ich habe mich mit den Besonderheiten des Tagebuchs *Eine Frau in Berlin* im Spektrum der Memoiren der Adenauerzeit, die über die sexuelle Gewalt gegen deutsche Frauen im Kontext des Zweiten Weltkrieges berichten, in zwei Aufsätzen beschäftigt: Julia Garraio (2011), „Höhlenbewohner. Die Erfahrung des totalen Krieges im Tagebuch *Eine Frau in Berlin*“ in Hess-Lüttich, Ernest W.B./Kuruyazici, Nilüfer/Ozil, Seyda/Karakus, Mahmut (Hrsg.), *Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Oxford/Wien, Peter Lang; Júlia Garraio (2012) „Uma história ‘conveniente’ de violações em tempo de guerra. Por que razão a Alemanha de Adenauer rejeitou *Uma Mulher em Berlim* e enalteceu *Diário Prussiano*“, in Ribeiro, António Sousa (org.), *Representações da Violência*, Coimbra, Almedina (im Druck).

Gewalt gegen Frauen im Patriarchat; die Rolle der Kriegsvergewaltigungen als „Botschaft“ zwischen Männern und Akt der Rache; die Degradierung der weiblichen Körper zur Wache in Situationen, wo die Männer einer Gruppe (der siegreichen Armee) über die zum Überleben notwendigen Lebensmittel verfügen, als eine institutionalisierte Form von sexueller Gewalt; die Verbreitung der Geschlechtskrankheiten und nachhaltige psychische Schäden als Folge der Kriegsvergewaltigungen; die Ächtung und die Stigmatisierung der missbrauchten Frauen als Folge der Gefühle von Impotenz und Demütigung bei den besiegten Männern. In diesem Kontext wurde *Eine Frau in Berlin* als Zeugnis der Ausbeutung der Frauen in Kriegsszenarien und der Degradierung des weiblichen Körpers zum Schlachtfeld und zur Kriegsbeute gelesen, und zwar im Sinne von Susan Brownmillers berühmter und einflussreicher Studie *Against our Will. Men, Women and Rape* (1975)⁷:

Men of a conquered nation traditionally view the rape of „their women“ as the ultimate humiliation, a sexual *coup de grace*. Rape is considered by the people of a defeated nation to be part of the enemy's conscious effort to destroy them. In fact, by tradition, men appropriate the rape of „their women“ as part of their own male anguish of defeat. This egocentric view does have a partial validity. Apart from a genuine, human concern for wives and daughters near and dear to them, rape by a conqueror is compelling evidence of the conquered's status of masculine impotence. Defense of women has been a hallmark of masculine pride, as possession of women has been a hallmark of masculine success. Rape by a conquering soldier destroys all remaining illusions of power and property for men of the defeated side. The body of the raped women becomes a ceremonial battlefield, a parade ground for the victor's trooping of the colors. The act that is played out upon her is a message passed between men – vivid proof of victory for one and loss and defeat for the other. (Brownmiller, 1975: 38)

BeFreier und Befreite postuliert diese Universalisierung des Phänomens der sexuellen Gewalt gegen Frauen im Krieg als unvermeidliche Folge der Einheit Militarismus/Männerherrschaft. In diesem polemischen Dokumentarfilm erscheinen Berlin 1945, die *Wehrmachtsbordelle* im Zweiten Weltkrieg, die Sowjetunion unter der Nazierrschaft, Kuwait unter Saddam Hussein, Jugoslawien Anfang der 90er Jahre, das

⁷ Die deutsche Übersetzung von Brownmillers Studie, *Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft*, erschien 1978 bei Fischer (Frankfurt am Main). In Schmidt-Harzbachs Aufsatz (2005: 30) wird die deutsche Version einer der meist zitierten Aussagen von Brownmiller wiedergegeben: „War provides men with the perfect psychologic backdrop to give vent to their contempt for women“ (Brownmiller, 1975: 32).

Gedicht „Heidenröslein“ von Goethe, die Kriege der Antike nebeneinander als Ausdruck einer universellen *Gender*-Machtstruktur. Deshalb warfen mehrere Kritiker (Gertrud Koch, Atina Grossmann, David Levin, unter anderen) dem Film vor, statt die sexuelle Gewalt gegen die deutschen Frauen vor dem Hintergrund des Dritten Reiches und der deutschen Kriegsverbrechen zu entfalten, die Vergewaltigungen aus dem historischen Kontext zu reißen und die Deutschen als Opfer darzustellen (auch wenn die deutschen Untaten erwähnt werden, bleibt die sexuelle Gewalt gegen die deutschen Frauen immer der Schwerpunkt des Films). Pascale Bos (2006) weist auf die Spannung zwischen zwei verschiedenen Narrativen im Film hin:

The film thus once tells the story of a specific and particular case of wartime rape: German women in Berlin in spring 1945 (especially April–May 1945). Yet it also aims to illustrate a general and universal truth about rape: all women, always, especially during wartime, may be sexually violated by men. (Bos, 2006: 103).

Bos erklärt die Probleme des Films als Folge eines „ahistorical sexism approach“, um einen sehr spezifischen historischen Fall zu erklären: die universelle Narrative über die sexuelle Ausbeutung der Frauen im Krieg als Folge des Patriarchats ist aber unzureichend, um die Vergewaltigungen in Berlin 1945, bei denen Rassenkonstruktionen so entscheidend waren, zu erklären (Bos, 2006: 107-110).

Die zweite Veröffentlichung des Tagebuchs 2003 wurde ein riesiger Erfolg beim Publikum und bei der Kritik. Der Text wurde in mehrere Sprachen übersetzt und auch im Ausland wurde er in der Regel gelobt. Was die Rezeption von *BeFreier und Befreite* schon andeutete, wird jetzt noch prägnanter. Die Dimension des Textes als Zeugnis einer universellen Narrative über die Ausbeutung der Frauen im Krieg erscheint nicht im Mittelpunkt, oder besser gesagt, die universelle Deutung steht im Dienst einer inneren deutschen Diskussion: die Debatte um die Gräueltaten gegen die Deutschen im und nach dem Zweiten Weltkrieg. In der Presse wird auf den „universellen“ Charakter der Kriegsvergewaltigungen hingewiesen und auch die Art und Weise, wie der Text mit der Komplexität der sexuellen Gewalt im Krieg umgeht, wird erwähnt: die materielle Not und Hunger als Wegführer für die Prostitution, das eindrucksvolle Bild der zerfließenden Grenzen zwischen Vergewaltigung und Prostitution in militärischen Konflikten (zum Beispiel: Jaizer, 2003).

Das Tagebuch wird aber vorwiegend im Zusammenhang mit der Diskussion über

das deutsche Leid im Zweiten Weltkrieg besprochen, das heißt, der Text wird diskutiert innerhalb der deutschen Auseinandersetzung mit dem Erbe des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs. Auch wenn darauf hingewiesen wird, dass die erzählten Situationen von sexueller Gewalt in vielen anderen Kriegsszenarien stattfinden, landet die Diskussion oft bei der Rolle solcher Ereignisse im deutschen kollektiven Gedächtnis und bei der sogenannten Tabuisierung des Themas in beiden deutschen Staaten (zum Beispiel: Jaizer, 2003; Döbler, 2003). Die „universelle“ Deutung kann nicht von einer Aneignung der Thematik für eine Auseinandersetzung mit nationalen Fragen getrennt werden, die wiederum die Einmaligkeit der Ereignisse 1945 postuliert: im Gegensatz zu anderen Ländern, so lautet ein weitverbreiteter Diskurs Anfang des Jahrtausends, wurde in Deutschland das deutsche Leid tabuisiert wegen dem Gewicht der deutschen Schuld und der Angst, als Revisionist angesehen zu werden.

Es ist nicht verwunderlich, dass in diesem Zusammenhang *tabula rasa* mit den anderen Texten der Adenauerzeit über die Kriegsvergewaltigungen gemacht wird. Die Feministen haben es auch gemacht; bei ihnen lässt sich das vorwiegend durch die Frage der Legitimität und der Suche nach einer „Frauenstimme“ erklären: daher wurden die Stimmen, die als „unfähig“, „national“, „reaktionär propagandistisch“ oder „rassistisch“ erschienen, als nicht legitim für die Problematik betrachtet. So war es mit Helke Sander: In einem für den Band *BeFreier und Befreite* geschriebenen Aufsatz („Erinnern/Vergessen“) behauptet sie gleich am Anfang, dass die Kriegsvergewaltigungen deutscher Frauen „nahezu fünfzig Jahre lang kein Thema waren“ (Sander, 2005: 9), aber kurz danach meint sie, dass in der Literatur der Nachkriegszeit „von den Vergewaltigungen in irgendwelchen Nebensätzen fast immer die Rede war“, auch wenn bis auf das Buch *Eine Frau in Berlin* sie „niemals zum Hauptthema wurden, obwohl die Fülle der Tagebücher, Berichte, Dokumente, Aufsätze keinen Zweifel daran ließen, dass es viele oder massenhafte Vergewaltigungen gewesen sein mussten“ (Sander, 2005: 10-11). In Schmidt-Harzbachs Aufsatz von 1984, den Sander und Jahr in ihrem Band veröffentlichen, wird auf die Instrumentalisierung der sexuellen Gewalt in der Bundesrepublik aufmerksam gemacht: „Nichts passte sozusagen besser in ein propagandistisches Konzept als die Massenvergewaltigungen sowjetischer Soldaten. Sie ließen sich sogar bestens vermarkten“ (Schmidt-Harzbach, 2005: 35). Schmidt-Harzbach erwähnt die berühmten Wahlplakate der CDU, in denen die Sowjetunion als bedrohliche Männlichkeit mit mongolischen Zügen erscheint, und auch die deutschen Übersetzungen der amerikanischen *Best-seller* über die Ereignisse

von April 1945 in Berlin, den Propagandaroman *The Big Rape*, der sehr erfolgreich in Deutschland war (Schmidt-Harzbach, 2005: 35). 2003 hängt das Verschweigen der Texte der Adenauerzeit über die Kriegsvergewaltigungen nicht so sehr mit der Frage der Legitimität bestimmter Diskurse und Texte, sondern mit der weitverbreiteten These zusammen, dass das deutsche Leid im allgemeinen tabuisiert wurde und dass man „endlich“ darüber sprechen dürfte und sollte, dass heißt, die *Gender*-Problematik der sexuellen Gewalt lässt sich von der nationalen Geschichtsschreibung nicht trennen und wird ihr sogar untergeordnet.

Als Constantin Film, die Produktionsfirma des erfolgreichen *Untergang* von Oliver Hirschbiegel, sich für die Verfilmung des Tagebuchs interessierte, waren die Erwartungen sehr hoch und alles schien auf ein Riesenerfolg aufzuweisen: das Thema des deutschen Leides im Zweiten Weltkrieg genoss immer noch große Aufmerksamkeit in Deutschland; mehrere deutschen Filme der letzten Jahrzehnte waren sehr erfolgreich im Ausland (*Der Untergang*, *Die fetten Jahre sind vorbei*, *Sophie Scholl*, *Das Leben der Anderen*, *Baader-Meinhof Komplex*, usw.); das Thema des Zweiten Weltkriegs war sehr präsent im internationalen Kino (*Operation Walküre*, *Defiance*, *Inglourious Basterds*, *The Boy with the Striped Pajamas*, unter vielen anderen); das Tagebuch selbst war sehr bekannt in Deutschland und im Ausland; das breite Publikum wurde zumindest seit Anfang der 90er Jahre für das Problem der Kriegsvergewaltigungen sensibilisiert. Auch wenn die Verfilmung *Anonyma – Eine Frau in Berlin* (Max Färberböck, 2008) auf die Ästhetik vom *Untergang* hinweist (um zu betonen, dass das, was dargestellt wird, irgendwo in Berlin nicht weit von Hitlers Bunker passierte), konnte der Film von Hirschbiegels Erfolg nicht profitieren. Weder die deutsche Kritik noch das Publikum waren von der Verfilmung überzeugt und *Anonyma: Eine Frau in Berlin* hatte keine nennenswerte internationale Karriere.

Deutsche erfolgreiche historische Filme mit dem Zweiten Weltkrieg im Hintergrund wie *Der Untergang* und *Sophie Scholl* verzichteten auf einen alten Trick im populären Kino: die Einfügung einer dramatischen Liebesgeschichte und/oder eines Liebesdreiecks. Dasselbe geschah aber nicht mit der Verfilmung vom Tagebuch. Günter Grass' bissige Bemerkung zu den Spielfilmen über Schiffsbrüche,⁸ die sich in seiner Novelle *Im Krebsgang* findet, lässt sich durchaus auf die Verfilmung von *Anonyma*:

⁸ Grass meint ganz besonders den deutschen Film *Nacht fiel über Gotenhafen* (1959). Dieser damals erfolgreiche Spielfilm handelt von der Versenkung der *Wilhelm Gustloff* durch ein sowjetischen U-Boot am 30. Januar 1945, die tausenden deutschen Flüchtlingen aus dem Osten das Leben kostete.

Eine Frau in Berlin beziehen, wenn man „Sinken eines überbelegten Schiffes“ und „tausendfache Tod“ durch „Massenvergewaltigungen“ ersetzt: „[...] *eine verquälte, zum Schluß hin heroische Liebesgeschichte als Zusatzstoff und Füllmasse erhalten, als wäre das Sinken eines überbelegten Schiffes nicht spannend, der tausendfache Tod nicht tragisch genug. Eine Beziehungskiste in Kriegszeiten.*“ (Grass, 2002: 113) [Hervorhebung von mir]. Wichtig ist nicht nur, was dieser Handlungsstrang zusätzlich bringt, sondern auch, was er verschweigt und inwieweit er bestimmte Problematiken des Tagebuchs überschattet.

Analysieren wir zuerst, was vom Tagebuch in der Verfilmung ausgeblendet wird. Unter möglichen Vergleichen mit dem Tagebuch, erwähnt Marek *Hunger* von Knut Hamsun (FB, 279). Die verzweifelte Suche nach Lebensmitteln bildet ein Leitmotiv im Tagebuch, das wesentlich ist, um das breite Spektrum von Ausbeutung und sexueller Gewalt gegen die Frauen der Besiegten zu verstehen. Der verhungerte weibliche Körper, der dem Sieger zur Verfügung gestellt wird, wird nicht nur sexuelle Beute, sondern auch Arbeitskraft: nachdem Anonyma in den ersten Tagen mehrmals vergewaltigt wird, sucht sie sich einen Beschützer, der sie vor den anderen Angreifern beschützt und mit Lebensmitteln versorgt (ein Wolf, der ihr den „Rest des Rudels fernhalte“ FB, 94). Als der Major die Stadt verlässt und sie hungert und keinen anderen Beschützer anschafft, meldet sie sich als Trümmerfrau, damit sie etwas zu essen bekommt. Das Tagebuch weist auf die undeutliche Grenze zwischen Vergewaltigung, Verführung und Prostitution in Kriegsszenarien und Besatzungsperioden hin:

Es lässt sich keinesfalls behaupten, dass der Major mich vergewaltigt. Ich glaube, dass ein einziges kaltes Wort von mir genügt, und er geht und kommt nicht mehr. Also bin ich ihm freiwillig zu Diensten. Tue ich es aus Sympathie, aus Liebesbedürfnis? Da sei Gott vor. Einstweilen hängen mir sämtliche Mannsbilder mitsamt ihren männlichen Wünschen zum Hals heraus, kann mir überhaupt nicht vorstellen, dass ich mich noch einmal im Leben nach diesen Dingen sehnen könnte. Tue ich es für Speck, Butter, Zucker, Kerzen, Büchsenfleisch? Ein wenig bestimmt, Es hat mich bedrückt, an den Vorräten der Witwe mitzehren zu müssen. [...] ich fühle mich freier so, esse mit besserem Gewissen. Andererseits mag ich den Major, mag ihn um so mehr als Menschen, je weniger er als Mann von mir will. [...] Denn unter den Mannsviechern der letzten Tage ist er doch der erträglichste Mann und Mensch. [...] Womit ich die Frage aber noch nicht beantwortet habe, ob ich mich nun als Dirne bezeichnen muss [...]

Ich steige aus diesem Gewerbe, wenn ich mein derzeitiges Tun schon so nennen muss, mit tausend Freunden aus – wenn ich nur mein Essen wieder auf andere, angenehmere, meinem Stolz besser zusagende Weise verdienen

kann. (FB, 128-130)

Der Film berichtet zwar auch über die im Krieg erfolgte Degradierung der weiblichen Körper zum Schlachtfeld für rivalisierende Männlichkeiten und über die Vielfalt und Komplexität der sexuellen Kontakte zwischen deutschen Frauen und Soldaten der Roten Armee. Aber da Passagen des Tagebuchs wie die Entfernung der Trümmer und die Arbeit an der Fabrik oder der vergebliche Versuch von Anonyma, Nikolai zu verführen, im Drehbuch fehlen, werden im Film die institutionalisierte und strukturelle Form der sexuellen Gewalt und die Vielfältigkeit der Ausbeutung des Frauenkörpers (als sexuelles Objekt und als Arbeitskraft) nicht so prägnant wie im Tagebuch dargestellt. Der Film scheint die „voyeuristischen“ Aspekte der sexuellen Gewalt zu bevorzugen (die nächtliche „Jagd auf Frauen“), doch andere Formen der Ausbeutung der Frauen im Krieg, die nicht so sensationalistisch wirken, aber die ermöglichen würden, das breite Spektrum der Kontinuitäten in der Degradierung der weiblichen Körper im Krieg besser zu erfassen, werden vernachlässigt.

Auch fehlt im Film ein Großteil der bissigen Bemerkungen über die deutschen Männer angesichts der Niederlage und der Massenvergewaltigungen: die zahlreichen Beschreibungen von erschöpften Soldaten; die Passage, in der eine Frau von einem Nachbarn beschimpft wird, weil sie sich gegen einen Vergewaltigungsversuch wehrt und dadurch alle Bewohner des Hauses in Gefahr bringt (FB, 86); die Eifersucht und das schlechte Gewissen von Iles Ehemann, der hilflos dabei stand, als seine Frau vergewaltigt wurde; wie manche deutsche Männer ihre Männlichkeit wieder ausbilden und damit ihren Stolz wiedergewinnen, indem sie bestimmte Aufgaben für die Besetzer erledigen (zum Beispiel Konfiszierung der Waffen) (FB, 168). Andere Passagen über die deutsche Männlichkeit werden im Film in einer Art und Weise behandelt, dass die deutschen Männer in einem positiveren Licht erscheinen. So zum Beispiel Herr Pauli: während der schlimmsten Tage liegt er krank im Bett und lässt sich von den vergewaltigten Frauen ernähren, aber sobald die Sowjets das Haus verlassen, tritt er als autoritärer Mann des Hauses auf und verlangt, dass Anonyma etwas zu essen bringt. Im Film erscheint die entsprechende Figur aber immer als gütiger Mann. Betrachten wir auch die Geschichte des Mannes, der seine Frau ermordet (sie hatte einen russischen Liebhaber) und dadurch seine kleine Tochter allein in Nachkriegsdeutschland zurücklässt. Im Film spielt diese Geschichte eine größere Rolle, aber sie wird grundsätzlich geändert: nachdem der Mann gesehen hat, wie die Russen sich mit den

deutschen Frauen amüsieren und tanzen, begeht er „nur“ Selbstmord und daher wird seine Tochter keine Waise, das heißt, was im Tagebuch vorwiegend als Mord mit fürchterlichen Folgen erscheint, erregt beim Publikum des Filmes nur Mitleid für den vom Krieg zerstörten und von den Russen gedemütigten deutschen Mann.

Eine ebenfalls interessante Figur ist der Freund des Flüchtlingsmädchens. Im Buch existiert er nur als Foto, aber im Film spielt er eine wichtige Rolle. Er wird von einem Russen ermordet, als er versucht, seine schwer traumatisierte Freundin vor weiteren Vergewaltigungen zu schützen. Solche selbstmörderischen dramatischen Heldentaten tauchen im Text aber nicht auf.⁹ Es kommt zwar immer noch zum Vorschein, inwieweit der Druck des Krieges die Grundpfeiler der patriarchalischen Ordnung und der propagierten Volksgemeinschaft vorübergehend zerstört und die früheren Überzeugungen und Beziehungen ins Schwanken bringt, aber durch die partielle „Rehabilitierung“ der deutschen Männer wird die Zerrüttung der bisherigen Gesellschaft als Folge einer strukturellen Gewalt nicht so auffällig wie im Original. Es wird darauf fokussiert, wie eine Gemeinschaft von außen angegriffen wird, aber im Vergleich mit dem Tagebuch wird nicht so grundsätzlich bearbeitet, inwieweit die Angriffe von Außen so tiefe Spannungen und Risse innerhalb dieser Gesellschaft provozieren.¹⁰

Wenn die ökonomische Dimension der sexuellen Gewalt und das vernichtende Bild der deutschen Männer im Film in den Hintergrund gerückt werden, was für Deutungen bringt die eingefügte Liebesgeschichte? Auch wenn die Verfasserin des Tagebuches den Major in einem positiven Licht darstellt, darf man nicht von einer Liebesbeziehung sprechen. Für sie sind die sexuellen Kontakte eine Überlebensstrategie und für ihn stellt die Beziehung seine Rolle innerhalb der Armee nie in Frage. Dies geschieht aber im Film, um die Echtheit seiner Liebe zu betonen und natürlich, um

⁹ Es wird nur ein Fall im Tagebuch erwähnt, in dem ein deutscher Mann seine Frau vor der sexuellen Gewalt beschützt: der Buchhändler aus Bayern, der einen Russen anbrüllt (FB, 143-4). Diese glückliche Geschichte (der Russe geht weg und der Buchhändler wird nicht ermordet) wird aber als eine Ausnahme dargestellt: „Zum ersten Mal hörte ich von solch rotem Zorn eines unserer Männer. Die meisten sind vernünftig, reagieren mit dem Kopf, sind bemüht, ihre Haut zu retten, wobei die Frauen ganz auf ihrer Seite stehen. Kein Mann verliert sein Gesicht, weil er eine Frau, sei es die eigene, sei es eine Nachbarsfrau, den Siegern preisgibt. Im Gegenteil, man würde es ihm verdenken, wenn er die Herren durch Widerstand reizte.“ (FB, 144).

¹⁰ In der Handlung des Spielfilms spielt das Ende der Beziehung mit Gerd genauso wie im Tagebuch eine zentrale Rolle. Aber indem im Film die Beziehung mit dem Major als Liebe dargestellt wird, wird sie fast ausschließlich auf eine private-leidenschaftliche Ebene reduziert. Im Tagebuch dagegen erscheint sie deutlich als strukturelles Phänomen der patriarchalischen Ordnung.

Spannung beim Publikum zu schaffen.¹¹ Im Tagebuch betont Anonyma, dass, weil Bedrohung, Gewalt und Machtstrukturen das Verhältnis zwischen den Menschen bestimmen (die leidvolle Dichotomie Sieger und Besiegte), weder Lust noch Liebe entstehen können, sondern nur Interessen und Austausch (FB, 102). Wenn aber der Film genau das Gegenteil postuliert und die Liebe sogar in den Mittelpunkt der Handlung stellt, wird die strukturelle Dimension der sexuellen Gewalt vernachlässigt und sogar überschattet.

Daniele Puplinkhuisen zufolge ist es Intention des Tagebuchs, „den Schwerpunkt auf eine weibliche Kollektiverfahrung zu legen sowie die *bis dato* männliche Chronik zur Situation in Berlin durch eine Darstellung aus weiblicher Perspektive sukzessiv zu differenzieren“ (Puplinkhuisen 2009: 150f.). Es geht natürlich um eine weibliche Kollektiverfahrung, die von den Grenzen der Nationalität grundsätzlich bestimmt ist: eine russische Soldatin lacht, als Anonyma von zwei Soldaten vergewaltigt wird (FB, 62); die Berlinerinnen beobachten die russischen Soldatinnen mit Erstaunen (FB, 79). Die Erfindung einer Rivalin für Anonyma (eine Russin) im Spielfilm und die daher entstandene Rivalität zwischen zwei Frauen um den machtvollen Mann (ein altes patriarchalisches Schema, das immer wieder im populären Kino und in der sogenannten Trivalliteratur „für Frauen“ auftaucht, eine Variation der Handlungsmuster „zwei Frauen kämpfen um den Zauberprinz“) treten in den Vordergrund und überschatten den Versuch des Originals, eine kollektive (wenn auch nur deutsche) Frauenstimme zu erfinden. Aus einer Geschichte über sexuelle Gewalt von Männern gegen Frauen in einem Kriegsszenario (das Tagebuch) entsteht ein Film über eine unmögliche Liebesgeschichte, in der die Heldin von den Kameraden ihrer Liebhaber vergewaltigt wurde, und in der die Nationalität (die kollektive Zugehörigkeit) als Hindernis für die Liebe erscheint. Die Milderung und sogar das Verschweigen mancher Spannungen innerhalb einer von der Nationalität bestimmten Gruppe (das heißt, zwischen vielen deutschen Frauen und vielen deutschen Männern) gehen im Film Hand in Hand mit der Akzentuierung der Spannungen innerhalb einer vom *Gender* bestimmten Gruppe (das heißt, die Rivalität zwischen einer deutschen Frau und einer russischen Frau).

Das deutsche Kino der 90er Jahre wurde von Eric Rentschler (2000) „Konsens-Kino“ genannt: ein Star-zentriertes Unterhaltungskino, das sich von den gesellschaftskritischen Themen und Diskursen und Autoren-Selbstverständnis des

¹¹ So zum Beispiel bei der Hinrichtung des Flüchtlingsmädchens. Um seinen eigenen Befehlen zu folgen, hätte der Major Anonyma auch hinrichten lassen sollen.

Neuen Deutschen Films der 70er und 80er Jahren abwendet und sich stattdessen an einen breiten Publikumsgeschmack richtet und in Deutschland kommerziell sehr erfolgreich ist. Die Verfilmung von *Eine Frau in Berlin* trägt klare Merkmale des „Konsens-Kinos“ und setzt eine Welle von kommerziellen Filmen über den Nationalsozialismus (Joseph Vilmsmeiers *Stalingrad* und *Comedian Harmonists*, zum Beispiel) fort, die dem deutschen Zuschauer ermöglichen, sich mit positiven deutschen „arischen“ Figuren zu identifizieren (zum Beispiel: der Protagonist von *Stalingrad* oder einige Figuren von *Comedian Harmonists*). Bei *Anonyma – Eine Frau in Berlin* handelt es sich um einen Film, der ganz deutlich den hegemonialen Erinnerungsdiskurs der Berliner Republik übernimmt: das deutsche Leid muss einen zentralen Platz im kollektiven Gedächtnis haben, ohne dass die deutschen Gräueltaten vergessen werden.¹² Im Gegensatz zur Mehrheit der Texte der Adenauerzeit über die Kriegsvergewaltigungen wird im Spielfilm die deutsche Schuld postuliert, es wird auf die deutschen Verbrechen im Osten (die ermordete Frau des Majors, usw.) und den Fanatismus seitens der Deutschen hingewiesen, und es wird auch gesagt, dass es keine Äquivalenz zwischen den deutschen Untaten in der Sowjetunion und den Vergewaltigungen in Berlin gibt (siehe, zum Beispiel, die Erzählung von der Ermordung von Kindern in Russland: der Film zeigt gleich danach wie die Berliner Kinder von den Sowjets nicht misshandelt werden). Die Bearbeitung der Vergangenheit ist trotzdem nicht unproblematisch. Es wird vorausgesetzt, dass alle wissen, worum es geht, wenn man über „deutsche Schuld“ oder „deutsche Verbrechen“ spricht, so dass es nicht unbedingt nötig ist, sich sehr detailliert mit diesen Ereignissen zu beschäftigen. Aber gerade bei sexueller Gewalt herrscht eine große Lücke im deutschen öffentlichen Bewusstsein: wenn die Thematik in Deutschland diskutiert wird, geht es normalerweise um die Vergewaltigungen deutscher Frauen hauptsächlich von Soldaten der Roten Armee, und nur selten ist die verbreitete sexuelle Gewalt von deutschen Soldaten in den besetzten Ländern gemeint.

Die wichtigsten historischen Arbeiten über die sexuellen Gewalttaten der Deutschen im Zweiten Weltkrieg stammen aus dem letzten Jahrzehnt (Beck, 2004, Flaschke, 2009; Mühlhauser, 2010). Auch wenn Regina Mühlhäusers Studie *Eroberungen. Sexuelle Gewalttaten und intime Beziehungen deutscher Soldaten in der Sowjetunion 1941–1945* (2010) in der Presse eine breite und positive Rezeption fand,

¹² Inwieweit diese Einstellung möglicherweise in vielen Fällen eine Relativierung der deutschen Untaten bedeutet, steht jetzt außerhalb des Rahmens dieses Referats.

was die deutsche Belletristik und Filmindustrie angeht, gibt es kaum Werke, die die deutschen Soldaten als Agenten von sexueller Gewalt porträtieren. Im Gegenteil, Produkte der populären Literatur wiederholen immer noch ein Geschichtsbild, das in der Bundesrepublik sehr verbreitet war: die Deutschen haben ganz fürchterliche Verbrechen im Osten begangen, aber Vergewaltigung gehörte nicht dazu (Mühlhäuser: 2011). Ein Beispiel: In Renate Meinhofs *Das Tagebuch der Maria Meinhof. April 1945 bis März 1946 in Pommern. Eine Spurensuche* (2006), wo der Mord der jüdischen Nachbarn erwähnt wird, fragt eine deutsche Frau: „Was haben meine Brüder in Russland gemacht, dass die [*Soldaten der Roten Armee*] so über uns herfielen?“; darauf antworten die Brüder: „Nein, Schwesterchen, keine Frau angefasst, »die waren uns auch viel zu dreckig«“ (Meinhof, 2006: 117).

Im Tagebuch *Eine Frau im Berlin* wird die Verbindung zwischen den deutschen Untaten im Osten (inklusive sexuelle Gewalt) und den Vergewaltigungen in Berlin hergestellt: Bei der ersten Schändung der Verfasserin erwähnt ein Russe die Vergewaltigung seiner eigenen Schwester als Rechtfertigung für seine Tat. An der Pumpe hört Anonyma von vergewaltigten Frauen „Unsere haben’s wohl drüben nicht viel anders gemacht“ (FB, 147). Diese Stellen (die zweite wird im Band *BeFreier und Befreite* zitiert) kommen aber nicht im Spielfilm vor. Auch im Film fehlen die Erwähnungen von den Verfolgungen der Juden im Dritten Reich und vom Holocaust:¹³ das Treffen mit einem deutschen Juden in Paris vor dem Krieg;¹⁴ die sowjetischen Nachkriegssendungen über die Konzentrationslager. Solche Momente sind aber wesentlich im Tagebuch, um die Universalisierung der Ereignisse von Berlin 1945 in Frage zu stellen. Sie erlauben der Verfasserin, die Einmaligkeit der deutschen Untaten einzusehen:

Ackerte mich durch einen Band Dramen von Aischylos und entdeckte dabei die *Perserklage*. Mit ihren Wehschreien der Besiegten passte sie gut zu unserer Niederlage – und passt doch gar nicht. Unser deutsches Unglück hat einen Beigeschmack von Ekel, Krankheit und Wahnsinn, ist mit nichts Historischem vergleichbar. Soeben kam durchs Radio wieder eine KZ-

¹³ Hier aber unterscheidet sich die Verfilmung von anderen kommerziellen Spielfilmen der letzten zwei Jahrzehnte über den Nationalsozialismus, die die Deutschen als Opfer des Kriegs darstellen (*Comediam Harmonists, Rosenstraße, Aimé und Jaguar, Dresden*, usw.). Inwieweit manche dieser Filme eine höchst problematische Äquivalenz zwischen dem Leiden der deutschen Juden und den “normalen” Deutschen darstellen und dem deutschen Publikum die Möglichkeit anbieten, sich mit den jüdischen Opfern zu identifizieren, steht außerhalb des Rahmen dieses Referats.

¹⁴ Es gibt “Spuren” dieses Treffens im Film, aber es wird grundsätzlich geändert und es wird nie gesagt, dass es sich um einen Juden handelt.

Reportage. Das Grässlichste bei all dem ist die Ordnung und Sparsamkeit: Millionen Menschen als Dünger, Matratzenfüllung, Schmierseife, Filzmatte – dergleichen kannte Aischylos doch nicht. (Anonyma 2005: 273).

Die Vergewaltigungen der Berlinerinnen werden als Strafe für die Gräueltaten des deutschen Militärs in der Sowjetunion gedeutet (mehrmals hört man die sowjetischen Soldaten, die Berlinerinnen Frau Hitler nennen). Aber warum materialisiert sich der Hass gerade in sexueller Gewalt? Auch wenn die Soldaten und Offiziere der Roten Armee differenziert werden und einige von ihnen als gebildet und kulturbeflissen dargestellt werden, erscheint die Mehrheit von ihnen entweder als Naturburschen (Anatol, zum Beispiel) oder als unersättliche Barbaren, als ungebildete schmutzige Säufer. Es sind hauptsächlich diese letzten, die als brutale Vergewaltiger dargestellt werden, das heißt, es wird impliziert, dass sexuelle Gewalt ein Produkt der Barbarei, ein Merkmal der unzivilisierten Völker ist.¹⁵ Sogar der Major bestätigt diese Idee:

Major: Schauen Sie. Da unten. Was sehen Sie?

Anonyma: Soldaten.

Major: Russen! Bestien oder Tiere, wie Sie sagen. Und stimmt! Keiner von uns wartet eine Sekunde, wenn er einen Deutschen erschießen kann. Euer Blut ist auf unseren Uniformen. Ist gut so. Keiner von ihnen wollte Krieg! Die meisten wussten nicht einmal, was das ist: Deutschland. (1.32.24-1.33.06)

Der Spielfilm scheint anzudeuten, dass, wenngleich die deutschen Verbrechen in Russland den Hass gegen die Deutschen erklärten, es auch bei den Russen ein kulturelles Substrat geben musste, das die sexuelle Gewalt erst möglich machte: und das war gerade ihre kulturelle Rückständigkeit und Grobheit. Mit einer solchen Vereinfachung und mit der Einfügung der unmöglichen Liebesgeschichte sind in der Verfilmung bestimmte Aspekte vernachlässigt worden, die das Tagebuch interessant für die Analyse des Phänomens der sexuellen Gewalt im Krieg macht und die dem breiten Publikum helfen könnten, den Begriff von sexueller Gewalt besser zu differenzieren:

¹⁵ Auch wenn das Tagebuch die traditionelle nationalistische Erklärung für die sexuelle Gewalt, die sich in den meisten Texten der Adenauerzeit befindet, teilweise überwindet (das heißt, die Behauptung „die Russen vergewaltigen, weil sie Barbaren sind“, genügt Anonyma nicht), teilt die Verfasserin viele in der Zeit weit verbreitete Stereotypen und Vorurteile gegenüber den Russen als primitives Volk. Für sie sind die Russen als Volk „auf einer niedrigeren Entwicklungsstufe“ (FB, 88). Sie interpretiert die Vorliebe der sowjetischen Soldaten für dicke Frauen als Zeichen von Primitivität (FB, 59) und meint, das Diebische liege „tief in ihnen drin“ (FB, 242).

ein breiteres Verständnis des Phänomens in seiner Komplexität und seine Rolle im Rahmen mehrerer Kontinuitäten von Gewaltformen und Ausbeutungen, die normalerweise Besatzungsperioden und Nachkriegszeiten charakterisieren; die Notwendigkeit, die sexuelle Gewalt in Kriegsszenarien als strukturelles und wirtschaftliches Phänomen zu betrachten, das sich nicht auf die direkten Angriffe beschränkt; die sexuelle Gewalt als Produkt hegemonischer Männlichkeitsvorstellungen, die durch Rassenkonstruktionen und -rivalitäten zugespitzt werden. Die Übertragung des Tagebuchs in ein Medium der populären Kultur erwies sich daher als verpasste Chance, eine komplexere Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Kriegsvergewaltigungen und der sexuellen Ausbeutungen der deutschen Frauen 1945 in Gang zu bringen. Stattdessen werden hauptsächlich Stereotypen des Diskurses über die deutschen Leiden im Zweiten Weltkrieg wiederholt und unzureichende und sogar fragwürdige Erklärungen für das Phänomen der sexuellen Gewalt in Kriegsszenarien vorgeschlagen. Aber wenn das Drehbuch eine tiefere und komplexere Auseinandersetzung mit dem Phänomen der sexuellen Gewalt befördern würde, würde es dann ins Programm von Constantins Großproduktionen passen?

Bibliographie

- Anonyma. 2005. *Eine Frau in Berlin. Tagebuch-Aufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juni 1945*. Berlin: btb (© 2003, Eichborn AG, Frankfurt am Main). (=FB)
- Beck, Birgit. 2004. *Wehrmacht und sexuelle Gewalt. Sexualverbrechen vor deutschen Militärgerichten 1939–1945*. Paderborn.
- Bisky, Jens. 2003. Wenn Jungen Weltgeschichte spielen, haben Mädchen stumme Rollen. *Süddeutsche Zeitung*, 23.09. http://www.frallemand.fr/?page_id=81.
- Bos, Pascale. 2006. Feminists interpreting the Politics of Wartime Rape: Berlin, 1945; Yugoslavia, 1992-93. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 31:4, 995-1025.
- Brownmiller, Susan. 1975. *Against our Will. Men, Women and Rape*. New York: Fawcett Columbine.
- Dahlke, Birgit. 2000. "Frau komm!": Vergewaltigungen 1945. Zur Geschichte eines Diskurses. In *LiteraturGesellschaft DDR: Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n)*.

Hrsg. v. Birgit Dahlke, Martina Langermann, Thomas Taterka. Stuttgart: Metzler, 275-311.

Döbler, Katharina. 2003. Eilige Notizen eines Höhlenmenschen. *Die Zeit*, 24 (5-6-2003).

Enzensberger, Hans-Magnus. 2003. „Verdeckte Ermittlungen von Schnüfflern“ Enzensberger und die Anonyma. *Der Spiegel* 40/2003, 29. September 2003, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28721232.html>.

Flaschka, Monika. 2009. *Race, Rape and Gender in Nazi Occupied Territories*. PhD. diss (Kent State University).

Grass, Günter. 2002. *Im Krebsgang. Eine Novelle*. Göttingen: Steidl.

Jaiser, Konstanze. 2003. Eine Frau in Berlin. *HSOZKULT*, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2003-4-138>.

Meinhof, Renate. 2006. *Das Tagebuch der Maria Meinhof. April 1945 bis März 1946 in Pommern. Eine Spurensuche*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Mühlhäuser, Regina. 2010. *Eroberungen. Sexuelle Gewalttaten und intime Beziehungen deutscher Soldaten in der Sowjetunion 1941–1945*. Hamburg.

Mühlhäuser, Regina. 2011, Honor & Respectability. The Silencing of sexual violence by German soldiers after WWII. *Newsletter P@x*.

Puplinkhuisen, Daniele, 2009, “Kleine Fußnote zum Untergang des Abendlandes“ Das Zusammenspiel von kollektiver Erinnerung und weiblicher Perspektive in Anonymas *Eine Frau in Berlin*, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 155: 148-161.

Rentschler, Eric. 2000. From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of consensus. In *Cinema and Nation*. Edited by Mette Hjort and Scott Mackenzie. London: Routledge.

Sander, Helke. 2005. Erinnern/Vergessen. In *Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*. Hrsg. v. Helke Sander und Barbara Jahr. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 9-20.

Sander, Helke und Barbara Jahr (eds.). 2005. *Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Schmidt- Harzbachs, Inge. 2005. Eine Woche im April: Berlin 1945. Vergewaltigung als Massenschicksal. In *Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*. Hrsg. v. Helke Sander und Barbara Johr. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 21-45 (auch in: *Feministische Studien* 5/1984).

Schwartz, Claudia. 2003. Tagebuch einer Unbekannten. *Neue Zürcher Zeitung* (Ressort Feuilleton, 20-08-2003).

Schlüsselbegriffe: *Eine Frau in Berlin* – Kriegsvergewaltigungen – Repräsentation der Gewalt.

Memória e pertença identitária no romance *Andernorts* (2010) de Doron Rabinovici

Anabela Valente Simões

ESTGA | CLC, Universidade de Aveiro

Nas eleições legislativas de 3 de Outubro de 1999, a *Österreichische Volkspartei* liderada por Wolfgang Schüssel forma governo com a terceira força partidária do país, a *Freiheitliche Partei Österreichs*, dirigida pelo controverso governador da Caríntia Jörg Haider que, com os seus discursos de cariz claramente xenófobo, lançou o olhar da Europa sobre a Áustria pelas piores razões.

No rescaldo desta coligação, mediante um cenário que, em larga escala, parecia representar um retrocesso no passado, o escritor e ativista político austríaco de origem judaica Doron Rabinovici publica um texto no jornal israelita *HaGalil*, ao qual dá o curioso título “Doron R. und D. Rabinovici. Der nationale Doppler”. Trata-se, na verdade, de uma espécie de diálogo assumidamente esquizofrénico no qual Doron R., o israelita, interpela D. Rabinovici, o austríaco, e o desafia a repensarem a sua relação:

Vor einigen Tagen drohte der in Tel Aviv geborene Doron R. dem in Wien lebenden D. Rabinovici damit, die Beziehungen zu ihm zu überdenken. Seitdem geht es auch in mir rund. Die beiden können nicht mehr voneinander lassen, streiten und urteilen hart über die Medien, aber bloss über jene des jeweils anderen Landes. „Wir Österreicher wählen, wen wir wollen“, sage ich mir trotzig, worauf ich mir lächelnd entgegne: „Nu, kein Problem - wir Israeli haben eben diplomatische Kontakte, mit wem wir wollen.“

So gehe ich als nationaler Doppler, als hochprozentiges Gemisch, durch die Strassen, in denen eben noch flammengelb der Hass gegen die Fremden geschürt wurde, und *fühle mich so eigen und ganz fremd*. „Immer musst Du Dich vordrängen und einmischen. Es ging in diesem Wahlkampf nicht um Juden, sondern um Ausländer, um Muslime oder Afrikaner. Kannst Du es nicht ertragen, einmal nicht das auserwählte Opfer zu sein?“ In solchen Momenten wird der Israeli sehr ernst und fordert mich auf, jegliche Antisemitismen zu unterlassen.

Ob ich nicht wisse, fragt mich der Tel Aviver, dass Leute *meines Staates* sechs Millionen Menschen *meines Volkes* ermordeten? Mag sein, spricht er weiter, dass die

Österreicher die Vergangenheit nur allzu gerne vergessen, doch jedem halbwegs gebildeten Menschen ausserhalb des Alpenlandes holt angesichts der FPÖ-Kampagnen die Erinnerung ein, überkommt der Gedanke an die Geschichte. (Rabinovici 1999a, *Sublinhados meus*)

Em 2010, uma década após ter publicado este texto, Rabinovici regressa ao registo literário com *Andernorts*, romance onde parece retomar esse diálogo. Se, no final da década de noventa, D. Rabinovici, o austríaco, reconhece que se sente simultaneamente parte integrante da cidade de Viena, porém também um estranho, porque, no fundo, o *seu* país é responsável pela morte de milhões de membros do *seu* povo, o protagonista do romance aqui em apreço, Ethan Rosen, também ele um israelita que vive em Viena, tece considerações semelhantes, mas desta feita relativamente a Israel: “Er wusste sich zu Hause, fühlte sich so heimisch und fremd zugleich, daß ihn die Sehnsucht erfaßte sofort wiederfortzufliegen”. (Rabinovici 2010, 80)

Na condição de sujeito portador de duas linguagens identitárias que, em variadíssimos aspetos, se assumem como contrárias, em ambos os textos o autor dá conta de um “Eu-Judeu” e de um “Eu-Austríaco” e assume sentir-se preso nesta duplicidade, isto é, na sua identidade histórica e cultural judaica e na sua identidade linguística e social austríaca. Com efeito, o sentimento de pertença a um conjunto de tradições e aspetos culturais coexiste com o sentimento de ligação ao país onde fala e escreve na língua dos criminosos nazis. É nesta ambivalência, nesta existência difícil e problemática, que procura a sua identidade, uma identidade que, inevitavelmente, terá diferentes camadas, que será plural, híbrida e fragmentada.

A obra ficcional e não-ficcional de Doron Rabinovici (*1961), nascido em Israel, mas a residir na capital austríaca desde 1964, é indubitavelmente marcada por esse acontecimento singular que, na perspetiva de muitos, se tornou no evento central do século XX: a violência genocida nazi, à qual, por convenção, chamamos Holocausto, Shoah ou Auschwitz, numa alusão ao mais emblemático dos campos de concentração nazis, entretanto transformado num lugar de memória supranacional. Por outro lado, a forma como a Áustria lidou com o passado e levou a cabo o seu próprio processo de *Vergangenheitsbewältigung* é também fundamental, não só no trabalho académico do autor, como também na sua atitude de intervenção política e social e, por fim, na sua obra literária.

O Holocausto é, de facto, um acontecimento histórico singular que, ao invés de outros cenários de violência, parece possuir uma força que não desvanece. Com efeito, o Holocausto adquiriu um carácter de unicidade que tem alimentado discussões e reflexões, sob as mais diversas perspetivas, desde há mais de seis décadas. Na Alemanha, a *Vergangenheitsbewältigung*, isto é, o processo de superação da história e reconciliação com o passado, tem aparecido como um fenómeno histórico e social que, até ao momento, ainda não terá sido concluído. O julgamento de Nuremberga (1945), os ecos da condenação de Adolf Eichmann em Israel (1961), o processo de Auschwitz (1963-1965), a reação das gerações mais jovens durante os movimentos de contestação por volta de 1968, a Disputa dos Historiadores em torno da possibilidade de um “ponto final” no discurso sobre Auschwitz (1986), a controvérsia lançada por Daniel Goldhagen e ainda a polémica entre Martin Walser e Ignatz Bubis, na década de 1990, a discussão acerca da inauguração do Memorial do Holocausto em Berlim (2005) e, ainda, as várias encenações cinematográficas de expressão alemã recentemente vindas a público¹, são alguns exemplos deste longo escrutínio do passado.²

Ao contrário da Alemanha, onde a discussão acerca dos crimes nazis teve início no imediato pós-guerra, prolongando-se depois ao longo de várias décadas, no contexto específico austríaco, o passado nacional-socialista foi silenciado e tratado como um tabu. Na realidade, após a “hora zero”, a Áustria e a Alemanha tomaram caminhos bastante diferentes. A Áustria suprimiu este episódio da sua consciência histórica durante um longo período de tempo e

¹Veja-se, por exemplo, *Gebürtig* (Lukas Stepanik, 2002), *Der Untergang* (Oliver Hirschbiegel, 2004), *Stauffenberg. Operation Valkyrie* (Jo Baier, 2004), *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (Marc Rothemund, 2005), *Die Fälscher* (Stefan Ruzowitzky, 2007) ou *Eine Frau in Berlin* (Max Färberböck, 2008).

² Mais recentemente e num âmbito mais alargado, este debate tem continuado. Em 1995, na Alemanha, foi consensual a proclamação do dia 27 de janeiro, dia da libertação de Auschwitz, como o Dia em Memória do Holocausto. Em 2002, o Conselho da Europa declarou-o também o Dia Europeu da Memória. Três anos mais tarde, o Parlamento Europeu publicou uma resolução sobre a memória do Holocausto, do antissemitismo e racismo e, em novembro do mesmo ano, a Assembleia Geral das Nações Unidas proclamou 27 de janeiro como o Dia Internacional em Memória das Vítimas do Holocausto. A polémica viria a surgir em 2009 quando o Parlamento Europeu aprovou uma proposta que visava a declaração do dia 23 de agosto (dia da assinatura do pacto Molotov-Ribbentrop, entre Hitler e Estaline), como o Dia Europeu em Memória das Vítimas do Estalinismo e do Nazismo, o que, na perspetiva de alguns críticos, visaria atribuir um carácter idêntico à posição de “vítima” de ambos os regimes. Esta declaração suscitou, de novo, discussões em torno do carácter singular do Holocausto; Heidemarie Uhl, por exemplo, considera que esta comparação ou equiparação não só trivializa e relativiza o genocídio judaico, como também apresenta uma revisão falsa da recente história do mundo, na medida em que o Estalinismo e o Nazismo são, de facto, ambos regimes totalitários, mas muito diferentes na sua essência. (Uhl 2009, 68-69).

transformou-o numa mentira conveniente, escondendo a colaboração com o regime nazi sob o falso mito de que teria sido a primeira vítima da hegemonia hitleriana:

Unlike Germany's near obsession with its Nazi past, Austria's relationship to its wartime history has remained decorously submerged, politely out of sight. Indeed, the post war identity of Austria had been based upon the self-serving myth that the country was Hitler's first victim. (Young 1999, 7)

Esta perceção, esta narrativa nacional imaginada duraria várias décadas. O processo de superação do passado, até então incumprido, encontraria um novo rumo a partir de 1986, momento em que Kurt Waldheim (Presidente da República entre 1986 e 1992) enfrentou fortes acusações após a revelação do facto de ter sido oficial nazi no passado, denúncias a que respondeu com o chavão do cumprimento do dever (Uhl 2001, 30-46). A chamada *Lebenslüge*, isto é, os sete anos de colaboração ativa com o regime nazi, foi por fim revelada e a versão da história criada pelos fundadores da Segunda República Austríaca foi também corrigida.

Todos estes acontecimentos propiciaram o renascimento do intervencionismo político e intelectual por parte de alguns elementos da comunidade judaica. Inicialmente através de artigos na imprensa e depois através de textos literários, um grupo de jovens intelectuais foi chamado a comentar tanto a eleição de Kurt Waldheim, como os discursos antisemitas do governador da Caríntia e opositor à União Europeia, Jörg Haider. Doron Rabinovici, Robert Schindel, Ruth Beckermann e Robert Menasse, entre outros, são nomes incontornáveis neste processo de confrontação com o passado. Foi então em 1986, após a eleição de Waldheim, que Doron Rabinovici começou a assumir uma vertente intervencionista e um interesse particular pela realidade política austríaca³, tendo fundado, no mesmo ano, o *Republikanische Club – Neues Österreich*, sede de discussões em torno de questões como o antisemitismo e o racismo. Rabinovici publicou ainda diversos textos contra a inclusão da *Freiheitspartei* de Haider no governo austríaco, participou em diversas manifestações e foi ainda voz ativa no protesto de 19 de Fevereiro de 2000, no qual mais de 250 000 austríacos tomaram as ruas de Viena e defenderam a palavra de ordem “Não à coligação com o racismo” (Kraft 2003, 1000). Atualmente é um dos organizadores da iniciativa “European Jewish Call for Reason” que, na sua

³ Numa entrevista ao *Neue Zürcher Zeitung* (11.07.1998), Rabinovici reconhece como a figura de Kurt Waldheim assumiu um papel decisivo na sua conduta enquanto cidadão e escritor: “Man kann sagen, Kurt Waldheim hat mich so richtig in die österreichische Innenpolitik eingeführt oder zumindest ins Österreichische gebracht. Ohne ihn wäre ich vielleicht nicht mehr da.” (*apud* Silvermann 1999, 263; Beilein 2008, 9)

página oficial, apresenta os seus mais de 8.000 membros como indivíduos pertencentes a duas realidades geográficas e culturais distintas, a dos respetivos países e à do Estado Israelita, o que nos conduz de novo para a questão da duplicidade identitária que esbocei no início desta reflexão:

We are citizens of European countries, Jews, and involved in the political and social life of our respective countries. Whatever our personal paths, our connection to the state of Israel is part of our identity. We are concerned about the future of the State of Israel to which we are unfailingly committed.⁴

Depois de *Suche nach M.* (1997), texto que reflete a problemática da transmissão do trauma, da memória e da culpa entre as famílias de sobreviventes, e de *Ohnehin* (2004), romance que alberga não só esta mesma questão mas também as complexidades identitárias de outros grupos sociais, nomeadamente da comunidade imigrante, em *Andernorts* – romance que viria a recolher uma receção muito positiva e que viria ainda a integrar a *shortlist* do *Deutscher Buchpreis* – os tópicos da origem, da duplicidade identitária e a noção de *Heimat* são os campos gravitacionais essenciais em torno dos quais gira a narrativa. Denominador comum na obra novelística do autor será o tópico da constituição identitária das gerações de origem judaica que nasceram no pós-guerra, no contexto específico dos desenvolvimentos históricos e sociais austríacos.

O protagonista de *Andernorts* é Ethan Rosen, sociólogo de origem israelita que vive em trânsito permanente entre Viena – onde é professor universitário e investigador, dedicando-se ao estudo das questões relacionadas com a memória da Shoah –, os vários países que visita por razões profissionais e ainda Telavive, cidade onde vivem os pais, de origem austríaca e sobreviventes à violência nazi.

O ponto de partida da ação dá-se após a morte de um amigo próximo de Ethan, o político israelita Dov Zedeck – outrora chamado Adolf Gerechter, oriundo de Viena, de onde escapara à perseguição nazi na década de 1930. A crise identitária da personagem central é desencadeada depois de recusar o pedido de um jornal austríaco para escrever o obituário do amigo. Alguns dias mais tarde e por casualidade, Ethan viria a encontrar esse mesmo obituário escrito por Rudi

⁴ Cf. <http://www.jcall.eu/About-us.html> (acesso em 23 de novembro, 2011).

Klausinger, professor e investigador austríaco (não-judeu) e também ele perito em Estudos Judaicos.

O texto de Klausinger tece uma série de considerações negativas sobre a cultura da memória do Holocausto, em particular sobre a organização de visitas de estudo a Auschwitz, o que indigna Ethan Rosen que, de imediato, publica uma resposta onde, de forma velada, acusa Klausinger de antissemitismo. Por seu turno, Klausinger dá continuidade ao debate e escreve um novo artigo no qual contrapõe que a linha de argumentação que seguiu teria sido utilizada uns anos antes pelo próprio Ethan Rosen num jornal israelita (Rabinovici 2010, 30). Este episódio revela, assim, a atitude contraditória do protagonista, a qual é ainda reconhecida pelo editor do jornal que, de forma bastante pertinente, afirma o seguinte:

Fred Sammler [der Redakteur] atmete tief durch. „Also Moment. Nur um Recht zu verstehen. Vor fünf Jahren schrieben Sie gegen diese Jugendreisen, (...) regten sich über, wie heißt es noch, Lagerfeuerromantik im Schatten des Schornsteins auf, und nun werfen Sie Klausinger Antisemitismus vor, wenn er dasselbe schreibt? (Rabinovici 2010, 31)

Esta interrogação denuncia, assim, os conflitos intrínsecos de uma existência judaica moderna, na medida em que as diferentes problemáticas e complexidades poderão ter diferentes abordagens consoante o contexto geográfico a partir do qual são analisadas; o próprio Doron Rabinovici defende numa entrevista que, de facto, “in Wien ist der gleiche Mann anders Jude als in Tel Aviv” (Jandl, 2010).

A leitura da obra levanta ainda as seguintes questões: Como criticar os judeus e não ser acusado de antissemitismo? Como não ser incorretamente interpretado quando se tecem juízos de valor mais críticos acerca de Israel, nomeadamente no que concerne às suas relações com o Estado Palestiniano? Devido ao peso da sua herança histórica serão os israelitas intocáveis? Ou, ainda, “wieso [...] gelte ein Israeli als Linker, wenn er eine bestimmte Meinung vertrete, und ein Österreicher als Nazi, wenn er dieselbe äußere?” (Rabinovici 2010, 41).

Na posição de sujeito portador daquela que é a complexa identidade judaica transcultural, Rabinovici procurará, acima de tudo, derrubar tabus e desconstruir sensibilidades, apresentando uma imagem crítica, por vezes crua e mordaz, de Israel e dos judeus, perceções assinaladas por alguém que pode, em simultâneo, adotar uma dupla perspetiva, interna e externa. Com efeito,

numa entrevista concedida em 2007 à autora do presente artigo, Rabinovici autorrepresentou-se como um “sujeito indefinido”, pertencente a dois mundos, por vezes contraditórios, para os quais olha sempre com uma visão muito crítica e inquisitiva:

Ich bin eigentlich in Wirklichkeit heimatlos geworden. Insofern ist es das, dass ich eine israelische Geburtsheimat habe und ein österreichisches Zuhause habe. Ich habe zwei Länder. Und ich bin der Regierung der zwei Länder sehr kritisch gegenüber. (Simões 2009, 437)

Se em *Suche nach M.* Rabinovici adotou esta atitude crítica relativamente às autoridades austríacas por tardarem em pagar as indemnizações devidas às vítimas do Holocausto e, em *Ohnehin*, criticou a sociedade civil austríaca por negligenciar a comunidade imigrante, em *Andernorts* lança um olhar satírico sobre Israel e sobre os judeus, afastando-se completamente de uma imagem romanceada de alguém que vive na Diáspora, ansiando pelo regresso à Terra Prometida. Aliás, Rabinovici refuta a ideia de Diáspora e considera simplesmente que todos os judeus espalhados pelo mundo são efeito de um fenómeno social menos mítico, isto é, da globalização (Kaukoreit 2004). Nenhum dos seus “Eus” está, portanto, isento de críticas.

Na verdade, Rabinovici apresenta neste romance múltiplas facetas da ideia do que é *ser-se judeu* na atualidade. Nas páginas iniciais apresenta de imediato um retrato satírico do Estado de Israel, marcado pela modernidade e pela religiosidade: regressando de Israel, num avião repleto de turistas austríacos, Ethan Rosen demonstra claramente o seu enfado por estar sentado entre uma mulher israelita, exageradamente maquilhada e adornada, com uma aparência que o transporta para a imagem do papel de parede usado no palácio de Versailles, e um gordo judeu ortodoxo, cujos caracóis o faziam lembrar uma ovelha ou um elemento de uma banda de *hard-rock* ou ainda um rastafári, que ruma as suas orações e o perturba com o constante baloiçar do corpo:

Links neben ihm eine Frau, Mitte siebzig, mit wachsweiß geschminkten Gesicht, eine Echse mit Krokodilledertasche, das Haar platinblond. [...] Sie trug ein karminrotes Damastkostüm mit stumpfgoldenen Knöpfen, eingewebt in den Seidenstoff glänzten Blumengirlanden. Ethan Rosen fühlte sich an chinesische Tapetenmuster in Versailles erinnert. (Rabinovici 2010, 13-14)

Der Orthodoxe wippte vor und zurück, federte in den Knien und begann mit einem Headbanging, als gehöre er einer Hard-Rock-Band an, auch wenn seine herum

hüpfenden Schläfenlocken eher an die Dreadlocks der Rastafaris erinnerten. (*idem*, 17)

Pertinente é ainda forma como os jovens israelitas são aqui retratados. No artigo que viria a originar o folhetim periodístico entre Ethan Rosen e Rudi Klausinger, o protagonista debruçou-se sobre a questão da trivialização das visitas de estudo a campos de concentração, os quais comparou a uma espécie de Disneylândia da destruição ou a campos de férias. Aí Ethan questiona se os jovens não estariam a confundir a história do seu passado com um mero filme de terror (Rabinovici 2010, 48). É ainda relatado o episódio no qual, no decorrer de uma destas visitas e ao ser advertido por estar entrar numa câmara de gás com o iPod ligado, um dos jovens estudantes simplesmente responde “Willst du mich daran hindern, in die Gaskammer zu gehen, du Nazi?” (*idem*, 41), o que, acima de tudo e por mais inconveniente que o seja, revela que a memória do passado parece estar a ser relativizada pelas gerações mais jovens, parecendo ter perdido o seu valor sagrado, o seu carácter de absoluta singularidade (ferozmente reclamado pelos judeus junto de todas as instâncias mundiais).

O romance apresenta ainda a perceção que cada um dos países que integra a identidade do protagonista possui do outro. Por exemplo, ao saber que Ethan Rosen vai viajar para Israel, um taxista vienense demonstra alguma relutância e reduz a ideia que possui de Israel à possibilidade de o seu cliente vir sofrer um atentado: “Nach Israel? Ist die Lage dort sicher genug? Ich meine nur. Wegen der Attentate” (*idem*, 104). Por seu turno, quando em Israel Ethan assume que permanece em Viena porque essa é simplesmente a sua vontade, constata a prevalência da mesma imagem estereotipada, de uma certa intolerância até, profundamente marcadas pelo peso da própria história:

“Wie könntest du dort wohnen? Die sollen alle Antisemiten sein. Müssen die Juden da nicht um ihr Leben fürchten?” Erst als Ethan ihm versicherte, es werde in Österreich keinem Juden ein Haar gekrümmt, erstarb das Gespräch, und der Mann sah ihn argwöhnisch an, als hätte er eben behauptet, Nazis seien überaus liebenswerte Menschen und die ganze Geschichte der Verfolgung wäre nur ein Missverständnis. (*ibidem*)

Por fim, o protagonista reconhece ainda como Israel o sufoca, como ironicamente se sente mais livre em Viena:

Ich bin erst kurz im Land, aber schon will ich wieder weg. Es ist wie eine Allergie. Kaum trete ich auch dem Flughafen, sehe ich die ganze Mischpoche, die versammelte Sippschaft, diesen Mischmasch aus Gott und Ghetto, aus Kitsch und Kischkes, sehe dazu diesen Apparat, für den die permanente Ausnahmesituation die einzige Normalität ist, die Sicherheitsleute, die Soldaten, fällt mir das Atmen schwer. [...] In Wien vergesse ich immer, wie beengt ich mich hier fühle. (Rabinovici 2010, 100-101)

Anderorts é um romance familiar que narra as dificuldades e perplexidades de duas gerações marcadas pelos acontecimentos do Holocausto. Não obstante a seriedade do seu teor, apresenta-se como uma tragicomédia que surpreende quem está já habituado ao registo mais sério e contido que o autor adotou em textos anteriores. A crítica é unânime em considerar este romance como o texto mais humorístico de Rabinovici. Na verdade, e em particular no que concerne às figuras de Felix e Dina Rosen, assinalam-se momentos verdadeiramente desconcertantes e hilariantes que facilmente nos transportam para o universo cinematográfico criado por Woody Allen. Veja-se, por exemplo, a passagem em que Felix, hospitalizado e bastante debilitado, reclama por não ser apresentado a Noa, a companheira do filho: “Ich glaube, du traust dich nicht, sie mir vorzustellen. Du füchtest wohl, ich könnte ihr zu gut gefallen” (Rabinovici 2010, 108), ou o momento do primeiro encontro de Noa com os pais de Ethan que, com uma convicção absoluta, garantem conhecer toda a família da jovem, descrevendo de forma detalhada familiares de Noa com quem, na realidade, nunca se haviam cruzado (*idem*, 112s.). Iguamente alucinado é o plano do rabino ultraortodoxo Berkowitsch que, a partir do ADN da família Rosen, pretende clonar o Messias, cujo embrião havia sido destruído pelos nazis no passado (*idem*, 146; 163; 166-175). Em troca da cedência de tecido para a manipulação genética, o rabino promete providenciar o rim que salvaria Felix Rosen de uma morte anunciada. Felix, porém, faleceria antes de o rabino prosseguir com os seus intentos.

Depois do incidente provocado pela publicação do obituário de Dov Zedeck, o conflito do protagonista com a figura de Rudi Klausinger viria a adensar-se ao longo do romance, primeiramente, quando Klausinger e Ethan concorrem à mesma posição na Universidade e, depois, quando o austríaco aparece de forma inusitada em Israel, junto à cama de hospital de Felix Rosen. Inesperadamente, Klausinger é apresentado à família como um filho de Felix, meio-irmão de Ethan, o que intensifica a profunda crise existencial do protagonista. Os acontecimentos

desenvolvem-se depois de forma intrincada e alucinante, chegando-se, por fim, a um desenlace surpreendente no qual, afinal de contas, Felix nunca tivera filho algum mas aceitara criar Ethan, que é filho do falecido Dov Zedeck. E Klausinger, que desde o início da trama encetara uma busca incessante por um pai judeu que nunca conhecera, recebe a confirmação de que todos os seus esforços para chegar às suas origens, aos fundamentos da sua identidade, terminavam agora num beco sem saída.

Destas múltiplas passagens ou movimentos, tanto de Ethan como do seu duplo Klausinger, emerge a busca constante pelas origens, pela ligação efetiva a um determinado lugar, no fundo, pela consolidação de uma ideia de identidade completa e coerente. Ethan reconhece, todavia, que parece pertencer sempre a outro lugar, uma vez que nem a Áustria, nem Israel são sinónimo de uma verdadeira *Heimat* para si. Na verdade, sente-se em casa em todo o lado, mas não encontra um lar em lado algum. Mais do que o sentimento de pertença a um local, prevalece o sentimento de pertença a uma memória, a uma história. No fundo, o leitor encontra aqui o retrato das complexidades identitárias advindas de uma vivência pautada por um percurso vivencial e intelectual entre duas culturas, duas línguas e dois caminhos históricos tão distintos de uma figura que, na realidade, em muito se assemelha ao seu próprio autor.

Referências bibliográficas

Apin, Nina. 2010. Nächstes Buch in Jerusalem. *Die Tageszeitung*, 2/3.10.

Bartmann, Christoph. 2010. Samen für einen neuen Messias. *Die Presse*, 14.08.

Bauer, Yehuda. On Comparisons between Nazi Germany and the Soviet Regime.

www.gedenkdienst.at/index.php?id=585 <acesso em 12 de setembro, 2010>.

Beilein, Matthias. 2008. *86 und die Folgen. Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici in literarischen Feld Österreichs*. (Philologische Studien und Quellen 213). Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Berking, Sabine. 2010. Der Messias aus der Retorte. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.08.

- Birkenhauer, Frank. 2010. Zuhause im Zwiespal“. *Sf magazin*. 13.08. <http://www.sf-magazin.de/doron-rabinovici-andernorts,312.html> <acesso em 26 de janeiro, 2005>.
- Böttiger, Helmut. 2010. Komisch verzweifelt. *Zeit Literatur*, 30.09: 49-50.
- Jandl, Paul. 2010. Mas ist, wofür man sich hält. *Die Welt*, 9.9.
- Knight, Robert. 2001. The Austrian State Treaty and beyond. *Contemporary European History* 10, 1: 123-142.
- Kraft, Thomas. 2003. Doron Rabinovici. *Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945 – Band 2* by Thomas Kraft (Ed.), Nymphenburger, München, 1000-1001.
- Meyer-Gosau, Frauke. 2010. ‘Das macht mir einen unglaublichen Spaß...’ Ein Samstagmorgen mit Doron Rabinovici in Wien. *Literaturen*, 5: 10-15.
- Rabinovici, Doron. 2010. *Andernorts*. Berlin: Suhrkampverlag.
- . 1999a. Doron R. und D. Rabinovici. Der nationale Doppler. <http://www.hagalil.com/archiv/99/10/austria.htm> <acesso em 26 de janeiro, 2005>.
- . 1999b. Keine Koalition mit dem Rassismus. <http://sybamb.blogspot.com/2004/08/rabinovici-doron.html> <acesso em 26 de janeiro, 2005>.
- Sabin, Stefana. 2010. Wenn ein Rabbiner den Messias klonen will. *Neue Zürcher Zeitung am Sonntag*, 29.08.
- Sell, Gundula. 2010. Zwischen Wolken. *Sächsische Zeitung*, 5.8.
- Silverman, Lisa. (Summer, 1999). Der richtige Riecher: the reconfiguration of Jewish and Austrian identities in the work of Doron Rabinovici. *The German Quarterly*, 72, 3: 252-64.

Simões, Anabela Valente. 2009. *O lugar da memória na obra de jovens autores de expressão alemã*. Ph.D. diss., Universidade de Aveiro.

Uhl, Heidemarie. 2001. Das 'erste Opfer'. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik. *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, 30, 1: 19-34.

---. 2009. Conflicting Cultures of Memory in Europe: New Borders between East and West? *Israel Journal of Foreign Affairs* III, 3: 59-72.

Wiesauer, Caro. 2010. Doron Rabinovici. Das Leben ist nicht schwarzweiß. *Kurier*, 28.08.

Young, James E. 1999. Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany. *Harvard Design Magazine*, 9 (Fall): 1-10.

Palavras-chave: Identidade, Memória, Holocausto, *Vergangenheitsbewältigung*, Áustria

Wiener Komödie und Londoner Theater: Dokumentation und Skurrilität eines marginalen Kulturtransfers im 18. Jahrhundert¹

Matthias Mansky
Universität Wien

I.

Während sich zahlreiche literaturwissenschaftliche Studien mit dem Einfluss und der Rezeption der englischen Literatur im deutschen Sprachraum um 1800 beschäftigen, haben gegenläufige Entwicklungen bisher kaum das Interesse der Fachöffentlichkeit erwecken können. Die Abwesenheit der österreichischen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts innerhalb des deutschsprachigen Literaturkanons hat dazu beigetragen, dass eingehende Analysen zu ihren Autoren die Ausnahme darstellen, und somit auch fremdsprachige Übersetzungen und Bearbeitungen unbeachtet geblieben sind. Wenn ich in der Folge die erste englische Adaption eines österreichischen Sprechtheatertextes für ein Londoner Theater als Exempel für einen österreichisch-englischen Kulturtransfer heranziehe, der in Wahrheit eigentlich nur sehr begrenzt stattgefunden hat, sollen in erster Linie die Schwierigkeiten eines solchen Unterfangens skizziert werden. So muss es durchaus als Kuriosum angesehen werden, wenn sich die anfängliche Rezeption deutscher Dramentexte im englischsprachigen Raum aufgrund der mangelnden Sprachkenntnis vorerst über den Umweg von französischen Kommentaren, Kritiken und Übersetzungen ereignete. Während Französisch als die Zweitsprache des ‚English man of letters‘ fungierte, entwickelten sich in England erst ab 1790 deutschsprachige Lesezirkel, die vor allem aus Interesse am deutschen Drama ins Leben gerufen wurden (vgl. Charles 1957, 2). Es wird nicht zuletzt zu zeigen sein, wie sich gerade durch die Verwirrungen, die eine derartige Rezeption evozieren kann, die Probleme literatur- und theaterhistorischer Forschung am Rande des heutigen Literaturkanons offenbaren.

II.

¹ Der folgende Beitrag referiert Ergebnisse meines Forschungsaufenthalts als Sylvia Naish Research-Fellow am Institute of Germanic and Romance Studies (IGRS) der University of London 2010.

Die Tatsache, dass Wien als das einzig „wirklich urbane Zentrum des deutschsprachigen Raumes im 18. Jahrhundert“ angesehen werden muss und es sich bei der Literatur der österreichischen Aufklärer, wie Leslie Bodi in seiner Untersuchung *Tauwetter in Wien* gezeigt hat, um die Ausformung einer spezifischen Großstadtliteratur handelt, macht Wien in den selbstbewussten Schriften der josephinischen Literaten im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts für Vergleiche mit London und Paris kommensurabel (Bodi 1977, 67). Autoren wie Aloys Blumauer (1988) oder Johann Pezzl (1923) betonen den Hauptstadtcharakter Wiens, der den literarischen Themen und Darstellungsformen immanent sei. Wynfrid Kriegleder hat in einem Aufsatz, in dem er sich mit eigenständigen Tendenzen der josephinischen Literatur beschäftigt, auf die Ambition der österreichischen Aufklärer „im Wien Joseph II. ein Analogon zum London der Jahrhundertwende [zu] sehen“ ebenso hingewiesen, wie auf eine gewisse literarische „Wahlverwandtschaft, die man zu diesem London verspürte“:

[...] die satirische Boshaftigkeit Swifts und die weltmännische Eleganz Popes schienen dem literarischen Betrieb der Haupt- und Residenzstadt Wien angemessener als dem Literaturbetrieb eines der vielen Jean-Paulschen Duodezfürstentümer oder auch der bürgerlichen Mittelstände Sachsens und Preußens. (Kriegleder 1995, 383)

In die Zeit der josephinischen Aufklärungsbestrebungen, in der man sich in Wien um eine eigenständige, an den lokalen Voraussetzungen und Bedürfnissen orientierte Literatur bemüht zeigt (vgl. Bauer 1978), fällt auch das Werk Cornelius von Ayrenhoffs, das diese Tendenzen deutlich widerspiegelt.² Ayrenhoff, im bürgerlichen Beruf Offizier in der k. k. Armee, darf als prominenter und wichtiger Dramatiker des frühen Burgtheaters angesehen werden, der heute wie viele seiner damaligen Schriftstellerkollegen in Vergessenheit geraten ist. Mit seinem Lustspiel *Der Postzug oder die noblen Passionen* lieferte er 1769 ein vielgespieltes Repertoirestück, das auch außerhalb Wiens reüssieren konnte und bei dem es sich wohl um das erste Drama eines österreichischen Theaterautors handelt, das in London zur Aufführung gebracht wurde. Bevor nun der Blick auf die englische Adaption und die Aufnahme durch die Theaterkritik gerichtet werden soll, muss kurz auf die deutschsprachige Rezeption des Lustspiels hingewiesen werden. Diese verläuft für seinen Autor spektakulär und rückt ihn durch die Schrift Friedrichs des Großen *De la littérature allemande*

² Vgl. in der Folge zu Ayrenhoff v. a. Mansky 2010.

gewissermaßen ins Spotlight der deutschen Literatur.³ Während der Preußische König in seinem Pamphlet der deutschsprachigen Literatur eine vernichtende Kritik mit zum Teil unhaltbaren Urteilen spricht, ist es kein geringerer als Ayrenhoff, dem die poetischen Qualitäten eines Molière attestiert werden: „Die Liebhaber Thalias [...] haben uns zumindest eine echte Komödie geliefert, ich spreche vom Postzug. Was der Dichter auf der Bühne darstellt, sind unsere Sitten, ist das Lächerliche an uns; das Stück ist gut gemacht. Hätte Molière den gleichen Stoff behandelt, es wäre ihm nicht besser gelungen“. (Friedrich der Große 1987, 367)

Diese positive Bewertung von Ayrenhoffs *Postzug* ist innerhalb der Literaturwissenschaft mit einiger Verwunderung registriert worden und hat sich zu einem Ärgernis vorwiegend bundesdeutscher Germanisten entwickelt, die sich in erster Linie über die Ignoranz Friedrichs gegenüber Lessings *Minna von Barnhelm* echauffieren, jenem Lustspiel also, das heute in den gängigen Literatur- und Dramengeschichten des 18. Jahrhunderts einen singulären Rang einnimmt. Stellvertretend sei an dieser Stelle Albert Ludwig zitiert, der die zahlreichen abschätzigen Bewertungen, die Ayrenhoffs Komödie als negative Kontrastfolie zu Lessings *Minna von Barnhelm* erscheinen lassen, wohl auf den Punkt bringt, wenn er meint: „Welch bittere Ironie, daß Friedrich der Große in seiner Schrift *De la littérature allemande* zwar von *Minna* nichts sagt, wohl aber den *Postzug* als hoffnungsvolles Beispiel eines deutschen Lustspiels begrüßt“. (Ludwig 1925, 359)

Dass Friedrich der Große keineswegs als einziger Fürsprecher der Komödie auftritt, veranschaulichen zahlreiche Rezensionen inner- und außerhalb Wiens, in denen das Stück vor allem aufgrund seiner gut konzipierten Dialogführung durchgehend positiv aufgenommen wird.

Der Inhalt dieser zweiaktigen Komödie ist einigermaßen simpel: Auf Schloss Forstheim soll die Verlobung der jungen Leonore mit dem Grafen von Reitbahn gefeiert werden. Während der Baron Forstheim seiner Jagdleidenschaft nachgeht, ist seine Gattin mit den Vorbereitungen beschäftigt. Demgegenüber bedauert die Braut, die in Wahrheit nicht Reitbahn, sondern den Major von Rheinberg liebt, ihr Schicksal. Doch schließlich kommt alles anders. Während der Major sich durch das Geschenk zweier Windhunde die Gunst Forstheims sichert, zeigt sich Reitbahn von dessen Postzug angetan. Da Rheinberg seine Schecken allerdings nicht verkaufen will, kommt es zu einem Tauschgeschäft: Für die Pferde verzichtet Reitbahn auf die Hochzeit mit Leonore. Nachdem Forstheim gerne in die

³ Vgl. in der Folge auch: Mansky (2007) und (2008).

Verbindung seiner Tochter mit dem Major einwilligt, muss sich schließlich auch die zutiefst enttäuschte Baronin fügen.

In einer Zeit, in der eine protestantisch geprägte literarische Empfindsamkeit dramatische Gattungen wie das rührende Lustspiel oder das bürgerliche Trauerspiel hervorbringt, ist Ayrenhoffs Stück als Zugeständnis an die Komik innerhalb der Komödie anzusehen. Die satirische Darstellung des typisierten adeligen Personals impliziert jene komische Distanz zum Bühnengeschehen, die Henri Bergson (1972) in seinem Essay *Le rire* für die Entstehung von Komik voraussetzt und die sich den tugendhaften und nachahmenswerten Charakteren eines didaktischen Illusionstheaters querstellt. So werden etwa im Tauschgeschäft um die Braut thematische Kristallisationspunkte des bürgerlichen Dramas wie Liebe, Ehe und Familie konterkariert. Die Liebesthematik wird zum zentralen dramatischen Konflikt im bürgerlichen Trauerspiel und in der späteren Sturm-und-Drang-Dramatik. Sie kann an Standesgrenzen zerschellen oder jene transgredieren (vgl. Sonnleitner 2006, 76). In Ayrenhoffs Lustspiel verdeckt das allgemeine Wohlgefallen am Ende subtil die eigentliche Verschacherung der Braut. Die bürgerliche Wertevorstellung der familiären Privatheit wird gezielt invertiert, wenn sich Reitbahn in seiner Leidenschaft für die Shecken gegen Leonore entscheidet. Genau wie Baron Forstheim, der die Heiratsangelegenheiten seiner Tochter desinteressiert seiner Gattin überlässt, nimmt die innerhalb der empfindsamen Dramenliteratur hochstilisierte Familie zugunsten der gar nicht so noblen Passionen des Reitsports und der Jagd eine untergeordnete Stellung ein. Auch die Belehrungen Forstheims am Ende, die dem Lustspiel scheinbar einen didaktischen Nutzen injizieren, sind nur von kurzer Dauer:

BARON. Mein Schatz! halte dich nicht lange auf! gib dem Major das Mädchen!
BARONINN. Dem Major? Wie sprichst du? hat er die erforderlichen Eigenschaften? – Verzeihen Sie mir Herr Major! Man muß weiter denken.
BARON. Ich weiß wohl, was du Eigenschaften nennest. Narrheiten mein Schatz! Geld und Geburt – das sind die Eigenschaften. Wenn auch: ich gebe dem Major, was ich dem Reitbahn gegeben hätte; so wird er gut leben. Und die Geburt – sein Vater war Oberster [...], der dem Staate besser gedient hat, als alle Reitbahne. Nach meinem Urtheil ist der Major hundertmal mehr werth, als der stiftmäßige Hasenfuß; und meine Tochter wird glücklicher mit ihm leben. Was sagst du dazu Lenorl?
LEONORE. Ach Papa! (Ayrenhoff 1789a, 74f.)

Die sentimentale Tochter, die einem bürgerlichen Trauer- oder Lustspiel entsprungen sein könnte, verkommt in Ayrenhoffs Komödie zur Ware. Die didaktischen Worte

Forstheims, die Tugend und Staatsverdienste über Geburtenadel und Vermögen stellen, sind zu einem hohen Grade durch das Geschenk der Windhunde motiviert. So endet das Stück mit einer regelrechten Destruktion des Schlusstableaus, indem sich Forstheim und sein nunmehriger Schwiegersohn erneut zur Jagd verabschieden, nachdem die Baronin zerknirscht in die Heirat eingestimmt hat.

Der kurze Interpretationsansatz lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Während sich Ayrenhoffs Komödie vordergründig den Postulaten einer aufklärerischen Kritik unterwirft, die die Schaubühne zu einer Tugendschule und einem kompensatorischen Forum einer bürgerlichen Öffentlichkeit funktionalisieren will (vgl. Haider-Pregler 1980), birgt sich in ihr ein unverkennbarer Hang zu Satire und Zynismus, der sie als Gegenkonzept zum rührenden Lustspiel erscheinen lässt.

III.

Ayrenhoffs *Postzug* ist einer der ersten deutschsprachigen Dramentexte, der ins Englische übertragen wurde. So wird die Komödie 1792 in die Dramensammlung *Dramatic Pieces from the German* aufgenommen, als dessen Übersetzer gemeinhin Henry Mackenzie genannt wird. Mackenzies Interesse am deutschen Theater ist bereits aus seinem Vortrag *Account of the German Theatre* erkenntlich, den er am 21. April 1788 vor der Royal Society of Edinburgh hielt. Dieser wurde 1790 in den *Transactions* der Gesellschaft erstmals abgedruckt und stellt eine frühe Kenntnisnahme der deutschsprachigen Literatur dar, die innerhalb der Forschung durchwegs als „epoch-making“ bezeichnet wird (Charles 1957, 3). Mackenzie orientiert sich in seiner Schrift vordergründig an den beiden französischen Anthologien *Théâtre allemand* (1785, Hrsg. v. Junker und Liebault) und *Le nouveau théâtre allemand* (1782-85, Hrsg. v. Friedel und Bonneville). Seinen theatergeschichtlichen Überblick übernimmt er ebenso wie sein Urteil weitestgehend aus der Einleitung Friedels. Dennoch eröffnet er in diesen „second-hand conclusions“ einen ersten Blick auf das deutsche Theater und einige seiner Vertreter, als deren prominenteste er Lessing, Goethe und vor allem Schiller bespricht (Ibid, 16). Harold William Thompson (1931) hat in seiner Studie über Mackenzie vor allem dessen Interesse an den literarischen Strömungen der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang hervorgehoben. Tatsächlich thematisiert der Beitrag das Aufkommen eines auf Sentimentalität abzielenden bürgerlichen Illusionstheaters und dessen Folgen für die dramatische Sprachkonzeption, in der sich die deutschen Stücke beispielsweise von den französischen unterscheiden würden:

We find not the gay and sportive language with which the comic muse of France forms her lively and elegant dialogue [...] but a style more serious and reflective in the one, and colours more strong and hard in the other.“ (Mackenzie 1790, 169)

Aus diesen Erkenntnissen zieht Mackenzie auch seine Folgerungen für die Komik im Drama, indem er ebenso wie später Bergson in der bereits erwähnten Schrift *Le rire* auf die Unvereinbarkeit von Emotionalität und Komik verweist und die moralischen und didaktischen Intentionen der bürgerlichen Dramatik in Frage stellt.

In diesem Zusammenhang verwundert es wenig, dass Ayrenhoffs *Postzug*, den Friedel im 10. Band des *Théâtre allemand* unter dem Titel *L'attelage de poste* ins Französische übertragen hatte, aus der deutschsprachigen Dramenproduktion positiv hervorgehoben wird: „The characters are truly comic, the incidents highly amusing, the dialogue infinitely easy, lively and natural, and so perfectly appropriated to the speakers, that one might ascertain the persons, though their names were not affixed to the speeches“. (Ibid, 180)

Neuere Untersuchungen haben angezweifelt, ob Mackenzie tatsächlich der alleinige Übersetzer und Herausgeber des Bandes *Dramatic Pieces from the German* sei. Dass er definitiv Ayrenhoffs Lustspiel vom Französischen ins Englische übertragen hat, darf hingegen außer Frage stehen. Bereits ein Jahr nach seinem Vortrag vor der Royal Society übermittelt er Thomas Cadell die Übersetzung mit der Bitte, sie bei Bedarf an dessen Freunde Thomas Harris und George Coleman für eventuelle Aufführungen am Covent Garden-Theatre bzw. am Haymarket Theatre weiterzuleiten. (vgl. Drescher 1989, 159f.)

Tatsächlich hat sich die Übersetzung von Ayrenhoffs *Postzug* als interessant erwiesen und so entschloss sich der Dramatiker und zwischenzeitliche Leiter des Londoner Haymarket Theatre George Coleman zu einer Aufführung, die am 22. Juni 1789 vonstattenging. Der französische Titel wurde durch den englischen *The Swop* substituiert, der bereits das Tauschgeschäft um die Braut vorwegnimmt. Ein Vergleich des beim Zensor Chamberlain eingereichten Manuskripts, das sich in der Larpent Collection erhalten hat, mit der späteren Druckfassung gibt Aufschluss darüber, dass die von Mackenzie in seinem Schreiben vorgeschlagenen Kürzungen veranlasst wurden; ebenso zeigt man sich in der Bühnenversion um einen umgangssprachlicheren Dialog bemüht. Die Handlung hingegen wird wie bereits in der französischen Übersetzung strikt beibehalten. Coleman hat dem Stück einen Prolog vorangestellt, in dem er auf Affinitäten zu seinem eigenen Bühnenschlager *The Jealous Wife* verweist und sich gewissermaßen dafür rechtfertigt, dass sein Stück bereits vor dem *Postzug*

entstanden sei. Dieser Hinweis ist überaus interessant, weil er Ayrenhoffs Komödie, an dem sich wohl auch der Einfluss der französischen Salonkomödie konstatieren lässt, trotz der Gattungsbezeichnung ‚farce‘ im Manuskript, gewissermaßen in die englische Gattungstradition der Comedy of manners einschreibt, deren Vertreter sich auf ähnliche Weise zu einer Rückbesinnung auf Komik und Satire in einer Komödienform besinnen, die ‚style‘ und ‚behaviour‘ über ‚moral standards‘ stellt (vgl. Hirst 1979). Ayrenhoffs *Postzug* und seine dramentheoretischen Ansichten stehen am Anfang einer überregionalen Auseinandersetzung um das deutschsprachige Lustspiel, in der heute vergessene Burgtheaterautoren wie Johann Friedrich Jünger, Joseph Heinrich von Collin oder August von Steigentesch Position gegen die bühnendominanten bürgerlichen Rührstücke beziehen und für einen feineren Komödientypus eintreten, in dem in erster Linie das gesellschaftliche Leben der höheren Gesellschaftskreise auf die Bühne gebracht werde (vgl. Mansky 2011). Diese durchaus mit der englischen Dramatik vergleichbaren Entwicklungstendenzen weisen das Konversationsstück bzw. die Salonkomödie als eine Art literarisches Großstadtphänomen aus und dürften ein Mitgrund dafür gewesen sein, warum man Ayrenhoffs Lustspiel in London als bühnentauglich erachtete.

Dennoch war der Komödie am Haymarket Theatre kein Erfolg wie im deutschsprachigen Raum beschieden. Die vereinzelt Kritiken zum Stück sprechen von tumultartigen Szenen im Publikum, das die Vorstellung immer wieder unterbrochen und gestört hätte. Was tatsächlich zum Aufruhr des Londoner Theaterpublikums geführt hat und aus welchem Grund sich die erste und gleichsam letzte Aufführung von Ayrenhoffs Komödie zu einem regelrechten Theaterskandal entwickelte, ist aus heutiger Sicht nur noch schwer rekonstruierbar. Johann Wilhelm von Archenholtz hält in seiner Rezension im *British Mercury* den Dialog für das „very caput mortuum of dull conversation“, das die Reaktionen im Zuschauerraum evoziert hätte (*British Mercury* 1789, 95). Im *Historical Magazine* (1789) berichtet man, dass die Abneigung des Publikums gegenüber der Aufführung bereits in der ersten Szene vernehmbar gewesen wäre. Ähnliches vermeldet man im *European Magazine*: „The performers seemed anxious to play well, but their best endeavours could not soothe the tumult of the audience, angry, apparently before they could judge whether they ought to express displeasure or approbation“. (*European Magazine* 1789, 489) Walley Chamberlain Oulton fasst die Geschehnisse in seiner *History of the Theatres of London* von 1796 folgendermaßen zusammen: „Damn’d in a very sudden manner“. (Oulton 1796, 52)

In der englischsprachigen Forschung hat es einige Zeit gedauert, bis man den ursprünglichen Autor der Komödie ausfindig machen konnte, wofür wohl Mackenzies falsche Namensnennung, – sowohl in seinem *Account of the German Theatre* als auch in den *Dramatic Pieces from the German* wird sie einem ‚Emdorff‘ zugeschrieben –, ebenso verantwortlich war, wie die differente Betitelung der Bühnenfassung und der gedruckten Übersetzung mit *The Swop* bzw. *The Set of Horses*. Es gehört zum Kuriosum dieser literatur- und theatergeschichtlichen Spurensuche, dass man hier für lange Zeit keinen geringeren als Gotthold Ephraim Lessing für den Verfasser hielt, bis Helen M. Richmond (1922) und C. W. Decker (1924) in seinem Aufsatz mit den prägnanten Titel *Lessings Set of Horses identified* auf Ayrenhoff verwiesen haben.

Hieraus ergibt sich zusammenfassend die Skurrilität des von mir in aller Kürze dargestellten österreichisch-englischen Kulturtransfers, der trotz seiner Mosaiksteinhaftigkeit interessante Aufschlüsse nicht nur über die übersetzungstechnischen Umwege, die ein deutschsprachiger Theatertext einschlagen musste, um überhaupt auf eine englische Bühne gelangen zu können, bietet, sondern auch die Schwierigkeit einer literatur- und theaterhistoriographischen Beschreibung aufzeigt. Während Ayrenhoffs Lustspiel im deutschsprachigen Raum ein gewaltiger Bühnenerfolg beschieden ist, gerät sein Autor gerade durch seinen namhaftesten Fürsprecher innerhalb der Theater- und Literaturgeschichtsschreibung in Verruf. Demgegenüber kann die englische Adaption des Dramas zwar keineswegs reüssieren, wird in den englischsprachigen Schriften allerdings in die Nähe des heute wohl bedeutendsten deutschen Aufklärungsautors gerückt. Es muss nun dahingestellt bleiben, ob gerade die anfängliche Anonymität seines Verfassers dem Theatertext zu einer wertfreieren Beurteilung verholfen hat. Viel eher lassen sich hier wohl übernommene und festgefahrene qualitative Bewertungen und Annahmen der Literaturgeschichtsschreibung vermuten, die nur durch die akribische Dokumentation derartiger Randerscheinungen des heutigen Literaturkanons revidiert werden können.

Bibliographie

Ayrenhoff, Cornelius von. 1789a. Der Postzug oder die noblen Passionen: Ein Lustspiel in zween Aufzügen. In *Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff, kais. königl. General Majors, sämtliche Werke*. Bd. 4. Wien, Leipzig: Rudolf Gräffer.

- Ayrenhoff, Cornelius von. 1789b. The swop. In *Larpent Collection: Three centuries drama*. box 2. British Library. Signatur: Cup.901a.11.
- Bauer, Roger. 1978. Die österreichische Literatur des Josephinischen Zeitalters: Eine werdende Literatur auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen. In *Das achtzehnte Jahrhundert als Epoche*. Hrsg. v. Bernhard Fabian und Wilhelm Schmidt-Biggemann. Nendeln: KTO Press, 25-37.
- Bergson, Henri. 1972. *Das Lachen: Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter. Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.
- Blumauer, Aloys. 1988. Beobachtungen über Österreichs Aufklärung und Literatur. In *Literatur und Aufklärung 1765-1800*. Hrsg. v. Edith Rosenstrauch-Königsberg. Wien, Graz: Böhlau, 162-194.
- Bodi, Leslie. 1977. *Tauwetter in Wien: Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781-1795*. Frankfurt am Main: Fischer.
- The British Mercury, or Annales of History, Politics, Manners, Litterature, Arts etc. of the British Empire*. 1789. 29: 95.
- Charles, Robert Alan. 1957. French Mediation and Intermediaries, 1750-1815. In *Anglo-German Crosscurrents*. Vol. 1. Edited by Philip Allison Shelley, Arthur O. Lewis and William W. Betts. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1-38.
- Decker, C. W. 1924. Lessing's Set of Horses identified. *PMLA* 39: 343-345.
- The European Magazine, and London Review*. 1789. 15: 488-489.
- Friedel, Adrien Chrétien und Bonneville, Nicolas de. 1782-85. *Nouveau théâtre allemand ou recueil des pièces*. Paris : Avec Approbation & Privilège du Roi.
- Friedrich der Große von Preußen. 1987. Über die deutsche Literatur, die Mängel, die man ihr vorwerfen kann, welches ihre Ursachen sind und mit welchen Mitteln man sie beheben kann. In *Schriften und Briefe*. Übersetzt von Herbert Kühn. Hrsg. v. Ingrid Mittenzwei. Leipzig: Philipp Reclam jun, 364-397.
- Haider-Pregler, Hilde. 1980. *Des sittlichen Bürgers Abendschule: Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien, München: Jugend und Volk.
- Hirst, David L. 1979. *Comedy of manners*. London: Methuen.

The Historical Magazine, or, Classical library of public events. 1789. Bd. 1: 320.

Junker und Liebault. 1785. Théâtre allemand, ou recueil des meilleures pièces dramatiques. Paris: Avec Approbation & Privilège du Roi.

Kriegleder, Wynfrid. 1995. Die deutschsprachige Literatur des Josephinismus im europäischen Kontext. *ÖGL* 39. 5b/6: 374-384.

Mackenzie, Henry. 1790. Account of the German Theatre. *Transactions of the Royal Society of Edinburgh* 2: 154-192.

Mackenzie, Henry. 1792. *Dramatic Pieces, from the German*. Edinburgh, London: Printed for William Creech and T. Cadell.

Mansky, Matthias. 2007. „Hätte Molière den gleichen Stoff behandelt, es wäre ihm nicht besser gelungen“ (Friedrich II.): Cornelius von Ayrenhoffs Komödien zwischen Lustspiel- und Possendramaturgie. *Nestroyana* 27. 1-2: 8-19.

Mansky, Matthias. 2008. Österreichische Kollisionen mit dem etablierten Literaturkanon. Zu Cornelius von Ayrenhoff. *Focus on German Studies* 15: 3-18.

Mansky, Matthias. 2010. *Cornelius von Ayrenhoff: Eine Monographie*. Diss., Universität Wien.

Mansky, Matthias. 2011. Komik und Satire im ‚feineren Lustspiel‘. Zu August von Steigentesch. *Nestroyana* 31. 1-2: 5-18.

Oulton, Walley Chamberlain. 1796. *The History of the Theatres of London*. Vol. 2. London: Martin and Bain.

Pezzl, Johann. 1923. *Skizze von Wien: Ein Kultur- und Sittenbild aus der josefinischen Zeit*. Hrsg. v. Gustav Gugitz und Anton Schlossar. Graz: Leykamp Verlag.

Richmond, Helen M. 1922. Mackenzie's Translations from the German. *The Modern Language Review* XVII. 3: 412.

Sonnleitner, Johann. 2006. *Wiener Komödie 1750-1860*. Unpubliziertes Skriptum zur Vorlesung im Sommersemester 2006 an der Universität Wien.

Schlüsselbegriffe: Wiener Komödie; Londoner Theater; 18. Jahrhundert; Kulturtransfer England-Österreich

A Metamorfose do Gigante Alemão – Subsídio para o Estudo da Receção da Unificação Alemã na Imprensa Periódica Portuguesa de Referência¹

Ana Luísa Santos Freire Mouro

Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Águeda (Universidade de Aveiro)

As transformações desencadeadas na Alemanha pela Queda do Muro de Berlim, bem como pela consequente união dos dois Estados alemães, a 3 de outubro do ano seguinte, tiveram ressonância excecional por todo o mundo. Acontecimentos contíguos, ambos redundaram inevitavelmente numa reestruturação da arquitetura política e ideológica de toda a Europa. A Reunificação Alemã foi, na verdade, recebida pelos restantes países europeus como *case-study* para a projetada Unificação Europeia. Nascia, assim, um intenso debate entre europeístas, por um lado, os quais olhavam a Reunificação Alemã como um passo determinante no caminho da construção de uma Europa democrática, e eurocéticos, por outro lado, os quais, não acreditando numa integração europeia, temiam o ressurgimento do “gigante” alemão. Portugal estava particularmente interessado nesta discussão, devido à sua posição periférica no contexto europeu. Torna-se assim interessante verificar de que forma estes acontecimentos foram acompanhados na imprensa periódica portuguesa de referência. Com este objetivo, foi analisada mais de uma centena de notícias, artigos de opinião, reportagens, entrevistas e editoriais, publicados de julho a dezembro de 1990 nos semanários *Expresso* e *O Independente*, e ainda no diário *Público*.

O *corpus* coligido revelou ter um profundo interesse histórico. Já em 1975, Helmut Kreuzer, teórico e investigador alemão no domínio da Literatura e dos *media*, registava a excelência deste tipo de textos, igualando-os aos literários, no que tocava

¹ O presente artigo constitui um resumo de uma parte da minha dissertação de Mestrado, subordinada ao tema *A Unificação Alemã na Imprensa Periódica Portuguesa de Referência*, que foi orientada pela Prof.^a Doutora Ana Maria Ramalheira e defendida na Universidade de Aveiro em Maio de 2008 (o principal arguente foi o Doutor Mário Mesquita). Este artigo insere-se no «Grupo de Estudos Culturais» do Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro (CLC), Unidade de I&D afeta à FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

simultaneamente o seu valor estético e histórico (*apud* Bohnenkamp e Schneider 2005, 38). A mesma perspectiva era partilhada por Rudolf Gerhardt, um professor de Estudos Jornalísticos, de quem vale a pena registar as seguintes palavras: “O jornalismo é literatura à pressa. [...] O jornalismo é uma profissão que, ao lado de toda a rapidez, exige uma imensa meticulosidade: superficialidade com profundidade”. (cf. Gerhardt 2001, 30)

Esta convicção de que os *media* pertencem ao domínio da Literatura torna oportuna a referência às reflexões desenvolvidas, a partir da década de sessenta, pelo teórico alemão Hans Robert Jauss, acerca da estética-literária (*Rezeptionsästhetik*). O autor demonstrava que um mesmo texto não possui um mesmo significado, nem para todos os leitores, nem em diferentes épocas (cf. Jauss 1982, 21), estando, na verdade, sujeito a factores extra textuais, como, por exemplo, as reações do leitor (cf. Jauss 1982, *passim*). Sob este ponto de vista, o texto literário liberta-se da questão material das palavras e ganha uma existência contemporânea, ou seja, recebe um significado específico, no momento em que é objecto de reflexão crítica e interpretação de um leitor (cf. Jauss 1982, 21). Jauss realçou este aspeto, tecendo o seguinte comentário: “o valor de uma obra literária não se produz pelas suas condições históricas e biográficas de produção, mas pelos critérios de receção por parte do público, de impressão entre os contemporâneos [...]” (cf. Jauss 1970, 12). Parafraseando Jauss, podemos afirmar que o processo de receção de um texto trata-se de um trabalho de produção subjetivo, que resulta do contexto histórico de cada observador (Jauss 1982, 21). O texto literário é interpretado de acordo com as expectativas, memórias e experiências do leitor (Jauss 1982, 23).

Foi precisamente neste exercício de leitura e interpretação dos textos coligidos que se procurou identificar as hetero e auto imagens que estariam por detrás das reações da opinião pública e dos grupos políticos à Unificação alemã. Impõe-se, neste contexto, um olhar sobre a Imagologia Comparada, uma ciência definida como a “investigação literária dentro do domínio da Literatura Comparada que tem como objeto de estudo as hetero e auto imagens das nações na própria Literatura, bem como em todos os campos da Literatura e da crítica literária” (Nünning 2004, 99). Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux sublinharam que a Imagologia Comparada visa “o estudo das imagens do estrangeiro num determinado texto, numa literatura ou mesmo cultura” (cf. Machado e Pageaux 2001, 48). Registaram ainda a importância do aparecimento, na

década de sessenta, dos *Cultural Studies*, uma disciplina que, por ter como objectivo o estudo da estrutura social, bem como a compreensão do mundo do “Outro” e os padrões culturais que modelam as percepções de cada indivíduo, levou os estudos literários a debruçarem-se sobre os respectivos contextos histórico-sociais (cf. Machado e Pageaux 2001, 49). Os autores explicavam que ao emitirmos um juízo sobre o “Outro”, estamos a dar a conhecer o nosso próprio mundo, já que é este que influencia a forma como olhamos para o que nos rodeia (cf. Machado e Pageaux 2001, 53): a cultura “que é olhada” (“culture regardée”) ganha a imagem que lhe é conferida pela cultura “que olha” (“culture regardante”) (cf. Machado e Pageaux 2001, 53). Também Walter Lippmann, jornalista, ensaísta, editor e crítico político americano, rejeitava a possibilidade de se construir uma imagem imparcial da realidade, uma vez que aquela resulta, na opinião do autor, dos costumes e perspectivas de cada indivíduo (*apud* Schramm 2000, 51). Em 1992, Lippman salientava na sua obra *Public Opinion* a influência que os *media* exercem sobre a opinião pública, acrescentando ainda que estes são as fontes mais férteis para o estudo de estereótipos (*apud* Nünning 2004, 253 e Buttlar 2006, 35).

Não podemos terminar esta breve reflexão sem antes referirmos o artigo “Medien, Kultur: Medienkultur. Ein konstruktivistisches Gesprächangebot” (1992), assinado pelo filósofo e investigador alemão Siegfried J. Schmidt e no qual os *media* são apresentados como “instrumentos da construção da realidade” (*apud* Bohnenkamp e Schneider 2005, 41, 42, 46). Como salientou Ansgar Nünning, Schmidt teve um importante contributo na criação do termo *Medienkulturwissenschaft* (Estudos culturais dos *media*), na medida em que demonstrou claramente a forte influência que os *media* exercem não só sobre as percepções, sentimentos, conhecimentos, comunicação, socialização, interação e pensamento da sociedade, mas também sobre a política, economia e propagação da informação (Nünning 2004, 163). Também o historiador e sociólogo Jérôme Bourdon destaca, na sua obra *Introduction aux Médias* (publicada em Português no ano de 2006, com o título *Introdução aos média*), o poder dos *media* para moldarem as consciências de diferentes grupos sociais (cf. Bourdon 2006, 10). A mesma perspectiva é partilhada pelo investigador alemão, na área dos meios de comunicação em massa, Knut Hickethier, que na sua obra *Einführung in die Kulturwissenschaft* (2003) tece o seguinte comentário: “Enquanto meios para a construção de identidade e, desta forma, também para a definição do indivíduo pelo mundo que o rodeia, os *media* servem para a auto-

definição do Homem [...]. Os discursos dos *media* produzem então um saber coletivo e influenciam deste modo a consciência quotidiana do Homem” (cf. Hickethier 2003, 238, 239). Ao debruçar-se sobre textos publicados na imprensa escrita, o presente artigo apoia-se, então, nas reflexões teóricas e metodológicas desenvolvidas no âmbito da *Medienkulturwissenschaft*.

Fundado em 1972² pelos jornalistas Francisco Pinto Balsemão e Augusto de Carvalho, bem como pelo jurista, docente universitário e destacado militante do PSD Marcelo Rebelo de Sousa, o semanário *Expresso* evidenciou-se enquanto projeto jornalístico que apostava no rigor informativo e na reflexão crítica. Na sua primeira edição, dada à estampa a 6 de Janeiro de 1973, é sublinhado no artigo “O julgamento que nos compete” o poder da imprensa para “vencer as barreiras da língua, da geografia e do tempo histórico e provocar o entendimento entre os mais e menos desenvolvidos, os agarrados ao passado e os que jogam no futuro, os “orgulhosamente sós” e os crentes na comunhão de interesses e de ideias dos povos, por mais estruturalmente diferentes que sejam” (Anónimo 1973, 8). A rejeição de “todas e quaisquer ligações – possíveis e fáceis, aliás, com o poder político e o poder económico”, bem como a ambição de “contribuir para que se alcançasse em Portugal a liberdade de informação” são também apresentadas no referido artigo como as suas principais linhas orientadoras (Anónimo 1973, 8).

Igualmente reconhecido no contexto da imprensa periódica portuguesa, *O Independente* foi fundado a 20 de Maio de 1988 pelos jornalistas Miguel Esteves Cardoso, que exercia as funções de diretor (hoje é cronista e escritor), Manuel Falcão, que exercia o cargo de subdiretor, e Paulo Portas, então diretor-adjunto do jornal (atualmente secretário-geral do Centro Democrático Social-Partido Popular [CDS-PP] e ministro de Estado e dos Negócios Estrangeiros). Distinguindo-se pelo seu estilo irreverente e criatividade estética no discurso jornalístico, *O Independente* surgiu como “uma lufada de ar fresco”, inovando um certo tipo de discurso que então grassava na imprensa periódica portuguesa (Reis 1993, 396). No seu Estatuto Editorial,

² Em 1972, Francisco Pinto Balsemão cria a empresa *Sojornal/Expresso*. Nos dias 18 e 30 de Dezembro desse mesmo ano, foram publicados dois números experimentais (nº 00 e nº 0) com o objectivo de dar a conhecer o estilo deste projeto. Só a 6 de Janeiro de 1973 surge o seu primeiro número destinado à venda ao público. Embora experimental, o nº 00 será tido em conta no presente estudo, uma vez que nele foi inserido um suplemento intitulado *Expresso – Novo Semanário: Para quê? Para quem?*, que dá a conhecer algumas das características do periódico, bem como informação acerca dos responsáveis pela fundação e concretização deste projeto.

valorizavam-se os conceitos de “Pátria”, “tradição” e “autoridade” (Anónimo 1988, 8). Assumindo-se como “democrata conservador”, este semanário sublinhava não acreditar na “neutralidade política” (Anónimo 1988, 8). Economicamente, acreditava ser necessário devolver à iniciativa privada os direitos que o Estado lhe nega[va]” (Anónimo 1988, 8). Refira-se que, muito embora tivesse continuado a destacar-se pelas suas publicações polémicas e irreverentes, *O Independente* manteve os seus tempos áureos apenas até ao final da primeira metade da década de 90, tendo o seu declínio culminado no encerramento da sua redação a 1 de Setembro de 2006. Para Manuel Falcão, esta circunstância ter-se-ia devido ao contexto político da época, marcado por um “regime [que] patrocina[va] o apoliticismo, o amorfismo, o criticismo e [que] enaltec[ia] o cizentismo” (Falcão 2006, 10).

Fundado a 5 de Março de 1990, o diário *Público*, que rapidamente conquistou o apreço da classe política, dos círculos intelectuais e dos meios empresariais, propunha-se “rasgar novos horizontes e introduzir um novo ritmo na imprensa portuguesa” (Direção do Público 1990, 17). Apostava na “criatividade editorial”, na “qualidade” sobre o “sensacionalismo” e numa “relação rigorosa e transparente” com os leitores (Anónimo 1990, 16). Este jornal ainda hoje mantém uma posição de destaque pela sua qualidade, sendo igualmente um dos periódicos mais lidos em Portugal.

A tendências que mais tinta fizeram correr nos periódicos supracitados, no âmbito da temática em apreço, merecem-nos agora especial atenção. É curioso notar que o debate acerca dos receios face ao Gigante alemão, bem como acerca da necessidade de garantir a Reunificação sob o “chapéu” da Europa foi o que maior destaque granjeou. Se, por um lado, a Alemanha era olhada como uma nação que então lutava pela “universalidade dos direitos do Homem, a confiança, a liberdade, a compreensão e a estabilidade entre os povos” (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung 1992, 6), por outro, era igualmente alvo de profunda desconfiança. As memórias do passado recente, bem como o temor de que esta nação voltasse a ter veleidades de assumir um papel hegemónico na Europa surgiram sem qualquer reboço no semanário *Expresso*. Num dos artigos aí publicados, o articulista Luís Coelho³ falava sobre uma “obcecante memória [...] dos tempos assassinos” e apoiava-se em Günter Grass, que, por sua vez, afirmava haver “elementos no carácter alemão [...] que desaconselha[va]m a reunificação” (Coelho

³ Apesar de todos os esforços envidados, não foi possível apurar qualquer referência acerca do perfil profissional deste articulista.

1990, 12-R). O jornalista português acrescentava haver quem ainda reconhecesse nos alemães “uma ancestral selvajaria”, temendo que “os caninos [que] lhes foram limados” pudessem “voltar a crescer”. Muito embora salientasse algumas perspectivas mais otimistas, que lembravam que a Reunificação seria económica e não militar, Luís Coelho não deixa de admitir que o passado não permitia “entusiasmos levianos” (Coelho 1990, 13-R). Também no *Expresso*, o jornalista Daniel Ribeiro⁴ assina um artigo sintomaticamente intitulado “Os fantasmas dos franceses”, no qual sublinhava a apreensão de Jacques Delors, então Presidente da Comissão da CEE, perante a presença da Alemanha unificada, “um estado forte”, “no meio desta Europa mole [...]” (Ribeiro 1990, B5). Ainda no semanário *Expresso*, Maria Teresa Guerreiro⁵ fez-se especialmente eco das contundentes declarações do britânico Nicholas Ridley, então Ministro do Comércio e Indústria do Governo de Margaret Thatcher, que, agitando o fantasma nazi, definia “o apoio de Bona à União Monetária europeia como sendo «tudo uma negociata alemã para se apoderar de toda a Europa»” (Guerreiro 1990, B3).

No jornal *Público* ganharam igualmente relevo os receios generalizados em relação à perspectiva de uma Alemanha reunificada. O articulista Rogério Martins⁶ expunha, no dia 1 de julho de 1990, uma imagem muito disfórica da nova Alemanha “rica, organizada, decidida”, “a maior potência europeia”, que se erguia como “colosso” “pujante”, sem “contrapeso” e que “faz[ia] medo” (Martins 1990, 21). Rogério Martins fala de uma Alemanha inteligente, que usaria a sua integração no seio da Europa como “manobra” para alcançar o “seu objetivo primordial, um Estado reunificado e com plena soberania.” (Martins 1990, 21). Dois dias mais tarde, o professor universitário João Carlos Espada⁷, conhecido especialista em Ciência Política e atual diretor da reputada

⁴ Daniel Ribeiro estudou Direito Comparado no Instituto de Direito Comparado em Paris. Deu início à sua carreira jornalística no ano de 1979. Presentemente é correspondente em Paris, função que desempenha desde 1980 em diversos *media*. Fez diversas reportagens um pouco por todo o mundo, desde Timor a Moçambique, passando pela Bósnia, a Albânia e a Guiné Bissau. Curiosamente, esteve na Alemanha por ocasião da queda do Muro de Berlim. Agradeço a informação que me foi gentilmente cedida pelo próprio Daniel Ribeiro.

⁵ Ainda que tenham sido estabelecidos inúmeros contactos com a redação daquele periódico, não foi possível apurar qualquer referência acerca do currículo profissional desta articulista.

⁶ Não obstante os esforços envidados, não logrei obter outras informações sobre o currículo profissional de Rogério Martins.

⁷ João Carlos Espada doutorou-se no St. Antony’s College, em Oxford, na área da Ciência Política. A docência ligou-o às universidades de Standford, Brown e Georgetown. Presentemente, é Professor Catedrático na Universidade Católica Portuguesa, ocupando também o lugar de Diretor do Instituto de Estudos Políticos desta mesma universidade, e colunista do semanário *Expresso*. Foi sócio fundador da Associação Portuguesa de Ciência Política e é Diretor da revista *Nova Cidadania*. O periodismo norte-

revista *Nova Cidadania*⁸, sublinhava que a solução passaria por “ ancor[ar a Alemanha] solidamente ao Ocidente”, criando mecanismos capazes de “ limit[ar] as suas tendências malignas e foment[ar] as suas tendências benignas” (Espada 1990, 15). Em sua opinião, o poder alemão devia ser “ domesticado” através de regras e instituições internacionais (Espada 1990, 15). Em entrevista ao *Público* no dia 5 de março de 1990, Alfred Grosser, politólogo, sociólogo e historiador francês de origem alemã, afirmava, pelo contrário, que o medo face à Reunificação Alemã era “ muito irracional”, defendendo que a união dos dois Estados alemães contribuiria para uma Europa mais forte, capaz de igualar ou mesmo superar o poder do Japão. Por seu turno, Francisco Lucas Pires⁹, na época destacado militante no CDS/PP, afirmava, no mesmo número daquele periódico, acreditar que “ os passos a dar seriam tanto mais seguros para todos, quanto mais a Reunificação Alemã fosse pensada como parte da reunificação da própria Comunidade Europeia” (Pires 1990, 41). A integração da Reunificação Alemã nos parâmetros comunitários da CEE permitiria, na opinião deste falecido juriconsulto, professor

americano conta igualmente com o seu contributo, enquanto membro do Conselho editorial da revista *Journal of Democracy*. Vale a pena referir ainda que é presidente da secção portuguesa da organização canadiana *International Churchill Society*. É consultor para os Assuntos Políticos do Presidente da República.

(<http://www.iep.lisboa.ucp.pt/resources/Documents/Instituto/Corpo%20Docente/João%20Carlos%20Espada.pdf> [em 24.11.2011])

⁸ Fundada pelos professores universitários João Carlos Espada (Diretor) e Mário Pinto (Presidente), bem como pelo jurista e político José Luís Nogueira de Brito (Administrador), a revista *Nova Cidadania*, que viu o seu primeiro número publicado em 1999, visava “ alterar a atmosfera intelectual dominante”. Apresentava como principal objectivo o combate ao défice de reflexão e de debate intelectual de qualidade e com expressão escrita”, que na opinião daqueles que, ainda hoje, integram o seu Conselho Editorial (como Nuno Crato, atual Ministro da Educação, do Ensino Superior e da Ciência, de António Bagão Félix, membro do Conselho de Estado desde 2011, ou Zita Seabra, ex-deputada parlamentar) claramente se havia instalado em Portugal. A *Nova Cidadania* reprovava o “ acriticismo da comunicação social”. Em termos políticos, nunca assumiu um orientação particular e as temáticas que sempre tem vindo a trazer a lume assentam nos “ grandes desafios de viragem do século e do milénio”, como, por exemplo, o “ impacto da revolução da informação e das biotecnologias, o desafio da globalização, as grandes reformas do Estado Social [...], os tremendos problemas do ensino, o magno problema da exclusão social de como voltar a criar mais oportunidades para todos”. Merece obviamente especial atenção nesta publicação periódica a “ questão europeia” (Cf. <http://www.novacidadania.pt> [em 16.03.2012]).

⁹ Doutorada pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, Francisco Lucas Pires (1944-1998) conheceu de perto a cultura e o povo alemães, tendo sido bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian em Tubingen, na ex-RFA. No que toca a sua carreira política, há a referir o facto de ter sido o primeiro Vice-Presidente português do Parlamento Europeu, cargo que ocupou entre 1986 e 1987. Foi Ministro da Cultura e da Coordenação Científica entre 1982 e 1983. Nos dois anos seguintes foi Presidente do CDS, Partido do qual se demitiu em 1991. Entre os seus vários livros, contam-se *Tratados que Instituem a Comunidade e a União Europeias* (1994), *Os Novos Direitos dos Portugueses* (1994), *O que é a Europa* (1994), *Portugal e o Futuro da União Europeia* (1995), *Regionalização e Europa* (1996), *Schengen e a Comunidade de Países Lusófonos* (1997) e *Introdução ao Direito Constitucional Europeu* (1997). (http://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Lucas_Pires [em 24.11.2011] e <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=lucpires> [em 16.03.2012])

universitário e dirigente político português, a “diluição do germanismo”. Impunha-se, deste modo, uma construção europeia capaz de integrar, mas principalmente de conter o poder desta nova Alemanha emergente. No editorial da edição de 1 de julho de 1990, exatamente o dia da União monetária alemã, o então diretor do *Público* José Manuel Fernandes¹⁰ rejeitava os receios dos “pessimistas”, explicando não estar provado que a “forma de ser germânica, disciplinada, severa e obediente, tão diferente da alma latina”, fosse “mais vulnerável à tentação totalitária”. José Manuel Fernandes realçava que “os pesadelos que a Alemanha protagonizou” só tinham sido “possíveis porque contaram com a cumplicidade passiva das democracias ocidentais” (Fernandes 1990, 3).

Refira-se, a título de curiosidade, que, vinte e um anos após a Reunificação Alemã e no contexto da atual crise económica, José Manuel Fernandes retoma, também no *Público*, o mesmo debate em torno dos receios face ao gigante alemão, lembrando que “em momentos de pânico” como “o que hoje vivemos”, “é fácil alimentar suspeições e acordar fantasmas” (Fernandes 2011, 31). Citando o general Loureiro dos Santos, para quem “a Alemanha de Merkel está a conseguir, pela via económica, o que não conseguiu pela guerra, com o Kaiser e com Hitler”, bem como o inglês Simon Heffer, que afirmou estarmos “a assistir ao nascimento de um Quarto *Reich*”, José Manuel Fernandes salienta o perigo de “acordar demónios adormecidos” (Fernandes 2011, 31).

Após a Reunificação Alemã, a 4 de outubro de 1990, a então jornalista d *O Independente* Mónica Bello¹¹, na tentativa de contrariar as vozes mais pessimistas, colocava em evidência o pedido de Helmut Kohl endereçado ao povo alemão: “peço que mostrem ao Mundo que somos merecedores desta liberdade. A Alemanha é a nossa pátria e uma Europa unida é o nosso futuro” (Bello 1990, 29).

¹⁰ Presentemente diretor da revista *XXI, Ter Opinião*, abandonou, em 1989, a sua função enquanto redator do *Expresso*, para colaborar na fundação do diário *Público*. Em 2009, deixou o cargo de Diretor deste mesmo jornal, continuando, no entanto, a assinar regularmente uma coluna com o título *Extremo Ocidental*. É autor de vários livros e foi agraciado com vários prémios ao longo da sua carreira. (http://pt.wikipedia.org/wiki/José_Manuel_Fernandes [em 24.11.2011]).

¹¹ Em 1988, a jornalista e investigadora Mónica Bello dá início à sua carreira no semanário *O Independente*. Em 1993, entra para a revista mensal *Grande Reportagem*, onde ocupa o cargo de Diretora Adjunta. Cinco anos mais tarde, regressa ao jornal *O Independente*, também como Diretora Adjunta, e em 2001 desenvolve atividade jornalística como *freelancer*. Em fevereiro deste mesmo ano, lança um livro intitulado *A Costa dos Tesouros*, da editora Círculo de Leitores, que se debruça sobre o património arqueológico subaquático. Agradeço à própria Mónica Bello a informação curricular que gentilmente me cedeu.

Curiosamente, em 2011, numa entrevista conduzida por Filipe Santos Costa¹² a Paulo Portas surge de novo a imagem de uma Alemanha empenhada no projeto europeu. Com efeito, Paulo Portas realçou que a Alemanha do século XXI se rege por “princípios sãos” (Costa 2011, 5). Naquele mesmo ano, Daniel do Rosário, atual correspondente do mesmo semanário em Bruxelas, refere-se à grande potência económica europeia como “a nova amiga da Europa” (Rosário 2011, 4) e o especialista em Ciência Política Miguel Monjardino¹³, também colunista do *Expresso*, afirma que a Alemanha é “a potência indispensável” do Velho Continente (Monjardino 2011, 35).

O debate em torno da derrota do “Socialismo real” e o apelo a uma “terceira via”, isto é, a manutenção de uma alternativa ao capitalismo, foram igualmente amplamente tratados na imprensa periódica portuguesa. Na verdade, forte foi a convicção de que urgia refletir sobre o futuro da Esquerda europeia. N’ *O Independente*, João Amaral¹⁴, então destacado militante do Partido Comunista Português (PCP), criticava a reação dos “comunistas” alemães à Reunificação nos seguintes termos:

Os comunistas [...] fogem da reunificação como o diabo da cruz. Só lhe descobrem erros, prejuízos e enfermidades. Não parecem sequer pensar que ela seja irreversível e continuam a proclamar, contra os valores do Ocidente, os velhos princípios do Leste. Como se, forte e feio, o Muro permanecesse de pé. (Amaral 1990, 19)

¹² Jornalista redator do jornal *Expresso* desde 2006, tem dedicado os seus artigos a questões associadas à política nacional. Colaborou já com outros periódicos portugueses como *O Independente* ou o *Semanário*. (<http://www.wook.pt/authors/detail/id/39832> [em 24.11.2011]).

¹³ Para além de colunista no *Expresso*, Miguel Monjardino colabora com a SIC-Notícias e a TSF-Rádio Notícias enquanto analista de política internacional. É Professor-Convocado de Segurança Internacional no Instituto de Estudos Políticos e de Geopolítica Geoestratégia na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. (<http://www.ucp.pt/site/resources/documents/IEP/Pós-Graduação,%20Mestrado%20e%20Doutoramento/CVs%20Docentes/CV%20Mestre%20Miguel%20Monjardino%20d.pdf> [em 24.11.2011]).

¹⁴ João Amaral foi membro do Partido Comunista Português (PCP) desde 1967. Em 1980, foi eleito Deputado à Assembleia da República, cargo para o qual foi reeleito em 1983, 1985, 1987, 1991, 1995 e 1999. Colaborou com vários órgãos de comunicação social como a estação radiofónica TSF, o jornal *Expresso* e o canal de televisão SIC Notícias. As suas dissidências com o PCP, alimentadas pela ânsia de um novo rumo para o Partido, que fosse capaz de criar uma verdadeira alternativa à esquerda, culminaram no seu afastamento das listas do Partido para as eleições legislativas a serem realizadas em 2002. Nesse mesmo ano, publica *Rumo à Mudança*, uma obra que reiterava a sua convicção quanto à inevitabilidade da renovação do PCP. João Amaral morre a 10 de janeiro de 2003. Em novembro de 2005, é publicado um conjunto de testemunhos sobre a sua vida e obra, organizado por Luísa Gueifão Ferreira. Um desses testemunhos foi assinado pela jornalista Judite de Sousa, que define o político como “inconformado, persistente e corajoso”, na medida em que “desejava construir uma espécie de nova casa comum dos comunistas que apresentasse as bases do compromisso político para o exercício responsável do poder. Ele não receava a ideia de mudança. (Sousa 2005, 107-108).

Aquando da queda do Muro, Joaquim Pina Moura¹⁵, na altura também dirigente do PCP, fazia igualmente um balanço crítico do significado político da Reunificação Alemã:

Na hora dolorosa e naturalmente angustiante, por milhões de cidadãos que em todas as latitudes sinceramente se bateram pelos ideais de Outubro, parece da mais elementar honestidade política reconhecer que falhámos e errámos no caminho que durante décadas apresentámos como alternativo à organização capitalista da vida social. (Moura 1990, 6)

Um destacado membro da Plataforma Democrática soviética, Vladimir Lissenko, afirmava então igualmente em entrevista ao jornal *Expresso*, que o “povo [se tinha tornado] totalmente alérgico ao comunismo e ao socialismo” e assegurava “ser necessário um partido político que não jog[asse] com os “ismos” mas prop[usesse] um programa real e construtivo para a resolução dos problemas sociais [...]” (Anónimo 1990, B2).

Esta questão em torno da inevitabilidade de reequacionar a esquerda socialista é também abordada pelo investigador, ensaísta e universitário português Manuel Villaverde Cabral¹⁶, que, no *Público* se refere com perplexidade num dos seus artigos à recusa dos comunistas de aceitarem a vitória inquestionável do capitalismo:

Parece mentira, mas não é. Um ano depois da queda do muro de Berlim, é chocante, embora útil, verificar que continua de pé a muralha ideológica do socialismo, sempre pronto a trocar a liberdade pela promessa de um naco de pão. [...] A ideologia anticapitalista continua a projetar uma sombra escura sobre o destino da esquerda democrática. É pena. (Cabral 1990, 17)

¹⁵ Um ano após ter escrito o artigo em apreço, Joaquim Pina Moura abandona o PCP e adere, em 1992, ao projeto político Plataforma de Esquerda, fundado também por outros dissidentes do PCP, como Miguel Portas, Daniel Oliveira, José Barros Moura, José Magalhães e João Maria de Freitas Branco. Em 1995, integra o Partido Socialista, que se afirmava na época como defensor do “socialismo democrático”. Em entrevista ao jornal *Expresso*, assume e explica aquela opção como um desvio social-democrata: “[...] nós rompemos com o ideário comunista e o processo que procuramos desenvolver e que foi derrotado foi uma evolução de sentido social-democrata no PCP. Para usar o léxico comunista, assumimos um desvio social-democratizante.” (Silva 1998, 1,6).

¹⁶ Doutorado em História, Manuel Villaverde Cabral funda, em 1984, com João Carlos Espada e José Pacheco Pereira, o Clube de Esquerda Liberal, um grupo constituído por pensadores políticos que se haviam desvinculado da esquerda revolucionária para passarem a apoiar o liberalismo, a economia de mercado e a social-democracia. O contributo de Manuel Villaverde Cabral para as áreas da Sociologia e da Ciência Política valeu-lhe a atribuição da Ordem da Liberdade (uma Ordem honorífica atribuída pela República Portuguesa para distinguir serviços prestados em nome dos valores da civilização) e das Palmes Académiques (uma condecoração atribuída pela República Francesa para marcar um notável contributo para a Educação) (http://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Villaverde_Cabral [em 28.12.2011]).

Dialogando com Manuel Villaverde Cabral, a 12 novembro de 1990, Eduardo Prado Coelho¹⁷ colocava a questão noutros termos, falando de um “capitalismo temperado”. Na opinião deste professor universitário e ensaísta, não existiria um modelo socialista, mas sim “valores socialistas que tempera[va]m e modera[va]m o modelo capitalista” (Coelho 1990, 17). No âmbito desta discussão, ganha ainda especial interesse o facto de João Carlos Espada explorar sabiamente no *Público* a convicção de muitos intelectuais de que era necessária uma alternativa ao sistema capitalista, ainda que não houvesse qualquer perspetiva acerca das linhas orientadoras desta tão aclamada, mas incerta, “terceira-via” (Espada 1990, 19-20).

A ideia de que a ruína do “Socialismo real” era irremediável foi acompanhada na imprensa portuguesa pela convicção de que a Reunificação estava longe de se tratar de uma união. Debrucemo-nos sobre a perspetiva do jornalista d’*O Independente* João Viegas Soares¹⁸, que revela entender este processo como uma “absorção”, ou seja, uma inevitável “integração de um sistema socialista e falido num modelo capitalista e milionário” (Soares 1990, 27). Ainda n’ *O Independente* de 4 de outubro de 1990, a jornalista Mónica Bello¹⁹ sublinhava a incapacidade de autossobrevivência da RDA, afirmando que, na noite de 2 para 3 de outubro, se tinha enterrado aquele Estado, todos os seus símbolos haviam sido apagados e o sentimento que se instalava não era de saudade, mas sim de alívio (cf. Bello 1990, 28).

A tese da capitulação total da RDA, surgiu igualmente no *Expresso*, um dia mais tarde, quando o jornalista e comentador político José António Saraiva²⁰ defendeu que só

¹⁷ Doutorado em Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Eduardo Prado Coelho (1944-2007) exerceu funções docentes no Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa. Enquanto pensador e ensaísta, publicou várias obras, como, entre outras, *Estudos Literários*, *Mecânica dos Fluidos*, *Diálogos sobre a Fé* (com D. José Policarpo) ou *Nacional e Transmissível*. Escreveu regularmente crónicas na imprensa periódica portuguesa, em especial no diário *Público*. Ocupou o cargo de Diretor-Geral de Ação Cultural no Ministério da Cultura após o 25 de Abril, foi Diretor do Instituto Camões em Paris, bem como membro de organizações como o Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia, o Conselho de Opinião da Radiotelevisão Portuguesa ou o Centro Cultural de Belém. Em 2004, foi distinguido com o Grande Prémio de Crónica João Carreira Bom. (cf. <http://www.iplb.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=7717> [em 24.11.2011])

¹⁸ João Viegas Soares pertence atualmente ao Conselho de Administração do *Jornal de Notícias*.

¹⁹ Vd. *supra* p. 4.

²⁰ José António Saraiva, nascido em 1948, frequentou a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, formando-se em Arquitetura no ano de 1973. Foi, no entanto, como jornalista e comentador político que granjeou maior notoriedade, sendo galardoado em 2004 com o prémio “Luca de Tena” de Jornalismo. Ao

simpaticamente se podia falar de Reunificação. Na sua opinião, este conceito nada tinha a ver com a realidade. Antes se deveria falar de uma anexação, “Anschluss”, da RDA pela RFA (Saraiva 1990, A10). No mesmo sentido, a jornalista Catherine Field,²¹ que viveu em Berlim e que fez a cobertura da Unificação Alemã para o *The New Zealand Herald*, enfatizava que “a Alemanha [...] unificada no papel esta[va] longe de ser uma em espírito” (Field 1990, B3). A par destes jornalistas, Carlos Santos Pereira²², especialista na cobertura de conflitos políticos e militares, falava no *Público*, a 3 de outubro de 1990, de uma “capitulação absoluta e incondicional” da RDA, dando, no entanto, simultaneamente a conhecer o sabor “amargo” que, ainda que impercetível para alguns, se encontrava por detrás dos festejos (Pereira 1990, 2-3). Carlos Santos Pereira partilhava da opinião de que se verificava a existência de um “muro interior” que, contrariamente ao muro de betão, continuava a dividir o povo alemão:

Os “patrões” da Alemanha capitalista desembarcaram ali de mangas arregaçadas, decididos a não perder tempo e a pôr ordem na casa, muitas vezes sob os resmungos dos “zonies”, irritados com a súbita interrupção destes novos empresários autoritários e convencidos de que sabem tudo. Na prática, a unificação da Alemanha pouco ou nada tem a ver com a união de dois países, antes lembraria a história do tio rico que decidiu a certo ponto tomar conta e pôr ordem na vida do sobrinho pobre, perdido e vagabundo. (Pereira 1990, 19)

No jornal *Expresso*, a conhecida jornalista Luísa Meireles²³ partiu desta metáfora do “muro” para se referir à fraturante questão do aborto, “um «assunto de mulheres»“, que

longo da sua carreira, colaborou ainda com periódicos como *Comércio do Funchal*, *Diário de Lisboa*, *República*, *Opção*, *A Bola*, *A Luta*, *Portugal Hoje*, *Vida Mundial*, *Espaço T Magazine*, *Baluartes* e *Diário de Notícias*. Foi diretor do jornal *Expresso* de 1985 a 2006. Presentemente dirige o semanário *Sol* (http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Ant%C3%B3nio_Saraiva [em 20.12.2011]).

²¹ Catherine Field tem dedicado o seu trabalho jornalístico à cobertura de assuntos políticos e económicos europeus (cf. http://www.nzherald.co.nz/opinion/news/article.cfm?c_id=466&objectid=10774906 [em 19.03.2012]). Sobre esta jornalista não foi possível apurar mais informações.

²² Carlos Santos Pereira, licenciado em História, tem dedicado a sua carreira jornalística à cobertura de conflitos políticos e militares. É autor de vários livros, nomeadamente *A Gesta do Príncipe Igor*, *Guerras da Informação – Militares e Media em Cenários de Crise*, *Da Jugoslávia à Jugoslávia: os Balcãs e a Nova Ordem Europeia*, *Os Novos Muros da Europa: A Expansão da NATO e as Oportunidades Perdidas do Pós-guerra Fria* e *António de Spínola e Amílcar Cabral: Uma Encruzilhada de Destinos*. Acompanhou, como repórter, o processo de transformação da Europa de Leste. (<http://www.wook.pt/authors/detail/id/8545> [em 23.12.2011]).

²³ Licenciada pela Faculdade de Direito de Lisboa, Luísa Meireles abandonou a advocacia para se dedicar ao jornalismo. Como enviada especial, cobriu os anos do fim da União Soviética e a transição de regimes em todo o centro e leste europeu, incluindo as guerras dos Balcãs. Especializou-se nas áreas de Defesa e Segurança e Assuntos Europeus. Em 2005 termina a sua pós-graduação em Estudos Europeus pelo

se havia transformado em “objecto de políticas de Estado” (Meireles 1990, 19). Carlos Martins²⁴ debruça-se sobre esta questão, referindo que a legislação sobre o aborto teria sido um dos “principais obstáculos à assinatura [...] do Tratado de Unificação das duas Alemanhas”, lembrando que na RDA, contrariamente ao que se verificava no Estado irmão, o aborto era livre durante os três primeiros meses de gravidez (Martins 1990, B1). Pode imaginar-se que não terá sido inócua a forma como os jornalistas portugueses se debruçaram sobre esta discussão, parecendo querer desencadear um debate sobre a também complexa realidade portuguesa. Se, n’ *O Independente*, esta questão é ignorada, no *Público* ganha especial evidência. Maria Ermelinda Pedrosa²⁵, correspondente daquele diário em Bona, sublinhava o facto de a ameaça do desemprego trazida pela economia de mercado ter levado as alemãs orientais a acorrerem às clínicas de Berlim Leste para abortarem, enquanto a lei o permitia (Pedrosa 1990, 25). Definindo as mulheres alemãs orientais como “menos submissas” e “mais independentes”, a jornalista Lina de Lonet Delgado²⁶ chamava a atenção para a “perda notável na [...] qualidade de vida” das mulheres da Alemanha de Leste e o “recuo na sua autodeterminação e independência”. Para Lina de Lonet Delgado, a união das duas “Alemanhas” havia posto travão ao caminho emancipador percorrido durante décadas pelas mulheres da ex-RDA (Delgado 1990, 22). Ainda que subliminarmente, a forma como estes jornalistas se fizeram eco do debate gerado nas “Alemanhas” em torno desta questão terá de algum modo chamado também a atenção de muitos leitores para a situação do aborto em Portugal.

Julgo ser inevitável concluir que a união dos dois Estados alemães foi alvo de análise circunstanciada nas três publicações periódicas escolhidas. Parece-me, contudo, necessário sublinhar que muito embora o *Expresso*, o *Público* e *O Independente* tivessem tratado de aspetos comuns, estes foram por vezes alvo de abordagens distintas, de algum modo consentâneas com a linha de orientação editorial e política de cada jornal. Esta realidade é claramente constatada no que toca a discussão em torno da derrocada do “socialismo real”. Muito embora todos os artigos vindos a lume sobre esta temática tenham demonstrado uma tendência para apresentar o capitalismo como a

Instituto de Estudos Europeus da Universidade Católica de Lisboa. Agradeço a informação gentilmente cedida por Luísa Meireles.

²⁴ Carlos Martins colaborou com o semanário *Expresso* enquanto correspondente em Bona.

²⁵ Na pesquisa efetuada, foi apenas possível apurar que Maria Ermelinda Pedrosa colaborou com diferentes jornais, como o *Público* e o *Jornal de Notícias*, enquanto correspondente na Alemanha.

²⁶ Não foi possível recolher qualquer informação acerca do currículo profissional desta articulista.

alternativa ao moribundo modelo socialista, no *Expresso* e no *Público*, é adotada a tese de que o fracasso desta ideologia não significava necessariamente a sua extinção, mas antes um passo necessário no seu processo evolutivo. O mesmo se verificou na abordagem do tema da união dos dois países. Se, no democrata conservador *O Independente*, a integração da RDA na RFA surgia como um processo inevitável, necessário e milagroso, no *Expresso* e no *Público* era apresentado como uma necessária capitulação, mas que deixava um “sabor amargo” (Pereira 1990, 2-3). Curiosamente, a discussão em torno da emancipação feminina esteve, neste contexto, ausente das páginas d’ *O Independente*. Interessa ainda registar que o debate acerca do sentimento ambíguo de muitos cidadãos, bem como a controvérsia acerca do conceito de “muro interior” também só são explorados nos jornais *Público* e *Expresso*.

A questão dos receios generalizados face ao “Gigante alemão” ganhou igualmente contornos ligeiramente diferentes nos três periódicos. Se, por um lado, os textos vindos a lume n’ *O Independente* salientavam a apreensão dos países europeus face ao agigantar da Alemanha na Europa, logo era contraposta uma imagem positiva desta nação, lembrando o seu empenho na estabilidade europeia. Os artigos publicados no *Expresso* e no *Público* manifestaram a tendência para tratar o tema de forma mais prudente, chamando a atenção para a necessidade de acautelar “entusiasmos levianos” (Coelho 1990, 13-R) e de ancorar o “colosso” (Martins 1990, 21) à Comunidade Europeia. Curiosamente, duas décadas mais tarde, perante a crise económica instalada na “zona euro”, ressurgem os fantasmas do passado, bem como os receios de que a União Europeia, em vez de se ter configurado como o colete de forças político da Alemanha, se tenha revelado antes como a alavanca para a projeção do seu poder e influência. Em 1990, a Reunificação Alemã apresentava-se como um passo decisivo do Velho Continente em direção a uma nova era. Hoje, a Alemanha mantém um lugar de destaque, dependendo das suas opções políticas e económicas a reconfiguração da Europa. Foi, na verdade, longo e acidentado o caminho da Europa desde a unificação da Alemanha até à grave crise económica que hoje ameaça seriamente o chamado Projeto Europeu. Será que agora, como muitos afirmam, o futuro da Europa se encontra mesmo nas mãos da chanceler alemã Angela Merkel, uma mulher que, curiosamente, viveu na Alemanha Oriental até à queda do Muro de Berlim?

Referências bibliográficas

- Anónimo. 1973. O julgamento que nos compete. *Expresso*, nº 1, 6 de Janeiro, 8.
- Anónimo. 1988. Estatuto Editorial. *O Independente*, nº 1, 20 de Maio, 8.
- Anónimo. 1990. Estatuto Editorial, *Público*, nº 1, 5 de Março, 16.
- Anónimo. 1990. É impossível reformar o PCUS a partir do interior. *Expresso*, n.º 923, 7 de Julho, B2.
- Amaral, João. 1990. A vitória cola a Kohl. *O Independente*, n.º 125, 30 de Novembro, p. 19.
- Bello, Mónica. 1990. A 25ª Hora. *O Independente*, n.º125, 4 de Outubro, 28-29.
- Bohnenkamp, Björn, e Schneider, Irmela. 2005. Medienkulturwissenschaft. In: Claudia Liebrand, et al. (Hrsg.), *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*. Münster: LIT Verlag, 35-48.
- Bourdon, Jérôme. 2006. *Introdução aos Media* (Trad. port. de Manuela Antunes). Lisboa: Campo das Letras.
- Buttler, Cary von. 2006. *Das vereinigte Deutschland in der überregionalen Presse Frankreichs 1989 bis 1994*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Cabral, Manuel Villaverde. 1990. A sombra do comunismo. *Público*, n.º 242, 1 de Novembro, 17.
- Coelho, Eduardo Prado. 1990. Por uma esquerda sem sombra, *Público*, n.º 253, 12 de Novembro, 17.
- Coelho, Luís. 1990. Dois passatempos alemães. *Expresso – Revista*, n.º 935, 29 de Setembro, 12R-13R.
- Costa, Filipe Santos. 2011. Entrevista – Paulo Portas. *Expresso*, n.º 2030, 24 de Setembro, 5.

- Delgado, Lina de Lonet. 1990. Mulheres da ex-RDA: menos submissas, mais independentes”. *Público*, n.º 252, 19 de Novembro, 22.
- Direção do *Público*. 1990. Nasceu um jornal. *Público*, n.º 1, 5 de Março, 17.
- Espada, João Carlos. 1990. E depois do comunismo. *Público – Suplemento Especial*, n.º 1, 5 de Março, 19-20.
- Espada, João Carlos. 1990. Nós, a Alemanha e a Europa. *Público*, n.º 121, 3 de Julho, 15.
- Falcão, Manuel. 2006. Um regime perigoso. *O Independente*, n.º 955, 1 de Setembro, 10.
- Fernandes, José Manuel. 1990. A Europa e a Alemanha – Editorial. *Público*, n.º 119, 1 de Julho, 3.
- Fernandes, José Manuel. 2011. Às vezes parecemos umas baratas tontas. *Público*, n.º 7804, 19 de Agosto, 31.
- Field, Catherine. 1990. Muro de Berlim – Ódio e tensão 1 ano depois. *Expresso*, n.º 941, 10 de Novembro, B1, B3.
- Gerhardt, Rudolf. 2001. *Lesebuch für Schreiber: Vom journalistischen Umgang mit der Sprache. Ein Ratgeber in Beispielen*. Frankfurt am Main: F.A.Z.-Institut für Management-, Markt- und Medieninformationen.
- Guerreiro, Maria Teresa. 1990. Ministro fustiga alemães e CEE. *Expresso*, n.º 924, 14 de Julho, B3.
- Jauss, Hans Robert. 1970. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jauss, Hans Robert. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception* (Translation by Timothy Bahti). Brighton: Harvester Press.
- Machado, Álvaro Manuel e Pageaux, Daniel-Henri. 2001. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Editorial Presença.
- Martins, Carlos. 1990. Unidade alemã assinada em Berlim. *Expresso*, n.º 931, 1 de Setembro, B1.
- Martins, Rogério. 1990. A nova era da Europa. *Público*, n.º 119, 1 de Julho, 21.

- Meireles, Luísa *et al.*.1990. Leste: a cruzada antiaborto. *Expresso*, n.º 936, 5 de Outubro, B9.
- Monjardino, Miguel. 2011. A potência indispensável. *Expresso*, n.º 2031, 1 de Outubro, 35.
- Moura, Joaquim Pina. 1990. O que resta da Revolução. *O Independente*, n.º 130, 9 de Novembro, 6.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.). 2004. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- Pedrosa, Maria Ermelinda. 1990. Aborto desune RFA e RDA. *Público*, n.º 133, 15 de Julho, 25.
- Pereira, Carlos Santos. 1990. Berlim-Leste: crónica de uma morte sem glória. *Público*, n.º 213, 10 de Outubro, 2-3.
- Pereira, Carlos Santos.1990. Alegria e apreensão no reencontro de uma nação. *Público*, n.º 216, 6 de Outubro, 18-20.
- Pires, Francisco Lucas. 1990. Portugal no novo século europeu. *Público – Suplemento Especial*, n.º 1, 5 de Março, 40-45.
- Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hrsg.). 1992. *Von der Spaltung zur Einheit – 1945-1990: Eine Deutsche Chronik in Texten und Bildern*. Bonn: Presse- und Informationsamt der Bundesregierung.
- Reis, António (Coord.). 1993. *Portugal: 20 Anos de Democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ribeiro, Daniel. 1990. Os fantasmas dos franceses. *Expresso*, n.º 936, 5 de Outubro, B5.
- Rosário, Daniel do. 2011. Alemanha, a nova amiga da Europa. *Expresso*, n.º 2029, 17 de Setembro, 4.
- Saraiva, José António. 1990. Anschluss – Editorial. *Expresso*, n.º 936, 5 de Outubro, A10.
- Schramm, Julia. 2000. *Die deutsche Einigung 1989-1990 aus der Sicht ausgewählter Schweizer Tageszeitungen*. Münster: LIT.

Silva, Ângela. 1998. Assumi um desvio social-democrata. *Expresso*, n.º 1364, 19 de Dezembro, 1, 6.

Soares, João Viegas. 1990. A Dieta Milagrosa. *O Independente*, n.º 112, 6 de Julho: 27.

Sousa, Judite de. 2005. Um homem livre. In *João Amaral in Memoriam*. Editado por Luísa Gueifão Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 107-108.

Webografia

<http://www.iep.lisboa.ucp.pt/resources/Documentos/Instituto/Corpo%20Docente/João%20Carlos%20Espada.pdf> [em 24.11.2011])

http://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Lucas_Pires [em 24.11.2011]

http://pt.wikipedia.org/wiki/José_Manuel_Fernandes [em 24.11.2011]

<http://www.wook.pt/authors/detail/id/39832> [em 24.11.2011]

http://www.ucp.pt/site/resources/documents/IEP/Pós-Graduação,%20Mestrado%20e%20Doutoramento/CVs%20Docentes/CV%20Mestre%20Miguel%20Monjardino%20_d_.pdf [em 24.11.2011]

<http://www.iplb.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutoId=7717> [em 24.11.2011)

http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Ant%C3%B3nio_Saraiva [em 20.12.2011]).

<http://www.wook.pt/authors/detail/id/8545> [em 23.12.2011]

http://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Villaverde_Cabral [em 28.12.2011]

<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=lucpires> [em 16.03.2012]

<http://www.novacidadania.pt> [em 16.03.2012]

Palavras chave: Unificação Alemã, imprensa periódica portuguesa de referência,
Cultural Studies, Medienkulturwissenschaft

**Grenzen durchbrechen: Bilder der Jugend in den Romanen *Heißer Sommer* (1974)
von Uwe Timm und *Sem Tecto, entre Ruínas* (1979) von Augusto Abelaira**

Inês Gamas
Universität Aveiro

Es ist ein allgemein verbreiteter Gedanke, dass die Zukunft von der Jugend abhängt, dass die jungen Generationen die Verantwortung für den morgigen Tag tragen, und dass es in ihren Händen liegt, eine neue, bessere Welt zu schaffen. Von jungen Menschen wird heutzutage die Bereitschaft zur Suche von Alternativen zu allem bereits Etablierten erwartet sowie Innovation und stetige Geistesregeneration, um mit Schwierigkeiten umzugehen und auf neue Ideen zu kommen. Missachtung alles Konventionellen, Selbstbestimmung, intellektuelle Widerspenstigkeit und die Fähigkeit, als Antriebskraft für Veränderung zu wirken, das sind Eigenschaften, die der Jugend zugeschrieben werden und die ihren *Ethos* am besten ausdrücken.

Im Rahmen der Thematik „Übergänge. Grenzen überschreiten in der Germanistik“ des Internationalen Kongresses Junger Germanisten, schien es mir angemessen und ebenso sehr aktuell, einen Vortrag zu halten, der in erster Linie dieses Bild der Jugend und die mit ihr assoziierte transformatorische Wirkung beleuchten könnte. Aus diesem Grunde stellte sich mir der politische, soziale und kulturelle Hintergrund der Jugendrevolte der *Wilden 68er* als passend zur Verwirklichung dieses Beitrags dar.

1968 war ein Jahr, das von einem beispiellosen Protestgefühl gegen die in der Gesellschaft verankerten Werte geprägt wurde. Dabei spielte die junge Generation und ihr Veränderungswille eine entscheidende Rolle beim Umsturz des *Status Quo*, beim Durchbrechen der Grenzen des *establishment* und beim Austausch von Ideen und Idealen. In einer Zeit raschen Informationsflusses erfährt der Diskurs der jungen Teilnehmer an der Protestbewegung eine zunehmende Internationalisierung und wird von unterschiedlichen Formen des Widerstands begleitet. Mittels Sit-ins, öffentlichen Diskussionsrunden, Massendemonstrationen, Besetzungen von Universitätsfakultäten, roten Nelken und anderen Aktionen, welche die Öffentlichkeit der konservativen Gesellschaft schockierten und den Akteuren dieser Initiativen Visibilität verschafften,

hat die Jugend alles in ihrer Macht stehende getan, um ihren Widerstand zu zeigen. Zum ersten Mal in der Geschichte vereinte sich eine Generation in einer vorher nicht dagewesenen transnationalen Übereinstimmung, angetrieben von einem starken Willen zur Veränderung und einem offenen Widerstandsgeist. Aus diesem Grunde wurde das Jahr 1968 als *annus mirabilis* der Emanzipation der Jugend geprägt, ein von einem noch nicht gegebenen Generationenkonflikt gekennzeichnetes Jahr, das durch seine markante Auseinandersetzung zwischen zwei Welten hervorsteht – der neuen und der alten Welt, der etablierten und der, die noch geschaffen werden sollte.

1968 ist das historische Zeitfenster in *Heißer Sommer*, der 1974 veröffentlichte Roman des deutschen Autors Uwe Timm und in *Sem Tecto, entre Ruínas* [Ohne Dach, zwischen Ruinen] des portugiesischen Romanschriftstellers Augusto Abelaira, aus dem Jahr 1979. Die erzählte Welt beider Romane, in denen historische Fakten und Fiktion sich vermischen, rekonstruiert den soziopolitischen Kontext der Krise und der Aufruhr der 68er. Durch die in beiden Romanen repräsentierte junge Generation offenbart sich eine weltweite Euphorie, die grenzüberschreitend in Diktaturen sowie in demokratischen Ländern zu spüren ist. Denn selbst die Studenten aus westlichen Demokratien fanden das von den Regierungen verbreitete Bild von Frieden und Wohlstand in ihren Ländern nicht vor.

In der Bundesrepublik Deutschland empfanden Studenten das politische System alles andere als demokratisch. Vielmehr war es für sie ein kapitalistisches, autoritäres und repressives System, an dem noch der alte Muff des Nationalsozialismus klebte. Die Demonstrationen gegen Schah Reza Pahlavi, gegen den Vietnam-Krieg und die Kolonialherrschaften spiegeln die studentische Aufruhr wider. Nach dem Tod Benno Ohnesorgs im heißen Sommer 1967 und dem Attentat auf den Wortführer des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes Rudi Dutschke im April 1968 spitzt sich die Lage zu und die Bewegung formt sich zu einer unaufhaltsamen Welle.

In Portugal sollte die akademische Revolte erst im Jahr 1969 geschehen. Aber trotz der Hindernisse, die es aufgrund der Diktatur und der Zensur gab, ist die portugiesische Jugend 1968 bereits motiviert und richtet ihre Aufmerksamkeit auf den inter- und transnationalen Aufstand, der in Westeuropa und in den USA immer mehr Teilnehmer zählte. In dem Jahr, in welchem Salazar nach 36 Jahre langer Herrschaft von seinem faschistischen Thron gestiegen ist,¹ gewinnt Portugal neue Hoffnung auf einen

¹ Aufgrund eines Schlaganfalles, der bei Salazar zu schweren Gehirnverletzungen führte, wurde der

Systemwandel und interpretiert die internationalen Befreiungsbewegungen wie den Prager Frühling oder den Pariser Mai als kraftvollen Wind der Veränderung. In der Tat steht 1968 mitsamt seiner Symbolik des Kampfes, Protests und Aufstandes im Einklang mit dem Bild der Widerspenstigkeit der Jugend aus diesem „Jahrzehnt der Transformation“.

Wenn auch auf unterschiedliche Weise werden sowohl in *Heißer Sommer* als auch in *Sem Tecto, entre Ruínas* nicht nur der soziopolitische Hintergrund, sondern auch die persönlichen Erlebnisse der Autoren bezüglich dieser aufgewühlten Zeit miteinbezogen. Wie ich noch darlegen werde, haben beide Autoren eine literarische Laufbahn, die von einem markanten historischen Bewusstsein, von linksorientierten Aktivismus und von der Idee der Literatur als soziales Interventionsmittel geprägt wird.

In der heißen Phase der deutschen Studentenbewegung war Uwe Timm Student, überzeugt von den Idealen des Widerstandes und aktives Mitglied des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (siehe Weisz 2009, 38). Es ist sein Erlebnis als lebendiger und dynamischer Rebell im heißen Jahr 1968, welches die literarische Erfahrung Uwe Timms prägt. Dafür ist sein Roman der literarisierten Revolte² der lebende Beweis. Zunächst vorgesehen als ein autodiegetischer Roman (siehe Hielscher 2007, 75), wurde *Heißer Sommer* letztendlich in eine Er-Erzählung umgeschrieben, in welcher mittels ihrer Hauptfigur – dem Studenten Ullrich Krause – das Erlebnis der Studentenbewegung und der durch sie ausgelöste Wandel der Mentalitäten dargestellt wird.³

Augusto Abelaira war hingegen bereits 38 Jahre alt zur Zeit, in der die Studentenrevolte international ins Rollen kam. Deswegen hat er diese bewegte Zeit

Diktator 1968 ersetzt. Marcello Caetano wurde in das Amt des Ministerpräsident Portugals als sein Nachfolger gewählt und blieb bis zum Umsturz des Regimes am 25. April 1974 an der Macht. Salazar starb erst am 27. Juli 1970.

² Zu der literarisierten Revolte gehören die literarischen Texte, in welchen das Jahr 1968 und die Studentenbewegung das Hauptthema ist. In diesen Texten werden die sozialen und politischen Absichten der 68er Studentenbewegung aus einer subjektiven, meist autobiographischen Perspektive betrachtet. Ebenfalls beschäftigen sich die Autoren in den Texten mit der Analyse der kulturellen Auswirkung der Studentenrevolte. Da jeder Autor die Agitation dieser Zeit auf seine eigene Weise erlebt hat, sind diese Texte unterschiedlich in der Betrachtungsweise der Studentenbewegung. Dennoch haben sie eine linksorientierte politische Einstellung und ein prägendes soziales Bewusstsein gemeinsam. *Lenz* (1973), eine Novelle von Peter Schneider, und die Romane *Klassenliebe* (1973) von Karin Struck, *Heißer Sommer* (1974) von Uwe Timm, *Die Reise* (1977) von Bernward Vesper und *Die Glücklichen* (1979) von Peter-Paul Zahl sind die hervorstechendsten Werke der literarisierten Revolte.

³ Diese Idee wird von Manfred Durzak mit folgenden Worten kommentiert: “Ullrich Krause, die Mittelpunktfigur in *Heißer Sommer*, ist [...] ein durchschnittlicher Student, der auf weiten Strecken der erzählerischen Darstellung seine Beobachter-Distanz behält. Gerade dadurch ist er in der Lage, nicht nur die Universitätswelt mit ihren Repräsentanten in ihrer Chronik und in ihren komischen Übertreibungen präzise zu registrieren und mehr als einmal satirisch zu überlichten, sondern auch die Aufbruchsstimmung jener Jahre in seiner eigenen eher emotional gesteuerten und nicht rational kontrollierten Lebenswirklichkeit abzubilden“ (Durzak 2005, 68).

nicht als Student miterlebt. Dennoch war er immer als Gegner der Politik Salazars bekannt: Er war in den 50er und 60er Jahren an den Studentenbewegungen beteiligt, war aktiver Anhänger der Portugiesischen Kommunistischen Partei und Leiter der Zeitschrift *Seara Nova*⁴ in den Jahren 1968 und 1969. Die Frage des Umsturzes des Salazarismus streift ebenfalls *Sem Tecto, entre Ruínas*, ein Roman, der zwar 1979 in Druck gegeben wurde, jedoch bereits 1968 verfasst worden war.

Genauso wie seine anderen Romane, die vor dem 25. April 1974 geschrieben oder veröffentlicht wurden, ist *Sem Tecto, entre Ruínas* von einem Stil voller Ironie und Zweideutigkeit durchdrungen, sowie von einem skeptischen Erzählton und permanenter Nachdenklichkeit,⁵ welche die Veränderungsfähigkeit der jungen Generation hinterfragen. Diese junge Generation wird anhand der Perspektive eines ungefähr vierzigjährigen Ich-Erzählers – João Gilberto – vorgestellt, der sie sowohl mit offenkundiger Faszination als auch mit Unglaube betrachtet.

Während in *Heißer Sommer* der Bruch mit der Welt der Eltern von einem jungen Studenten, der aktiv an der Studentenbewegung teilnimmt, dargestellt wird, ist in *Sem Tecto, entre Ruínas* die junge 68er Generation Beobachtungs- und Reflexionsgegenstand eines ehemaligen jungen Protestlers.

Die Handlung von *Heißer Sommer* beginnt im Sommer 1967 und durchläuft bis zu Beginn des Jahres 1969 die gesamte Entwicklung des Tumults der Studentenbewegung in der BRD. In den drei Teilen, in welche der Roman aufgeteilt ist, werden anderthalb Jahre des Lebens des Protagonisten wiedergegeben. Dabei werden seine persönliche Entwicklung sowie die Ereignisse innerhalb der Studentenbewegung in der Erzählung berücksichtigt.⁶

Der am Anfang zwanzigjährige Ullrich ist ein Student, der dabei ist sein Germanistik-Studium abzuschließen. Er befindet sich aber in persönlicher wie akademischer Hinsicht in einer schwierigen Phase. Da er keinen Sinn in seinem Studium oder vielmehr in seiner Abschlussarbeit erkennen kann, überkommen Ullrich

⁴ Diese Zeitschrift wurde 1921 gegründet und trotz der Hindernisse der Zensur wirkte sie in der Zeit des salazaristischen Regimes als ideologisches Mittel gegen die Diktatur.

⁵ Die Ironie und die Zweideutigkeit sind Haupteigenschaften in dem Werk von Augusto Abelaira. Sie werden bewusst verwendet, um eine manchmal sogar sarkastische Perspektive der bürgerlichen Gesellschaft Lissabons darzustellen (siehe Vieira 2002, 111).

⁶ In ihrem Artikel „ein netter Typ, kritisch, ja sogar irgendwie auch links“. Zu Uwe Timms *Ethnographie der 68er Generation* beschreibt Anne Fuchs *Heißer Sommer* auf diese Weise: “[Ein Roman, der] das Schema des Entwicklungsromans mit einem szenischen Darstellungsverfahren kombiniert, das den Niederschlag des Gesellschaftlichen im privaten Lebenszusammenhang des Protagonisten Ullrich Krause dokumentieren will“ (Fuchs 2003, 228).

existenzielle Zweifel. Er steht am Scheideweg. Doch ihm wird nach einiger Zeit bewusst, dass er mit seinen Fragen nicht allein ist. Auch andere junge Menschen durchlaufen eine schwere Zeit und von Zweifeln und Unsicherheiten geplagt fangen sie an, etablierte Werte und Prinzipien zu hinterfragen.

Zuerst in München und später in Hamburg kommt Ullrich in Kontakt mit der Studentenbewegung: Dabei begeistert er sich für das reformistische Programm des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes und beteiligt sich an verschiedenen Protest-Aktionen. In Begleitung von Petersen, Conny, Erika und Renate – Wortführer und Aktivisten des studentischen Bündnisses⁷ – erfährt er, was Kameradschaft bedeutet und lässt sich von der Alternativkultur der 60er Jahre anstecken; eine Kultur, die in einem scharfen Kontrast zur konservativen Lebensweise stand, mit welcher er aufgewachsen war (siehe Weisz 2009, 56). Aus einer kleinbürgerlichen Familie stammend, wurde Ullrich von einem autoritären Vater – früher Soldat und Nazi, danach Besitzer eines kleinen Möbelgeschäftes – erzogen. Sein Vater hielt auf unerschütterliche Weise an den alten traditionalistischen Werten fest, an einer Kultur des Scheins anstatt des Seins. Zu Recht ist es der Wechsel von der traditionsgebundenen bayerischen Hauptstadt nach Hamburg, einer weltoffenen Stadt, der Ullrich dazu bringt, die kapitalistischen und bürgerlichen Grundlagen der Gesellschaft seiner Eltern, noch vehementer in Frage zu stellen.⁸ Als junger Rebell erlebt Ullrich den heißen Sommer seines Lebens, die Zeit einer ungehemmten und provokativen Jugend, die fest entschlossen ist, die Gesellschaft aufzurütteln.

Das Geschehen innerhalb des portugiesischen Romans wird anhand des Lebens des Protagonisten João Gilberto auf einer weniger euphorischen, und eher reflektierten Weise erzählt. Die Handlung von *Sem Tecto, entre Ruínas* ist im Jahr 1968 angesiedelt und schließt die fünf heiklen Monate von der Nachricht der Studenten-Proteste in Paris bis zur Machtübernahme von Marcello Caetano als Ministerpräsident ein. Ort der Handlung ist die Hauptstadt Portugals, wo der Protagonist wohnt, ein über 40 Jahre alter

⁷ Sabine Weisz erklärt folgendermaßen wie sich Ullrich von Conny und Petersen in Hamburg beeinflussen lässt: “In Hamburg lernt Ullrich Conny und Petersen kennen. Die beiden sind Mitglieder des SDS und wohnen in einer Kommune. Über sie wird Ullrich eingeführt in ein Leben, das nur darauf ausgerichtet ist, bestehende Verhältnisse zu verändern. [...] Conny und Petersen sind in erster Linie Vorbilder für Ullrich. Er bewundert ihre lockere Einstellung, die blitzschnelle Reaktionsfähigkeit in Situationen, in denen sie angegriffen oder beschimpft werden, ihre Gelassenheit und vor allem den Mut, den sie aufbringen, wenn sie vor anderen Leuten sprechen“ (Weisz 2009, 49).

⁸ Lydia Plagge entwickelt diese Idee in dem folgenden Kommentar: “Uwe Timm zeigt also in seinem Roman eines Protagonisten mit Herkunft aus kleinbürgerlichen Verhältnissen, der mit der Realität konfrontiert wird und dadurch eine Identitätskrise erleidet bis zur Findung einer neuen Identität“ (Plagge 2006, 3).

bürgerliche Lissaboner. Er ist gebildet, politisch nicht mehr engagiert und nicht bindungsfähig und darüber hinaus befindet er sich in einer Phase des Wandels. João Gilberto ist seine Perspektive, die den Leser im sozialen Umfeld der bürgerlichen Elite der portugiesischen Hauptstadt durch seinen Alltag führt. João Gilberto bewegt sich in einem Freundeskreis, in dem man sich der Wirklichkeit außerhalb der Grenzen Portugals bewusst ist und in dem die Möglichkeit existiert, sogar nach Deutschland und nach Italien zu fahren. Das ermöglicht dem Protagonisten, die portugiesische Gesellschaft eines untergehenden Salazars aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten und zu diskutieren. Während der diversen Treffen und Gespräche mit den alten Studienfreunden Ernesto und Manuela, Maria Eugénia, Bruno und Guilhermina hinterfragt João Gilberto die Vergangenheit und versucht, die Richtung zu entdecken, in welche sich das Land in diesem Jahr bevorstehenden Wandels entwickeln wird.

Jedoch ist diese historische Diskussion ebenso wie der Versuch, sich von alten Gewohnheiten zu befreien, nicht ausschließlich bei dieser erwachsenen Generation vorzufinden. João Gilbertos Identitätskrise und der Wunsch herauszufinden, wer er ist und was er mit seiner perspektiv- und planlosen Zukunft anfangen wird, führen ihn dazu, in Kontakt mit den Kindern der Figuren seiner Generation zu treten. Bei Gesprächen in Cafés oder bei einem Spaziergang durch die Straßen Lissabons mit Miguel und seiner Freundin, Maria da Graça, oder auch mit Isabel, kommt João Gilberto einer Jugend näher, die dazu entschlossen ist, die salazaristische Gesellschaft, von ihrem sozialen, moralischen und politischen Muff, welcher ihr Leben durchdringt, zu vertreiben, sei es mittels politischen Aktionen oder eines lockeren Lebensstils frei von Zwängen und Gehorsamkeit.

Tatsächlich hatten die Vierzigjährigen sowie João Gilberto in ihrer Jugend in den 40er Jahren an der Bewegung der Demokratischen Einheit (Movimento de Unidade Democrática)⁹ teilgenommen, sowie für die Demokratisierung des Regimes gekämpft

⁹ Die Bewegung der Demokratischen Einheit (Movimento de Unidade Democrática, MUD) war eine politische Bewegung gegen die Diktatur von António de Oliveira Salazar. Die Bewegung wurde nach dem Zweiten Weltkrieg gegründet, in einer Zeit, in der Europa sich von den rechtsorientierten Diktaturen durch den Sieg der Alliierten befreite. Die Aktivisten der MUD haben sich von dieser Befreiungswelle inspirieren lassen und sich vereint. Diese Stimmung wurde von der Organisation von unterschiedlichen anti-salazaristischen Versammlungen und von der bedeutsamen Teilnahme verschiedener unabhängigen Persönlichkeiten charakterisiert, die damals ihre Meinung in den Zeitungen und im Radio gegen die Diktatur ausdrückten (siehe Vieira 2000, 169). Die Mehrheit der Mitglieder dieser Bewegung waren junge Menschen, die entschlossen waren, eine Veränderung in der Gesellschaft durchzuführen. Während der drei Jahre der offiziellen Existenz der Bewegung haben sie immer darum gekämpft, dass sich das Land für die demokratischen Tendenzen im Ausland öffnen konnte. Bei der öffentlichen Darstellung ihrer politischen Überzeugungen riskierten die Mitglieder die Verhaftung in Caxias oder sogar die Deportation

und dabei der Geheimpolizei PIDE die Stirn geboten. Aber jetzt im Jahr 1968, mittlerweile sesshaft und genügsam geworden, beschränken sie sich lediglich auf Diskussionen über die politische Wirklichkeit und die Entwicklung der Geschichte ihres Landes. So schreibt Carlos Machado:

[Die Figuren der Generation des Protagonisten] weisen einen starren widersprüchlichen Charakter auf. Ihr sozialer Stand des bürgerlichen Revoluzzers hat sie in *Deserteure* verwandelt noch bevor die Revolution begann. Ihre Skepsis und ihr mangelnder Glaube an Veränderung, sind für diese Figuren typische Merkmale [...] (Machado 2003, 159).¹⁰

Es liegt also nun an der Generation der Kinder, weltoffene Studenten, die an den Wandel glauben, eine bestimmte und fordernde Haltung in Bezug auf die Entwicklungsrichtung der Geschichte einzunehmen.

Auch im Roman *Heißer Sommer* ist es der Student, der die Rolle des Revolutionärs übernimmt: Ein junger Mann, der über das Weltgeschehen nachdenkt, der fähig ist, kritisch zu denken und gewillt, in der von der Jugend angeführten Revolution mitzukämpfen mit dem Ziel, dass diese später auf Arbeiter und die Bevölkerungsmasse übergreift. Diese Idee steckt Ullrich und seine Hamburger Kollegen an. Um ihren Protest geltend zu machen, organisieren sie Versammlungen und Diskussionen in einer Kneipe auf dem Campus, widersetzen sich dem Autoritarismus ihrer Professoren an der Uni, in welchen sie Erben des Nationalsozialismus sehen,¹¹ und reißen die Statue des legendären Kolonial-Helden Hermann von Wissmann¹² nieder. Als dies sind Mittel zum

in das Konzentrationslager in Tarrafal. Mit einer aktiven Organisation bemühte sich die Bewegung der Demokratischen Einheit darum das Regime zu ändern mit dem Ziel freie und demokratische Wahlen zu schaffen. Für viele, die damals aktiv daran teilgenommen haben, bedeutete das Scheitern der Bewegung den Grund für die fehlende Hoffnung auf den Wandel der portugiesischen politischen Situation.

¹⁰ In dem originalen Text liest man: “[As personagens da geração do protagonista] apresentam uma natureza insolúvelmente contraditória. A sua condição sociológica de elementos burgueses revolucionários transformá-los-á em *desertores* antes do início da revolução. A descrença e o cepticismo relativamente à mudança do estado de coisas são marcas características destas personagens [...]”

¹¹ Unter dem Motto *Unter den Talaren der Muff von tausend Jahren* (Krause 2001, 1) kämpften die Studenten um die Erreichung ihres Zieles: Eine grundlegende Reform der Akademischen- und Verwaltungsstrukturen an den Universitäten, die noch von einem alten, auf Hierarchie und Autorität des Professors basierten, System beeinflusst wurden. Mit ihrer Förderung einer Annäherung zwischen Professoren und Studenten sowie einer Anpassung des Unterrichtsstoffs an der Zeitgeist der sich weiterentwickelnden Gesellschaft verlangten die Studenten ebenfalls die radikale Transformation des Hochschulsystems, frei von der alten nationalsozialistischen Tradition.

¹² Das Wissmann-Denkmal war eine Statue, die 1922 an der Universität Hamburg zu Ehren der Figur des legendären Kolonial-Helden Hermann von Wissmann errichtet wurde. Wissmann wurde häufig als “Legende von ‚Deutschlands größtem Afrikaner““ (Morlang 2011) betrachtet und in der Geschichte als Symbol der deutschen kolonialen Vorherrschaft Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts anerkannt. Im Laufe des Jahres 1968 haben die Studenten der Universität Hamburg in einer ihrer Protestaktionen

Ausdruck ihres Widerstandes gegen die imperialistische Tyrannei der USA in Vietnam oder Portugals mit seinen Übersee-Kolonien. Die Demonstration vor dem Sitz der Springer-Presse – Symbol für die Unterdrückung und Manipulation der öffentlichen Meinung – mitsamt ihren Barrikaden und dem erhitzten Gesang der *Internationales* ist für die jungen Leute einer der Höhepunkte ihrer Beteiligung an der Studentenbewegung. Darüber hinaus bieten sie dem vermögenden und auf ihren Status bedachten Bürgertum ganz offen die Stirn, mithilfe von Sensibilisierungskampagnen ebenso wie mittels gewaltvollerer Aktionen.¹³ Unter dem Motto *verändern und befreien*, kämpften Ullrich und seine Kollegen für einen wirksamen Gesellschaftswandel, angetrieben von einer verbreiteten Utopie, die der Sozialphilosoph Herbert Marcuse folgendermaßen beschreibt: “Es gibt eine konkrete Utopie und es gibt ein realisierbares Glück für alle: Eine befriedete Welt, eine Welt ohne Ausbeutung und Unterdrückung“ (Timm 2008, 174).¹⁴

In *Sem Tecto, entre Ruínas* repräsentieren Miguel und Maria da Graça eine politisch und sozial engagierte Jugend. In den Gesprächen mit den zwei Angehörigen dieser jüngeren Generation versucht João Gilberto, ihre Revolutionsideale und ihren Glauben an einen Regimewandel ständig zu provozieren. Miguel, ein politisch linksgerichteter Idealist, glaubt, dass die echte Lösung für die Zukunft Portugals nur in einem tatsächlichen Umsturz der Diktatur und in der Errichtung eines auf maoistischen Prinzipien basierenden demokratischen Systems bestehen kann. Und ebenso zögert die eher gemäßigte Maria da Graça nicht, ihren Veränderungswillen der Welt gegen João Gilbertos skeptische Provokationen vorzuzeigen. Mit Nachdruck behauptet sie, dass die Revolution dieses Mal nicht scheitern wird.

Das Problem des politischen Engagements und der aktiven Intervention für eine bessere Welt kreuzt sich in den Romanen von Timm und Abelaira. Aber es ist nicht nur

dieses Denkmal symbolisch niedergerissen, um ihren Widerstand gegen jegliche Form der imperialistischen Macht vorzuzeigen.

¹³ *Konsumterror*, beispielsweise, war eine Sensibilisierungskampagne, die von den Studenten in Hamburg organisiert wurde und an der Ullrich aktiv teilgenommen hat. Mit dem Vorzeigen von Schildern und Plakaten und der Verteilung von Flugblättern in der Mönckebergstraße hatten sie die Absicht, ihren Widerstand gegen den Vietnam-Krieg und den Weihnachtskonsumismus auszudrücken. Außerdem werden in *Heißer Sommer* auch einige von den Studenten organisierten Aktionen beschrieben, die die radikalste und gewaltvollste Seite der Revolte zeigen. Unter dem Motto “MACHT KAPUTT WAS EUCH KAPUTT MACHT“ (Timm 2008, 194) Conny, Bully und Ullrich nehmen an dem Brand und der Zerstörung eines Polizei-Autos teil, als Symbol des Protestes gegen die öffentliche Macht.

¹⁴ Die revolutionären Ideen des deutschen Philosophen Herbert Marcuse (1898-1979) haben die 68er Studentenbewegung in der BRD und den Pariser Mai 68 inspiriert. Über die Relevanz von Marcuse für den ideologischen Hintergrund der 68er Studentenrevolte behauptet Iring Fetscher: “Marcuse, Adorno und Habermas sind durch ihre direkten und indirekten Beziehungen zur Studenten- und Jugendbewegung die politisch einflußreichsten Denker jener Dekade [der 60er Jahre] geworden“ (Fetscher 1987, 16).

der politische Aktivismus, der das Bild der Jugend in beiden Romanen formt. Auch die von der Generation der 60er Jahre erlebte sexuelle Neuorientierung und die Revolution der Gewohnheiten prägen dieses Bild.

Im Gleichklang mit den Beatles, den Rolling Stones und Bob Dylan, macht der Jeans und lange Haare tragender Ullrich in Hamburg seine erste Lebenserfahrung, die fernab von den konservativen Werten liegt, mit denen er erzogen wurde. Während er in München mehr oder weniger treu in seiner Beziehung mit Ingeborg war und seine Wohngemeinschaft lediglich mit anderen Männern teilte, tauchte Ullrich in Hamburg in ein frenetisches Leben ein, vom amerikanischen Motto des *sex, drugs and rock'n roll* angeleitet. Außerdem macht Ullrich in der gemischten Kommune mit Erika, Conny und Petersen, und später mit Renate und Nottker, seine ersten Drogen-Erfahrungen. Was die Liebesbeziehungen betrifft, verliert Treue zunehmend an Bedeutung und selbst Christa, die Freundin aus dem oberen Mittelstand, in die er sich verliebt, hält ihn nicht davon ab, sich vollkommen der freien Liebe hinzugeben. Die Pille, die Abtreibung und die Erfahrungen der sexuellen Emanzipation wie Gruppensex, das alles ist „in“ und wird als berechtigter angesehen, vielmehr als die „private“ Farce der bürgerlichen Liebe.¹⁵

In der portugiesischen Jugend in *Sem Tecto, entre Ruínas* gibt es ebenso sexuelle Auflehnung, die Isabel auf extreme Weise verkörpert, wenn sie sich aus Protest der freien Liebe zuwendet. Als sie das Scheitern der Ehe ihrer Eltern mitansieht – eine auf Treue beruhende aber glücklose Beziehung – lehnt sie sich gegen diese Lebensweise auf. Nach einer traumatisierenden Abtreibungserfahrung, nimmt sie die Pille, gibt sich einem Sex frei von jeglichen Kompromissen hin und prahlt stolz in einem Gespräch mit João Gilberto, dass sie schon mit insgesamt neunzehn Männern ins Bett gegangen ist.

Weniger radikal ist die Idee von der freien Liebe von Brigitte und Hans, zwei jungen Deutschen, die João Gilberto während seines Urlaubs in Italien kennen lernt und mit denen er die Erfahrung der Liebe zu Dritt macht. Nach ihrer Beteiligung an den Aufständen von 1968 während des heißen Sommers in Berlin macht Brigitte das hedonistische Vergnügen und die totale Freiheit zu ihrem Lebensmotto. Sie verzichtet auf ihr politisches Engagement und gibt sich mit Leib und Seele der Hippie-Ideologie hin. Durch Brigittes Einfluss wird João Gilberto in den alternativsten Trend sexueller

¹⁵ Als ein Teil des Ganzen (siehe Grumbach 2005, 172) lässt sich Ullrich von der sexuellen Aufbruchstimmung der Zeit begeistern. Die Neugierde für das Neue, die Beobachtung des anstößigen Benehmens der anderen Studenten und der Wunsch, neue Beziehungserfahrungen zu machen, bringen ihn auf den Weg der Befreiung und Kompromisslosigkeit. So wie Detlef Grumbach behauptet: „Die Art, wie gesprochen wird, die Gesten, wie Jungen und Mädchen einander berühren, streicheln – das alles fasziniert Ullrich, öffnet ihm neue Horizonte“ (ebd.).

und soziokultureller Revolution der Jugend aus den wilden 1968ern eingeführt.

Die Betrachtungsweise der Frage, was es heißt, jung zu sein, ist ein weiterer Schnittpunkt in beiden Romanen. Auch wenn Ullrich und João Gilberto den beiden im Jahr 1968 in Konflikt miteinander stehenden Generationen angehören, ist es bemerkenswert, dass beide über die Jugend reflektieren – ein Resultat der dazu gehörigen Identitätssuche sowie Folge von Erlebnissen in einer für das private sowie für das öffentliche Leben sehr heiklen Zeit. In dem Maße, in dem er Erfahrungen mit dem Widerstand macht, hinterfragt Ullrich diese Zeit.¹⁶ Er konstatiert einige Widersprüche und Ausschweifungen der Studentenbewegung, die von fehlender Kohärenz geprägt wurde, besonders zwischen all dem, womit geprahlt und dem, was wirklich umgesetzt wurde. Obwohl sie gegen gnadenlose Grausamkeit des kapitalistischen bürgerlichen Systems kämpften, sahen die Studenten aus der Ober- und Mittelschicht in *Heißer Sommer* dennoch kein Problem darin, von ihren reichen Eltern finanziert zu werden. Auch was die Liebe anbelangt, erkennt Ullrich das Unglück des gefühllosen Liebeslebens sowie die Grausamkeit im Umgang mit den jungen Frauen, die nichts weiter als Sexobjekte darstellten.

Der Lernprozess von Ullrich führt ihn schrittweise zu einer Entidealisierung der Studentenrevolte und zu einer Bewusstwerdung der Ausschweifungen der Befreiung um jeden Preis, sowie zu der Suche nach einer Identität, einer Entwicklungsrichtung, die seinen Willen, in der Gesellschaft politisch einzugreifen, sinnvoller macht.

In *Sem Tecto, entre Ruínas* befindet sich auch João Gilberto in einer Phase des Lebenswandels. Seine Entmutigung angesichts des unsicheren Epochenendes und des Übergangsjahres ohne Zukunftsaussicht, sowie seiner persönlicher Krise des Älterwerdens, werden durch die Idealisierung der Jugend als eine Zeit der Begeisterung und des Engagements für die Veränderung der Welt ausgeglichen. João Gilberto und die alten Freunde seiner Universitätszeit erinnern sich mit Nostalgie an ihre eigene Jugend und betrachten sie als eine glückliche Zeit voller Protestaktionen und Einsatz für die Demokratisierung Portugals, eine Zeit voller Vertrauen und Illusionen, die notwendig waren, um die Geschichte zu verändern. Und trotz seiner Resignation und Skepsis kann

¹⁶ Die Suche nach seiner eigenen Identität ermöglicht Ullrich eine permanente Analyse der Zeit der Studentenbewegung. Er beschränkt sich nicht nur auf die passive Beobachtung dieser Jahre, sondern wertet all seine Erlebnisse aus. Wie Martin Hielscher darlegt: “[...] gerade weil [Ullrich] ein Suchender ist, der nicht fest im Sattel sitzt und beeinflussbar ist durch die mehr oder weniger wohlmeinenden Ratschläge und Eingriffe von Freunden, Kollegen, der Familie und Bekannten, ist diese Figur geeignet, die Stimmungen, die Unruhe, die kulturellen und politischen Zeichen der Zeit um 1967 und 1968 zu deuten“ (Hielscher 2007, 71).

João Gilberto von den Illusionen, sowie von dem Traum, die er mit der Jugend verbindet, nicht ablassen. Tatsächlich glaubt er, dass nur der Kontakt mit der jüngeren Generation ihm die mit dem Alter verlorene Hoffnung und Enthusiasmus zurückgeben kann.

Wenn auch aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet, ist das Bild der Jugend der 1960er Jahre in *Heißer Sommer* und *Sem Tecto, entre Ruínas* viel ähnlicher als zunächst angenommen, besonders wenn man die unterschiedliche soziopolitische Wirklichkeit von Portugal und der Bundesrepublik Deutschland gegen Ende der 60er Jahre berücksichtigt. Dies ist das Bild einer aufständischen Jugend, die von Widersprüchen und mangelnder Kohärenz geprägt war, aber dennoch offen der Außenwelt gegenüberstand und mit dem Muff der Vergangenheit brechen sowie sich von der Scheinwelt der Eltern abgrenzen wollte. Es ist das Bild einer jungen Generation, die von einer weit verbreiteten Utopie angetrieben wurde – die Utopie der Veränderung der Welt.

Bibliographie

- Abelaira, Augusto. 1979. *Sem Tecto, entre Ruínas*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Borowsky, Peter. 1998. Große Koalition und Außerparlamentarische Opposition. Studentenbewegung. *Zeiten des Wandels. Deutschland 1961 – 1974. Informationen zur politischen Bildung*, 258, 1. Quartal, 11-22.
- Brandes, Volkhard. 1988. *Wie der Stein ins Rollen kam: Vom Aufbruch in die Revolte der sechziger Jahre*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.
- Coelho, Nelly Novaes. 1973. Augusto Abelaira: “Consciência Histórica” de uma Geração. In *Escritores Portugueses*. São Paulo: Edições Quíron.
- Cornils, Ingo. 2000. Romantic Relapse? The Literary Representation of the German Student Movement. In *German Studies Towards the Millennium. Selected Papers from the Conference of University Teachers of Germany*. Herausgegeben von Christopher Hall und David Rock. University of Keele. Bern/Frankfurt/New York: Verlag Peter Lang, 107-123.
- Durzak, Manfred. 2005. Es gibt kein Danach. Der Roman *Rot* als dritter Teil einer Romantrilogie über die 68er-Bewegung. In *Der Schöne Überfluß. Texte zu Leben und Werke von Uwe Timm*. Hrsg. v. Helge Malchow. 1. Auflage. Köln:

Kiepenheuer & Witsch, 66-78.

- Fetscher, Iring. 1987. Philosophie und Soziologie – vom Positivismusstreit zur Sozialphilosophie Marcuses. In *Die Sechziger*. Hrsg. v. Hilmar Hoffmann und Heinrich Klotz. Düsseldorf: Econ Verlag.
- Finlay, Frank, und Ingo Cornils, Hrsg. 2006. „(Un-) erfüllte Wirklichkeit“. *Neue Studien zu Uwe Timms Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Fuchs, Anne. 2003. „ein netter Typ, kritisch, ja sogar irgendwie auch links“. Zu Uwe Timms Ethnographie der 68er Generation. In *Sentimente, Gefühle, Empfindungen: Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute. Tagung zum 60. Geburtstag von Hugh Ridley im Juli 2001*. Herausgegeben von Anne Fuchs und Sabine Strümper-Krobb. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 227-241.
- Gamelas, Inês. 2010. *1968 (e depois) – Representações da juventude nos romances Heiße Sommer, de Uwe Timm e Sem Tecto, entre Ruínas, de Augusto Abelaira*. Masterarbeit. Aveiro: Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas.
- Grumbach, Detlef. 2005. »Ich verkaufe Licht.« Die Revolte, der subjektive Faktor und die subversive Kraft des Erzählens in den Romanen Uwe Timms. In *Der Schöne Überfluß. Texte zu Leben und Werke von Uwe Timm*. Hrsg. v. Helge Malchow. 1. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 171-180.
- Hickethier, Knut. 2003. Protestkultur und alternative Lebensformen. In *Die Kultur der sechziger Jahre*. Hrsg. v. Werner Faulstich. München: Fink.
- Hielscher, Martin. 2007. *Uwe Timm: Von Martin Hielscher*. Originalausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Hubert, Martin. 1992. *Politisierung der Literatur – Ästhetisierung der Politik: Eine Studie zur literaturgeschichtlichen Bedeutung der 68er-Bewegung in der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt am Main: Lang (Europäische Hochschulschriften, Bd. 1311).
- Krause, Eckart. 2001. Unter den Talaren: auch Walter A. Berendsohn. Zu einem Leserbrief, einer Veranstaltung und einem Buch. *Unihh*. Heft 2: 1-4.
- Kraushaar, Wolfgang. 1998. *1968: Das Jahr, das alles verändert hat*. München: Piper.
- Machado, Carlos. 2003. *Entre a Utopia e o Apocalipse: Augusto Abelaira e o Fim da História*. Coimbra: Editora Angelus Novus.

Morlang, Thomas. Das Wißmann-Denkmal auf Reisen durch Köpfe, Länder und Zeitalter, Webseite des Projektes *afrika-hamburg.de*, <http://www.afrika-hamburg.de/denkmal.html> <zugegriffen am 30.11.2011>.

Mourão, Luís. 1986. Augusto Abelaira: A Palha e o Resto. In *Cadernos de Literatura*, 24: 35-36.

Plagge, Lydia. 2006. *Die Entwicklung und das sexuelle Dasein des Protagonisten Ulrich Krause in Uwe Timm's „Heißer Sommer“*. Studienarbeit. 1. Aufl. München, Ravensburg: GRIN Verlag.

Sartori, Edimara. 2008. De Brandão a Abelaira: um Tempo de Desesperança. In *Actas do XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Universidade de São Paulo. http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/076/EDIMARA_SARTORI.pdf <zugegriffen am 29.12.2009>.

Schmidbauer, Wolfgang. 2009. *Ein Land – drei Generationen: Psychogramm der Bundesrepublik*. Freiburg im Breisgau: Herder.

Timm, Uwe. 2008. *Heißer Sommer*. 7. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Uwe Timm. Biographie. Deutscher Taschenbuch Verlag, http://www.uwe-timm.com/fs_bio.htm <zugegriffen am 30.11.2011>.

Vieira, Agripina Carriço. 2002. Temas e Variações na Escrita de Augusto Abelaira. *Colóquio/Letras*, 161/162: 109-118.

Vieira, Joaquim. 2000. *Portugal Século XX. Crónica em Imagens: 1940-1950*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Weisz, Sabine. 2009. *Die 68er – Revolte im Werk von Uwe Timm*. Marburg: Tectum Verlag.

Schlüsselbegriffe: Jugend, 1968, Studentenbewegung, Utopie, Generationenkonflikt, Uwe Timm, Augusto Abeleira, Deutsche und portugiesische Literatur, Vergleichende Literatur.

**Die Konstruktion von „Adoleszenzidentität“ im deutschen und portugiesischen
Jugendroman: eine transkulturelle Lektüre der Bücher *Crazy* von Benjamin
Lebert und *Rafa e as férias de Verão* von Fátima Pombo**

Maria Amélia Gonçalves da Cruz
Universidade Católica de Lisboa

Im Rahmen dieser Arbeit werde ich über die fiktive Konstruktion von „Adoleszenz“ im modernen deutschen und portugiesischen Jugendroman anhand der Analyse der Bücher *Crazy* von Benjamin Lebert und *Rafa e as férias de Verão* von Fátima Pombo reflektieren. Es handelt sich um zwei Jugendromane, deren Hauptfiguren zwei Jungen sind, die in der ersten Person ihre intimsten individuellen Erfahrungen in der Interaktion mit sich selbst, mit den anderen und mit ihrer Umwelt erzählen. So machen die beiden Erzählungen uns nicht nur mit einigen stereotypen Verhaltensweisen Jugendlicher, sondern auch mit bestimmten Eigenschaften bekannt, die jeden der beiden Helden individualisieren und die uns zwei Persönlichkeiten in einem Entwicklungsprozess auf der Suche nach der eigenen Identität zeigen.

Anhand einer vergleichenden Analyse einiger Darstellungsformen von Adoleszenz in den zwei obengenannten Büchern werde ich hier darüber reflektieren, wie diese zu der Konstruktion einer Adoleszenzidentität beitragen und inwiefern die Identitätskonstruktion von „Adoleszenz“ in Werken aus verschiedenen kulturellen Welten ähnlich oder unterschiedlich sind.

In diesem Sinne richtet sich das Augenmerk meines Ansatzes nicht auf die linguistischen oder literarischen Aspekte der Texte, vielmehr werden diese nur berücksichtigt, wenn sie für ein besseres Verständnis der Überlegung für notwendig gehalten werden. Das Hauptaugenmerk gilt der Analyse eines bestimmten kulturellen Phänomens, wie es in den zwei ausgewählten Werken dargestellt wird: die Adoleszenzidentität als eine historisch und kulturell determinierte Konstruktion. In einer solchen transkulturellen Studie wird ein Analyse- und Reflexionsraum definiert, in dem sich

bestimmte kulturelle Erscheinungsformen – hier also die Identitätskonstruktionen von Adoleszenz – miteinander vergleichen lassen.

1. Der Begriff von „Adoleszenz“ als eine historische und kulturelle Konstruktion

Da der Begriff von „Adoleszenz“ von zentraler Bedeutung für das Thema dieser Arbeit ist, rechtfertigt es sich, dass zunächst erklärt wird, was hier unter „Adoleszenz“ verstanden wird und in welchem Sinn man von einer „Adoleszenzidentität“ sprechen kann.

Was den Begriff von „Adoleszenz“ betrifft, ist es bezeichnend, dass sich heute die unterschiedlichsten Forschungsdisziplinen mit ihm beschäftigen – Medizin, Anthropologie, Psychologie, Pädagogik, Soziologie, Gender- und Generationsforschung, unter anderen – indem er immer öfter Verbindungsbrücken unter ihnen bildet.

Im Bereich der Entwicklungspsychologie definiert Markus Neuenschwander (2002) „Adoleszenz“ als ein Stadium der menschlichen Entwicklung, das die Kindheit beendet und den Beginn des Erwachsenwerdens markiert, und das sich durch Veränderungen im Individuum auf physischer, kognitiver und sozialer Ebene charakterisiert. Alle diese Veränderungen haben zwangsläufig ihre Konsequenzen auf der psychologischen Ebene, indem sie für eine psychische und emotionale Instabilität verantwortlich sind, die sich aus dem Konflikt des jungen Individuums mit seinem/ihrer ‚Ich‘, seiner/ihrer Sexualität, den Erwartungen und Zielen, sowie mit den anderen und mit der Umwelt ergibt.

Seinerseits unterscheidet der Psychoanalytiker Peter Blos (1998) „Pubertät“, d.h. die Gesamtheit der körperlichen Manifestationen der sexuellen Reifung, von „Adoleszenz“, die er als die individuelle psychologische Anpassung an die Bedingungen der „Pubertät“ definiert. Diesem Autor zufolge durchläuft das Individuum während der Adoleszenz einen Prozess der Individualisierung, viel komplexer als in der Kindheit (wenn er/sie die Unterscheidung zwischen dem ‚Ich‘ und dem ‚Nicht-Ich‘ erlebt), die ihm/ihr letztlich den Erwerb eines Identitätssinn ermöglicht, aber die durch Gefühle von Alleinsein, Einsamkeit und Verwirrung begleitet wird. Da es sich um einen Veränderungsprozess handelt, der nicht nur auf biologischer, sondern auch auf

psychologischer und emotionaler Ebene stattfindet, muss erwartet werden, dass die sozialen und kulturellen Bedingungen einen entscheidenden Einfluss auf die mentale Struktur des jugendlichen Menschen haben.

In den letzten Jahren ist der Begriff von „Adoleszenz“ auch Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung geworden. In diesem Bereich, betont Carsten Gansel (2010), muss man unterscheiden, ob man von „Adoleszenz“ im 19. Jahrhundert, im 20. Jahrhundert oder in der Gegenwart spricht, wie auch das Verständnis von „Adoleszenz“ in einer ‚offenen‘ und/oder demokratischen oder in einer ‚geschlossenen‘ Gesellschaft und/oder in einer Diktatur unterschieden werden muss. Gansel unterstreicht auch, dass der Begriff von „Adoleszenz“ – besonders verwendet in Hinblick auf die moderne Jugend – im Wesentlichen durch eine relative Unbestimmbarkeit hinsichtlich der einbezogenen Altersgruppen, der Kontextbedingungen und der Entwicklungsformen geprägt ist. Kurz, so schließt der Autor (2010, 168), „Adoleszenz im modernen Sinne ist das Produkt eines gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses“.

In diesem Sinn wird das Konzept von „Adoleszenzidentität“ als eine geschichtliche, gesellschaftliche und kulturelle Konstruktion, eine dynamische und ständig umformulierte Kategorie verstanden. Wenn man über „Adoleszenzidentität“ spricht, spricht man über die heutige Jugend, ohne ihre Geschichte sowie ihre Darstellungen zu vergessen, deren Formen sich durch die verschiedenen soziologischen und kulturellen Paradigmen der Prämodernität, Modernität und Postmodernität verändert haben.

2. Die Konstruktion von „Adoleszenz“ im modernen Jugendroman

Da sich der Begriff der „Adoleszenz“ seit seinem Ursprung im 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart verändert hat, ist zu erwarten, dass sich diese Veränderungen auch in den jeweiligen Darstellungsformen – die in den verschiedenen kulturellen, besonders in den literarischen Äußerungen eines jeden Zeitraums auftreten – widerspiegeln.

In Bezug auf den Jugendroman soll das Konzept von „Adoleszenzidentität“ als eine literarische (fiktive) Konstruktion verstanden werden, die sich über die im Text vorhandenen Darstellungen von „Adoleszenz“ rekonstruieren lässt, und die auf den Beziehungen des/der jugendlichen Protagonist(in) zu sich selbst, zu den anderen und zu seiner/ihrer Umwelt basiert.

Weil die in der vorliegenden Arbeit analysierten Darstellungsformen von „Adoleszenz“ aus zwei Jugendromanen stammen, soll auch etwas über diese literarische Subgattung gesagt werden. Carsten Gansel (2010, 162) definiert den „Jugendroman“ als einen Oberbegriff, der alle mögliche Romanformen für Jugendliche wie den geschichtlichen Roman, den Familienroman, den Science-Fiction Roman, den „Adoleszenzroman“, den Abenteuerroman umfasst. Nach der neueren Forschung hat der Jugendroman einige Merkmale des Romans der allgemeinen Literatur geerbt und unterscheidet sich von diesem nur in den Aspekten, die mit dem Adressaten, beziehungsweise Publikum, zu tun haben (Gansel 2010, 158, 171; O’Sullivan 2005, 13, 50).

Einige Theoretiker erwähnen die zeitdiagnostische Dimension des heutigen Jugendromans als ihr spezifisches Merkmal und betonen, dass dieser sich zu einem Medium entwickelt hat, in dem die gegenwärtigen Prozesse von einem kulturellen Wandel und die entsprechenden Veränderungen in den Jugendwelten zu sehen sind. (Ewers 1997, 7-8; Gansel 1997, 14-15, 30; Raecke 1999, VIII). Wie Hans-Heino Ewers hervorhebt (1997, 7):

Die «neue» Jugendliteratur verharrt [...] unerbittlich im Alltag; sie ist bestrebt, die realen Lebensbedingungen Jugendlicher aufzudecken und deren Selbstvergewisserungs- und Selbstbehauptungsversuche im alltäglichen Lebenskontext zu verfolgen. Dabei werden die dargestellten jugendlichen Lebenswelten – mehr oder weniger explizit – in zeitgeschichtliche Kontexte eingebettet und mit epochenspezifischen Zügen versehen, [...]. Der neue Jugendroman kann prinzipiell auch als ein Zeitroman gelesen werden.

3. Die Konstruktion einer „Adoleszenzidentität“ in den Jugendromanen *Crazy*, von Benjamin Lebert und *Rafa e as férias de Verão*, von Fátima Pombo

Wie sieht nun also die Konstruktion von Adoleszenz in zwei zeitgenössischen Werken konkret aus? Lassen sich gemeinsame Themen feststellen? Wie sind eventuelle Unterschiede zwischen den Romanen zu erklären? Um diese Fragen beantworten zu können, habe ich zwei Bücher ausgewählt, in denen zwei Jungen im Zentrum der Erzählung stehen – Benjamin Lebert (Benni) und Rafa –, eine Ausnahme in der portugiesischen Jugendliteratur, wo dieser Romantyp meistens weiblichen Hauptfiguren vorbehalten ist.

Die Protagonisten der beiden Romanen sind nicht nur durch ihre physischen und psychologischen Eigenschaften und ihren sozialen *Status* charakterisiert, sondern auch und vor allem durch die Interaktion, die sie mit sich selbst, mit den anderen und mit der Umwelt pflegen. Um die Darstellungsformen von „Adoleszenz“ zu erkennen und die Weise zu verstehen, wie diese Formen sich miteinander in Identitätsmodellen verbinden, ist es notwendig, bestimmte Inhalte und Kategorien vergleichend zu betrachten, wobei uns hier insbesondere die Beziehungen der zwei jungen Helden mit sich selbst und mit dem Anderen interessieren sollen.

Zuerst ist festzustellen, dass in beiden Romanen die Weise, wie das adoleszente *Ich* mit sich selbst interagiert, wesentlich durch die folgenden Kategorien geprägt ist:

- Beziehung zum eigenen Körper, *auf der physischen Ebene*;
- Stimmungen, Gedanken, Gefühle, Erinnerungen, *auf der psychologischen Ebene*.

Gleichzeitig steht das junge *Ich* auch in einem ständigen Verhältnis zu dem *Anderen*, das in beiden Büchern durch die Familie, die Peer-group (Freunde/Kollegen), die Institutionen (hauptsächlich die Schule), die Räume, wo er lebt (Wohnung, Schule, Stadt), und das soziokulturelle Umfeld, zu dem er gehört, bestimmt wird.

Es muss aber auch betont werden, dass die zwei Ebenen – derjenige, der die Interaktion des jungen *Ich* mit sich selbst modelliert, und derjenige, der der Interaktion des adoleszenten *Ich* mit der Alterität unterliegt – nicht als zwei getrennte Phänomene, sondern als Komponenten komplizierter Beziehungsnetze betrachtet werden müssen, die sich im Laufe der Erzählungen bilden.

Im Folgenden werde ich nun zunächst die genannten Aspekte im Verhältnis zum Anderen (Familie, Peer-Group, Schule, Räume, soziokulturelle Umwelt) an einigen ausgewählten Beispielen betrachten, um mich dann mit den Beziehungen der beiden Helden zu sich selbst zu beschäftigen. In beiden Büchern werden alle diese Erzählinhalte den Lesern durch einen Ich-Erzähler (Benni und Rafa) vermittelt.

Familie

Benni (16 Jahre), die Hauptfigur des Buches *Crazy*, hat eine Körperbehinderung, eine „Halbsseitenlähmung“, die sein Verhältnis zu sich selbst und zu den Anderen stark

beeinflusst. Darüber sagt er: „Wie oft wollte ich es [mein behindertes Bein] einfach abschneiden? Abschneiden und wegwerfen mitsamt dem linken Arm? Wozu brauche ich die beiden auch? Nur um zu sehen, was ich nicht kann: rennen, springen, glücklich sein.“ (Lebert 2001, 17)

Seine Eltern sind „angesehene Leute“, wie er sie nennt; die Mutter ist Heilpraktikerin und der Vater Diplomingenieur. Benni erzählt auch von seiner älteren Schwester Paula, einem lesbischen Mädchen: „sie fehlt mir. [...]. Alle mochten sie. Alle fanden sie schön. [...] Ich glaube, ich liebe diese Frau.“ (*ibid.*, 39). Er spricht auch von seinem Onkel und seinen Großeltern, und dadurch erfahren wir, dass er alle sehr liebt und vermisst.

Über sein Verhältnis zu den Eltern schreibt er:

Das verstehe ich irgendwie nicht. Das ist überhaupt so bei meinen Eltern. Sie verbieten mir dauernd Dinge, die sie entweder selbst tun oder schon einmal getan haben. Wahrscheinlich streiten sie sich deswegen so oft. Es ist richtig schlimm geworden in letzter Zeit. Als Sohn kommt man sich dabei so hilflos vor. So leer. Es tut weh. Oft wünsche ich, sie hätten sich getrennt. [...]. Aber gleichzeitig bin ich froh, die beiden als Rückhalt zu haben. Als Freunde. Als Familie eben. (*ibid.*, 58)

Der Held des Werkes *Rafa e as Férias de Verão* ist Rafa, ein spanischer fünfzehnjähriger Junge, geboren in Girona, Spanien, wo er mit seiner Mutter, zwei jüngeren Schwester und einem Hund Ária, lebt.

Auch Rafas Eltern gehören zur oberen Mittelschicht, die Mutter ist eine bekannte Rechtsanwältin und der Vater Direktor eines Medizinlabors. Die Eltern haben sich getrennt, was ihn am Anfang belastet. Wie er sagt: „Quando o meu pai saiu de casa, disse-me para eu tomar conta da minha mãe, e a minha mãe estava sempre a dizer-me para tomar conta das minhas irmãs. E quem é que tomava conta de mim? A Ária, pois claro!“¹ (Pombo 2008, 20).

Trotzdem beginnt Rafa im Laufe der Zeit die Vorteile seines neuen Zustands zu fühlen und erklärt: „Eu estou por minha conta e felizmente que é assim. Tenho as

¹ Als mein Vater wegging, sagte er zu mir, ich solle auf meine Mutter aufpassen und meine Mutter bat mich oft darum, auf meine Schwestern aufzupassen. Und wer würde sich um mich kümmern? Die Ária, selbstverständlich! (Eigene Übersetzung)

minhas chaves, o meu passe de autocarro e faço o que me apetece. O telemóvel também me ajuda a organizar a minha liberdade...“² (Pombo 2008, 46)

Schule, Kollegen, Freunde

Benni wiederholt jetzt die achte Klasse. Er hat immer Schwierigkeiten in der Schule gehabt, besonders in Mathematik, und war schon auf vier verschiedenen Schulen. Diesmal haben die Eltern ihn in ein Internat gebracht. Dort fühlt er sich oft einsam, da er sein Zuhause und die Familie vermisst, aber an die ehemalige Schule hat er keine guten Erinnerungen:

Ich muß an meine alte Schule denken. An die Leute, die mir dort begegnet sind. Sie nannten mich immer Krummfuß. Weil ich so komisch ging. [...]. Manchmal stellten sie mir ein Bein und lachten, wenn ich auf die Schnauze fiel. Und manchmal warteten sie vor der Schule auf mich. Um mein Pausenbrot entgegenzunehmen. Das hatte meine Mutter geschmiert. Extra für mich. (Lebert 2001, 139)

Dagegen hat er im Internat einige Freunde, besonders seinen Zimmerkollegen Janosch, mit dem er sich gut versteht und mit dem er viel erlebt. Über die Freundschaft unter ihnen sagt einer seiner Kollegen: „Wir alle werfen Licht [...] Wir alle zusammen werfen innerhalb der Freundschaft unser Licht.“ (*ibid.*, 134).

Mit den Mädchen hat er „genausoviel Glück wie in der Schule“ (*ibid.*, 17), weil diese ihn ‚seltsam‘ finden. Eine andere Meinung hat sein Freund Janosch, der die anderen Kollegen auf Benni folgendermaßen aufmerksam macht: „Schaut euch mal Benni an! Der ist doch der Typ, auf den die Weiber scharf sind, oder nicht? Braune, kurze Haare, blaue Augen, nicht fett. Das ist der geborene Weiberheld.“ (*ibid.*, 26)

Seinerseits ist Rafa ein guter Schüler, besonders in Mathematik, obwohl er mit Sprachen einige Schwierigkeiten hat. Eine Lehrerin sagt, er soll „eingehender beschreiben“, was er nicht gut versteht: „Digo tudo o que quero numa frase ou duas. A minha professora diz que tenho que desenvolver. Mas desenvolver o quê? Digo uma coisa e está dito.“³ (Pombo 2008, 35)

² Jetzt bin ich selbständig und das ist auch gut so. Ich habe die Hausschlüssel, die Monatskarte und ich mache alles, was ich will. Mein Handy hilft mir auch dabei, meine Freiheit zu organisieren. (Eigene Übersetzung)

³ Ich sage alles, was ich will, in einem oder zwei Sätzen. Meine Lehrerin sagt, ich soll „eingehender beschreiben“. Aber was? Wenn ich etwas sage, ist es gesagt. (Eigene Übersetzung)

Rafa hat eine gute Beziehung zu den Kollegen, obwohl er ein bisschen schweigsam ist. Wie er sagt, „com os meus amigos também não precisamos de dizer grande coisa. Temos o nosso código e a net é a nossa galáxia.”⁴ (*ibid.*, 40).

Über die Mädchen denkt er, dass sie ihre eigenen Codes haben, und deswegen fällt es ihm auch schwer, sie zu verstehen. Seiner Meinung nach sind sie sehr dumm, weil sie sich ständig ins Haar greifen, einander SMS senden und viel lachen, und er weiß nie, wie er sich vor ihnen benehmen soll. So liest man: “Alguns amigos meus têm muito sucesso. [...] Mas, a mim, as miúdas não me ligam nada. Nem as tontinhas nem as giras. Eu acho que é por causa das minhas horrendas borbulhas e, se calhar, porque eu desenvolvo pouco.”⁵ (*ibid.*, 38).

Räume

Benni ist aus München, aber von seiner Stadt spricht er nicht viel. Besonders liebt er sein Haus, das er „das schönste Zuhause ganz Münchens“ nennt. Und als seine Eltern sich trennen, vermisst er es noch mehr:

Zu Hause wäre es eben doch schöner. [...] Auch wenn meine Eltern viel streiten. Fast jedes Wochenende, wenn ich zu Hause war, hat meine Mutter geweint. [...] Meine Schwester saß bei ihr, um sie zu trösten. Beide hatten sie eine Wut auf meinen Vater. Ich war immer dazwischen. Wollte nicht auf einen alleine losgehen. [...] Da sage noch einer, die Jugend sei einfach. Das sagen nur Leute, die sie hinter sich haben. (Lebert 2001, 92)

Rafa findet das Wohngebiet, wo er mit seiner Mutter und Schwestern lebt, zu ruhig. Nachdem seine Eltern sich getrennt haben, wohnt der Vater in Barcelona und das Leben, der Betrieb und der Lärm dieser großen Stadt, die er so gern besucht, gefallen ihm sehr.

Kulturelle Umwelt: Musik und Technologie

Beide Protagonisten mögen Musik.

⁴ Unter Freunden muss man nicht viel sagen. Wir haben unseren Code und das Internet ist unsere Galaxie. (Eigene Übersetzung)

⁵ Einige meiner Kollegen haben viel Erfolg bei den Mädchen, aber weder die dummen noch die schönen interessieren sich für mich. Wahrscheinlich wegen meiner hässlichen Pickel oder weil ich so wenig entwickle. (Eigene Übersetzung)

Benni hat die Vorliebe seines Vaters an Rockgruppen aus vergangener Zeit geerbt: die *Rolling Stones*, *Pink Floyd*, *Guns N' Roses*. Es ist sichtbar, wie die Musik mit seinem eigenen Leben verbunden ist; einmal denkt er: „Love ist undefinierbar... [...]. Love ist was anderes. Musik vielleicht. Aber Musik ist das Beste.“ (*Lebert*, 73). Oder: „Aus dem Lautsprecher dringt inzwischen das Lied *The Winner takes it all* von *Abba*. Ein schöner Song. [...] Es geht wieder mal um eine Trennung. Ich glaube, das verfolgt mich. Ich sollte mal zu Hause anrufen.“ (*ibid.*, 74). Oder auch: „Ich trage wieder ein *Pink Floyd*-T-Shirt. Diesmal von dem Album *The Division Bell*. [...] Ich liebe *Pink Floyd*.“ (*ibid.*, 105)

Auch Rafa liebt Musik, besonders Jazz, und lernt Schlagzeug zu spielen. Wie er sagt: „Nunca me canso de tocar bateria e toco com qualquer instrumento, mas o som do sax põe-me maluco. [...]. O jazz é bestial!”⁶ (*Pombo* 2008, 62,63).

Beide Jungen – Benni und Rafa – haben Kontakt mit den neuen Kommunikationstechnologien, aber dieser Aspekt ist ausgeprägter in *Rafa e as Férias de Verão*, was leicht zu verstehen ist, wenn man bedenkt, dass dieses Buch 2008 und *Crazy* schon 1999 veröffentlicht wurde und dass sich diese Technologien in den letzten Jahren ständig und immer schneller entwickelt haben.

Interaktion mit sich selbst

Für Benni ist sein Körper eine Belastung, die ihn daran hindert, sich in vielen Situationen normal zu benehmen. Trotzdem begleitet er immer seine Internatsgruppe bei ihren Abenteuern und Erfahrungen: rauchen, Alkohol trinken, zu den Mädchen gehen.

Im Internat macht er seine erste sexuelle Erfahrung: Sex ohne Liebe, mit einem Mädchen, das er nicht kannte, nachdem die beiden viel geraucht und getrunken haben. Danach denkt er:

Das war also mein erstes Mal. Ausgerechnet im Internat Neuseelen. Und ausgerechnet in der zweiten Nacht. [...] Wie lauten doch gleich die ganzen Sprüche mit den ersten Mal? Nach dem ersten Mal wäre man ein Mann? Da

⁶ Ich werde nie müde, Schlagzeug zu spielen und ich begleite gern jedes Instrument, aber der Klang des Saxophons macht mich verrückt. [...]. Jazz ist super! (Eigene Übersetzung).

stehe man auf eigenen Füßen? Vorbei sei es mit der milden Jugend? Man wäre nun erwachsen? Hm? Mein erstes Mal ist nun vorbei. Und ich fühle mich noch immer wie ein kleiner Hosenscheißer. Das ist, glaube ich, auch ganz gut so. Ich will gar nicht erwachsen werden. Ich will ein ganz normaler Junge bleiben. Meinen Spaß haben. Mich, wenn nötig, bei meinen Eltern verstecken. [...]. Warum muss ich denn überhaupt jemals erwachsen werden? Oder anders gefragt, welcher Vollidiot hat diesen Begriff erfunden? (*ibid.*, 82, 83).

Seinerseits hat auch Rafa einige Probleme mit seinem Körper, der sich jeden Tag ändert und dessen Gefühle er nicht immer kontrollieren kann. Manchmal fragt er sich: „Não é nada simples a transformação num homem. Com as raparigas também será assim?“⁷. Besonders die Pickel, die jeden Tag in seinem Gesicht erscheinen, machen ihm große Sorgen, und deswegen sagt er: “o meu pai disse-me que era normal, que eu estava a transformar-me num homem. O mesmo que o farmacêutico me disse. [...]. Eu não sabia se queria tornar-me num homem naquela altura, o que eu sabia é que não queria ser um porco-espinho.” (Pombo 2008, 19).⁸

Trotzdem sind Rafas Erfahrungen mit Bennis nicht vergleichbar: er trinkt nicht, er raucht ganz wenig und er hat noch keine sexuellen Erfahrungen gemacht. Aber er spricht davon, wie schwer es ihm fällt, seine Gefühle unter Kontrolle zu halten. Wie er einmal sagt: “[...] a conversa [com a Gabi] não ia demorar mais do que cinco minutos, porque eu ia começar a sentir aquelas coisas no meu corpo e quando sinto essas coisas, fico um bocadinho atrapalhado, porque parece que o meu corpo não me ouve. Não é que eu ache que não me ouve. Não me ouve mesmo!” (*ibid.*, 88).⁹

Fast am Ende des Buches verliebt sich Rafa in ein junges Mädchen, und da er sie nicht enttäuschen will, versucht er sich ihr gegenüber immer sehr gut – nach den Verhaltensregeln seines Vaters – zu benehmen. Das Buch endet mit seinem ersten richtigen Kuss.

⁷ Es ist nicht einfach, erwachsen zu werden; ob es bei den Mädchen wohl auch so ist? (Eigene Übersetzung).

⁸ Mein Vater sagte mir, es sei normal, ein Zeichen, dass ich bald erwachsen würde. Das gleiche, was der Apotheker mir gesagt hatte. [...]. Und ich wusste nicht, ob ich in jener Zeit wirklich ein Mann werden wollte, nur wusste ich, dass ich kein Stachelschwein sein wollte. (Eigene Übersetzung).

⁹ [...] das Gespräch [mit Gabi] würde nicht lange dauern, nicht länger als fünf Minuten, weil ich anfangen würde, diese Dinge in meinem Körper zu fühlen, und wenn ich diese Dinge fühle, werde ich ein bisschen verwirrt, weil es mir scheint, dass mein Körper nicht auf mich hört. Nicht, weil ich glaube, dass er nicht auf mich hört. Ich weiß, dass er nicht auf mich hört! (Eigene Übersetzung).

Nachdem ich hier einige der Interaktionsformen des jungen *Ich* mit sich selbst und mit dem Anderen in den beiden Werken vorgestellt habe, komme ich zu dem Schluss, dass manche Aspekte in der Darstellung von „Adoleszenz“ beiden Werken gemeinsam sind: Erstaunen über die ersten körperlichen Manifestationen der sexuellen Reifung, Unsicherheit im Umgang mit Mädchen, Scheidung der Eltern, gute Beziehung der zwei Jungen zu den Vätern, Musikgeschmack. In anderen Aspekten unterscheiden sich die beiden Helden jedoch und lassen eine spezifische und individuelle „Adoleszenzidentität“ erkennen, die die jeweilige Persönlichkeit in ihrem Entwicklungsprozess auf der Suche nach der eigenen Identität modelliert.

In *Crazy* hat der Protagonist im Internat viel erlebt, aber sein Leben hat sich in einigen Aspekten nicht verbessert: er hat die achte Klasse nicht bestanden, er muss in eine Sonderschule gehen und auch seine Körperbehinderung hat sich verschlechtert. Aber eine kleine Hoffnung erwacht in ihm: „Beim letzten Heimfahrwochenende habe ich ein Mädchen kennengelernt. Vielleicht war das ein Anfang. Aber ich weiß es nicht. Eigentlich fände sie mich ziemlich seltsam, hat sie gemeint.“ (Lebert 2001, 173). Während der Erzählung durchläuft der Held einen schmerzhaften und problematischen Entwicklungsprozess und zuletzt fühlt er sich auf einem Weg, dessen Ende vorhersehbar ist: das Erwachsenwerden.

Im Gegensatz dazu läuft in *Rafa e as férias de Verão* für den Helden alles sehr günstig: er besucht die 10. Klasse und hat sich für den naturwissenschaftlichen Zweig und seine Lieblingsfächer entschieden, er hat sich verliebt, er hat sich dem neuen Familienzustand gut angepasst. Zu einem bestimmten Zeitpunkt ändert sich auch sein Verhältnis zu seinem Körper und er fühlt sich stolz auf seine Figur, wie man aus folgenden Worten Rafas schließen kann:

Antes de responder [ao sms da Pilar] fui ao espelho para ver bem o meu corpo. Sem olhar para as borbulhas, claro! E sabem uma coisa? Acho que nem estou nada mal. Sou alto, sou magro, mas não sou um palito. Tenho pelos no peito, quer dizer, tenho alguns pelos no peito. Não muitos. Poucos! Mas tenho músculo nos braços.¹⁰ (Pombo 2008, 89)

¹⁰ Bevor ich [auf Pilars SMS] antwortete, ging ich zum Spiegel, um meinen Körper zu betrachten. Klar, ohne die Pickel anzusehen. Und wissen Sie was? Ich denke, ich sehe gar nicht so schlecht aus. Ich bin groß, schlank, aber keine Bohnenstange. Ich habe Haare auf der Brust, ich meine, einige Haare auf der Brust. Nicht viele. Wenige! Aber ich habe Muskeln an den Armen. (Eigene Übersetzung).

Zum Schluss möchte ich noch einen Aspekt erwähnen, den ich für besonders interessant halte: einerseits der große Unterschied zwischen den Mädchenbildern, die die Jungen in beiden Bücher haben: Benni und seine Internatskollegen im Vergleich zu Rafa und seinen Freunden; andererseits die vulgäre Sprache und die ‚harten‘ Sexerfahrungen der Jungen in *Crazy* im Vergleich zu Rafa. Das wird in den folgenden Zitaten klar:

Janosch [Bennis Freund] meint, die Mädchen würden überhaupt viel trinken. Oft gebe es im Mädchengang Saufpartys. (Lebert, 2001, 69)

Janosch meint, so seien die Frauen eben. Die würden immer ein Kondom auftreiben. Damit sie auch ja sofort ficken könnten. (*ibid.*, 80)

[Joan, Rafas Freund]: “□ Não... já dei beijos com a língua, mas as miúdas também não vão em cantigas... é só uns beijos e uns toques, mas elas não deixam fazer mais nada. Para isso, as miúdas mais velhas... as da nossa idade não deixam avançar...”¹¹ (Pombo, 2008, 57).

Die konkreten Bedingungen ihres Umfelds, unter denen die beiden Protagonisten leben, spielen in dieser Hinsicht sicher eine besondere Rolle, die diese Unterschiede rechtfertigt. Benni lebt in einem Internat, in einem „mehrdimensionalen Raum des Männlichkeitswerdens mit seinen Freiräumen und Einschränkungen“ (Buczek 2010, 484), wo Jungen und Mädchen die Möglichkeit haben, ohne unmittelbare Überwachung durch Erwachsene ihre eigenen Verhaltensregeln zu entwickeln, ihre Wertkriterien zu definieren und ihre Initiationserfahrungen (Sex, Rauchen, Alkohol) zu machen. Wie Buczek sagt,

Der adoleszente Lebert bleibt dem traditionell-reduzierten Bild der Männlichkeit treu und reduziert das Mädchen auf ihren Körper und Geschlechtsorgane. Die sexualisierten Zuschreibungen entsprechen der informellen auf Sex, Körper und Männlichkeit komprimierten männlichen Jugendkultur des Internats. (*ibid.*, 491, 492)

Der junge Rafa hingegeben ist, obwohl seine Eltern getrennt sind, in eine Familienstruktur eingebettet, die ihn unterstützt, aber auch in hohem Maße seine Aktivitäten überwacht. Rafa ist der Meinung, dass sich die Beziehung des Vaters zur Familie nach dem Auszug eigentlich sogar verbessert habe: „Não perdemos nada o nosso pai. Pelo contrário. Agora até estamos mais com ele. [...]. Além disso, ele

¹¹ Doch... ich habe schon mit der Zunge geküsst, aber die Mädchen fallen auf den Singsang nicht herein... nur ein paar Küsse und ein bisschen Anfassen, aber mehr lassen sie uns nicht machen. Das geht nur bei den Älteren... die in unserem Alter lassen uns nicht... (Eigene Übersetzung).

telefona-me sempre que eu lhe dou um toque para o telemóvel. Dantes não era assim.”¹² (Pombo 2008, 34).

Rafa liebt auch seine Mutter, aber dann und wann ist das Verhältnis zwischen den beiden ein bisschen gespannt, weil sie ihn stärker kontrolliert und manchmal kritisiert: “O meu pai é um tipo mesmo fixe. Gosto mesmo de ter este pai. Também gosto da minha mãe, é evidente, mas, às vezes, apetecia-me que ela desaparecesse por uns tempos porque é como um insecto, sempre às picadas.”¹³ (*ibid.*, 61). Deswegen beklagt er sich manchmal über seine Mutter, wie das folgende Zitat zeigt: “o que lhe [à mãe] interessa em relação a mim é que cumpra as minhas obrigações. Ponto número um, quem se esquece das coisas é ela, não sou eu. Ponto número dois, eu estou a cumprir as minhas obrigações e as dela”¹⁴ (*ibid.*, 51).

Die unterschiedlichen Lebenskontexte der beiden Helden – Benni und Rafa – können als der wesentliche Grund für den Unterschied zwischen den Mädchenbildern und den Verhaltensweisen der Jungen in beiden Romanen betrachtet werden. Es gibt auch andere Faktoren, die diesen Unterschied erklären könnten, wie zum Beispiel das Geschlecht der (realen) Autoren beider Jugendromane und das Alter, in dem sie diese Werke geschrieben haben. Es handelt sich also um eine Problematik, die im Rahmen der *Gender-* und *Generationenstudien* analysiert werden muss.

Isabel Allegro Magalhães schreibt im Vorwort ihres Werkes *O Sexo dos Textos*, dass in in allen Texten deutliche oder aber auch verborgene Geschlechtselemente zu finden sind (Magalhães 1995, 11), die zwei Schriftmodalitäten bestimmen: eine *weibliche* und eine *männliche*. Im Fall der zwei analysierten Jugendromane, *Crazy* und *Rafa e as Férias de Verão*, in denen zwei männliche Jugendliche über sich selbst, über ihre Erlebnisse, Stimmungen und Gefühle reflektieren, wird sich ein männlicher Schriftsteller leichter als eine Schriftstellerin in einer Welt bewegen, die er von innen kennt. In diesem Sinn kann die präsentierte ‚altmodische‘ Adoleszenzidentität von Rafa

¹² Wir haben unseren Vater nicht verloren. Ganz im Gegenteil. Jetzt sind wir noch mehr bei ihm. Außerdem ruft er mich an, immer wenn ich ihm einen Lockruf auf sein Handy schicke. Früher war das nicht so. (Eigene Übersetzung).

¹³ Mein Vater ist wirklich ein cooler Typ. Es freut mich sehr, diesen Vater zu haben. Selbstverständlich mag ich meine Mutter auch sehr, aber sie könnte dann und wann für eine Weile verschwinden, da sie wie ein Insekt ist, das dauernd sticht. ((Eigene Übersetzung).

¹⁴ Sie [meine Mutter] interessiert sich nur dafür, dass ich meine Pflichten erfülle. Punkt eins, wer alles vergisst, ist sie, nicht ich. Punkt zwei, ich muss nicht nur meine, sondern auch ihre Pflichten erfüllen. (Eigene Übersetzung).

als eine Erzählstrategie interpretiert werden, die die Autorin benutzt, um diese problematische Situation zu umgehen. Über sich selbst sagt Rafa:

[...] já a ouvi dizer ao telefone que eu nem pareço um rapaz destes tempos, e que sou poupado e muito inteligente e delicado e sensível e assim. Eu nem devia estar a dizer estas coisas, mas também não sou eu que digo, é a minha mãe.¹⁵ (Pombo 2008,142).

Auch der Altersunterschied zwischen den beiden Autoren, Benjamin Lebert und Fátima Pombo, ist ein wichtiger und interessanter Faktor, der zu einem besseren Verständnis des analysierten Phänomens beitragen kann. Das Buch *Rafa e as Férias de Verão* wurde von einer erwachsenen Autorin für Jugendliche geschrieben; *Crazy* hingegen hat Benjamin Lebert geschrieben, als er selbst noch ein sechzehnjähriger Junge war. Es handelt sich also um einen seltenen Fall, in dem ein Jugendlicher für ein Adressatenpublikum seines Alters schreibt. Deswegen wird das von den meisten Theoretikern genannte Merkmal der Kinder- und Jugendliteratur in diesem Fall nicht erfüllt: die asymmetrische Kommunikation zwischen den im Kommunikationsprozess beteiligten Partnern, in dem Erwachsene den dominierenden Pol und Kinder und Jugendliche den dominierten Pol der kommunikativen Achse besetzen (O'Sullivan 2005, 14). In *Crazy* fallen diese beiden Polen zusammen, was den weltweiten Erfolg des Buches erklären mag.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die vielfältigen Unterschiede zwischen den Adoleszenzentwürfen in beiden Büchern einer komplexen Struktur vielfältiger Faktoren zuzuschreiben sind. Die konkreten Lebensbedingungen fragiler Familienstrukturen (beide Jungen fürchten um den Familienfrieden) gehören ebenso dazu wie die immer neuen Angebote der Erfahrung von Kreativität (man denke an die Bedeutung der Musik), die Singularität spezifischer Bedingungen (im Internat oder in der Schule) und die Erfahrung von Geschlechtlichkeit, die ja nicht einfach als eine biologische Tatsache zu beschreiben ist, sondern als ein Prozess, in dem sich körperliche und seelische Erwartungen, soziale und individuelle Vorstellungen und kulturelle Praktiken verbinden. Die Romane machen aus dieser komplexen Struktur einen konkreten Entwurf, dem selbst die Aufgabe eines kulturellen Konstruktionsangebots zukommt.

¹⁵ Ich habe sie [meine Mutter] schon am Telefon sagen hören, dass ich kein Junge aus diesen Zeiten zu sein scheine, und dass ich sparsam, und sehr klug, und nett, und empfindsam und so weiter bin. Ich dürfte solche Sachen ja eigentlich gar nicht sagen, aber schließlich sagt meine Mutter das, nicht ich. (Eigene Übersetzung)

- Blos, Peter. 1998. *Adolescência – Uma Interpretação Psicanalítica*, trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes.
- Buczek, Robert. 2010. Das Internat als Erfahrungsraum in der Zeit des Erwachsenwerdens – Zu Benjamin Leberts Adoleszenzroman „Crazy“. In Carsten Gansel und Pawel Zimniak (Hrsg.) *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 483-497.
- Ewers, Hans-Heino (Hrsg.). 1997. Einleitung zu *Jugendkultur im Adoleszenzroman. Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne*. Weinheim und München: Juventa Verlag, 7-12.
- Gansel, Carsten. 1997. Jugendliteratur und jugendkultureller Wandel. In Hans-Heino Ewers, (Hrsg.) *Jugendkultur im Adoleszenzroman. Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne*. Weinheim und München: Juventa Verlag, 13-42.
- Gansel, Carsten. 2010. *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*. Berlin: Cornelsen Verlag Scriptor.
- Lebert, Benjamin. 2001. *Crazy*, München: Goldmann Manhattan Verlag.
- Neuenschwander, Markus. 2002. *Desenvolvimento e Identidade na Adolescência*, trad. Laura Tschampel. Coimbra: Edições Almedina.
- O’Sullivan, Emer. 2005. *Comparative Children’s Literature*. London und New York: Routledge.
- Magalhães, Isabel Allegro. 1995. *O Sexo dos Textos. E outras Leituras*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Pombo, Fátima. 2008. *Rafa e as Férias de Verão*. Porto: Trinta por uma linha.
- Raecke, Renate (Hrsg.). 1999. Einleitung zu *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland*. München: Arbeitskreis für Jugendliteratur, VIII-X.
- Schlüsselbegriffe: transkulturelle Studie, Adoleszenzidentität, Jugendwelten, Jugendroman, literarische Konstruktion von „Adoleszenz“.

„Öffentlicher Raum. [...] Man hat Rechte“ – Grenzen zwischen öffentlichen und privaten Räumen in *Teil der Lösung* (2007) von Ulrich Peltzer¹

João Rodrigues
Instituto Politécnico de Beja

Teil der Lösung ist der jüngste Roman von Ulrich Peltzer, der 1956 in Krefeld, Nordrhein-Westfalen, geboren wurde und seit den 70er Jahren in Berlin lebt, wo er zwischen 1975 und 1982 Philosophie und Psychologie studierte und seither als freier Schriftsteller arbeitet. Sein Werk wurde mit mehreren Preisen, unter ihnen der Berliner Literaturpreis (1996, 2008), der Anna-Seghers-Preis (1997), der Niederrheinische Literaturpreis (2001) und der Heinrich-Böll-Preis (2011), ausgezeichnet. Peltzers Werke beschäftigen sich oft mit dem urbanen Raum, besonders mit Berlin, und der Roman *Teil der Lösung*, der im Jahr 2007 erschien und von mehreren Rezensenten für einen der wichtigsten der Saison gehalten wurde, ist keine Ausnahme (vgl. Auer 2009).

In diesem Roman, dessen Handlung im Berlin des beginnenden 21. Jahrhunderts spielt, werden unter anderen Themen die Antiglobalisierungsbewegung, der Streit gegen die Verbreitung der Überwachungsformen im Alltag und der Terrorismus diskutiert. Zu all diesen komplexen Motiven finden wir im Roman verschiedene Perspektiven, die sich gegenseitig bestätigen, ergänzen oder revidieren und den Leser von der Komplexität der behandelten Thematik überzeugen. Auch die für den Titel gewählte Anspielung auf den berühmten Satz von Holger Meins, der 1974 behauptete: „Entweder bist du Teil des Problems oder Teil der Lösung“ (vgl. z.B. Merkel 2007), lädt zu einer erneuten Lektüre dieser Stellungnahme im Lichte von neuen politischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen ein.

Die Haupthandlung des Romans spielt im Sommer 2003; ohne eine feste Arbeitsstelle zu haben, versucht der Mittdreißiger Christian Eich, ein freier Journalist, der auf dem Prenzlauer Berg wohnt, seine finanziellen Probleme zu lösen. Er schreibt

¹ Dieser Artikel wurde für einen Beitrag im Rahmen des Internationalen Kongresses Junger Germanisten verfasst, der im Oktober 2011 an der Universität Coimbra stattfand, und präsentiert einige vorläufige Resultate einer gegenwärtigen Forschungsarbeit über literarische Darstellungen der Überwachung in zeitgenössischen Romanen.

einen Roman und gleichzeitig sucht er Material für seine Durchbruchstory. In diesem Rahmen interessiert er sich für das Schicksal der Mitglieder der ehemaligen Roten Brigaden in Italien, die in den 70er Jahren für mehrere Attentate verantwortlich waren. Es ist historisch belegbar, dass am Anfang des letzten Jahrzehntes, während der Regierung Silvio Berlusconis und der Präsidentschaft von Jacques Chirac, Mitglieder dieser Gruppen, die in Frankreich untergetaucht sind, wieder verfolgt und einige sogar nach Italien ausgeliefert werden. Im Roman ist es Christians Ziel, eines der alten Mitglieder der Roten Brigaden, dessen Kontakt er von einem Kollegen seines besten Freundes Jakob bekommt, zu interviewen. Jakob, der verheiratet ist und an der Universität im Bereich der Germanistik unterrichtet, kämpft um berufliche Stabilität und wünscht seinem Freund Christian auch einen stabileren Lebensstil. Tatsächlich kann die Darstellung von Christians und Jakobs gegensätzlichen Werdegängen als eine Analyse „gesellschaftliche[r] Tendenzen zwischen postakademischem Prekariat und neuer Bürgerlichkeit“ verstanden werden (Auer 2009).

Auch durch Jakob lernt Christian die 23-jährige Studentin Nele kennen, die in Kreuzberg wohnt, und mit der er eine starke Liebesbeziehung erlebt, die einem der Leitfäden des Romans entspricht. Ohne dass Christian es weiß, ist Nele Mitglied einer Gruppe, die mehrere symbolische Aktionen gegen die Globalisierung organisiert und die versucht, die neoliberale Welt in ihrer „High-Tech-Security“ anzugreifen (Peltzer 2007, 215).² Zu diesen Aktionen von Neles Gruppe gehören mehrere Sabotageakte auf Bahnhöfen oder in Einkaufspassagen, die Aufführung einer provokativen Inszenierung vor den Kameras und das Verteilen von Flugblättern mit Informationen zur Lage von Überwachungskameras in Einkaufszentren (wie z.B. im Sony Center und in den Galerien Lafayette).

Im Roman begleitet man die Fortschritte der Untersuchung Christians, der sich in einem gefährlichen und geheimen Kontaktnetz gefangen sieht, bis er im letzten Teil des Romans in Paris das gewünschte Interview bekommt, dessen Resultat dem Leser trotzdem vorenthalten wird. Gleichzeitig begleitet man nicht nur die Aktionen von Neles Gruppe, die zunehmend radikaler wird, sondern auch die Aktivität der Polizei, die die genannte Gruppe verfolgt und überwacht. Durch die Überschneidung dieser zwei Handlungsstränge werden historische Kontexte hervorgehoben, die mit der Zunahme der Überwachung in Beziehung gesetzt werden können: einerseits die Gesellschaft nach

² Alle Zitate aus dem Roman *Teil der Lösung* werden im Folgenden mit den Buchstaben TL und den entsprechenden Seitenzahlen angegeben.

dem 11. September 2001 und andererseits die Zeit der italienischen Roten Brigaden, die indirekt auf den Zeitraum der RAF-Aktivitäten hindeutet.

Neben der Thematik des Terrorismus ist die Überwachung tatsächlich eines der Schlüsselthemen des Romans, dessen Analyse mehrere komplexe Dimensionen umfassen soll und eine umfangreichere Arbeit verlangt. Im Rahmen dieses Artikels werde ich mich aber auf eine spezifische Dimension dieses Themas konzentrieren, bzw. das Phänomen der Privatisierung des öffentlichen Raums in Zusammenhang mit der Verbreitung verschiedener Überwachungsformen. Dafür werden bedeutende Romanausschnitte analysiert, die einige der Bühnen von Neles Aktionen beschreiben, wie z.B. das Sony Center und die Galerien Lafayette, sowie auch die Art, wie die Überwachung in diesen Räumen wahrgenommen und in Frage gestellt wird. Außerdem werde ich versuchen zu zeigen, dass die Darstellung dieser Räume im Roman mit Begriffen der *Surveillance Studies*, eines multidisziplinären Feldes, das in evidenter Entwicklung ist, verbunden werden kann (vgl. Hier und Greenberg 2007, 5f.; Lyon 2007, 18ff.).

Die Wahl des Sony Centers und der Inszenierung von Neles Gruppe für das Incipit des Romans ist nicht zufällig. Auf der einen Seite ist dieser Raum ein Ort, an dem mehrere Kernfragen des Romans aufgeworfen werden³ und auf der anderen Seite kann die genannte provokative und subversive Inszenierung als Einführung in eines der zentralen Themen gesehen werden. Zum Sony Center darf noch erinnert werden, dass es nach vierjähriger Bauzeit im Jahr 2000 als Leisure-, Arbeits- und Wohnraum feierlich eröffnet wurde. Dadurch wurde es eines der wichtigsten touristischen Symbole der deutschen Hauptstadt und auch ein Raum von Konsum und Bekenntnis zu einer kapitalistisch orientierten Gesellschaft.⁴ In *Teil der Lösung* ist das Sony Center gleichzeitig Symbol und Metapher der Gesellschaft, die es gebaut hat. Die klare Künstlichkeit, die es prägt, ist nicht nur mit dem abrupten Bau und den daraus folgenden Veränderungen der urbanen Landschaft im Herzen Berlins, sondern auch mit der internen Gestaltung des Centers zu verbinden:

Aus der Luft erinnert alles an ein Modell, Häuser und Bäume aus Plexiglas und Kunststoff, aus Balsaholz und silbrig glänzender Folie. [...] Jahrzehnte

³ Diese Idee wird vom Autor bestätigt, der sich in Interviews auf die Wahl des Sony Centers für den Romananfang bezieht (vgl. Brode et al. 2008; Gutmair 2007).

⁴ Der Wiederaufbau des Potsdamer Platzes wurde oft als „the most conspicuous transition from an empty space to a densely built-up location“ gesehen (Gerstenberger 2008, 143).

war hier nichts als sandige Steppe, die eine im Zickzack verlaufende Mauer halbierte. (TL, 14)

Später [...] sah man nur noch ein prunkendes, in Rekordzeit aus dem Boden gestampftes Viertel im Herzen der Stadt, Shopping-Malls und Hotels neben sich türmenden Verwaltungszentralen. Parkdecks, aus denen zahlreiche Aufzüge lautlos nach oben zum Einkaufen gleiten. Wo Kunstobjekte und Wasserspiele sind, ein die Atmosphäre beständig durchdringendes Summen, das man aber nach ein paar Schritten schon nicht mehr hört.

Im Sommer sind viele der Wege und kleinen Straßen zwischen den hohen Häusern verschattet, so dass man erst auf der weiten Fläche des Potsdamer Platzes oder am anderen Ende, bei der Staatsbibliothek, wieder das Gefühl hat, unter freiem Himmel zu sein, im gleißenden Licht eines Junitages, das keine einzige Wolke trübt. (TL, 14f.)

Die Künstlichkeit des Sony Centers wird durch die Idee des plötzlichen Auftauchens einer glänzenden riesiggroßen Struktur in einem Raum gezeigt, der früher aus geschichtlichen und politischen Gründen leer war. Wie der Erzähler in einem kritischen Ton hervorhebt, kann sogar das Tageslicht dort nicht durchdringen und alle erzeugten Effekte werden als mechanisch beschrieben. Trotzdem ist der ganze Raum so gestaltet, dass Gemütlichkeit, Glanz und Schönheit empfunden werden und zum Konsum führen: „Eine jeden menschlichen Sinn berührende Erfahrung, die Höhe des Daches, die verschiedenen Geschäfte, die Ausstellungen und Präsentationen, an denen man vorbeischlendert“ (TL, 110). Außerdem ist der Vergleich des Sony Centers mit einem Modell erwähnenswert, da er die Zerbrechlichkeit seiner Struktur suggeriert.

Mit dem Sony Center werden im Roman unter anderen Räumen die Galerien Lafayette in Bezug gesetzt, die 1996 auf der emblematischen Friedrichstraße eröffnet wurden und im Roman auch durch eine klare Künstlichkeit, durch das Exquisite und den Luxus verstärkt, charakterisiert werden.

Moschino, Louis Vuitton, Commes des Garçons, Yohji Yamamoto, Dries van Noten, Etro, Celine, Strenesse, Donna Karan, die Sockel und Fensterumrandungen der Geschäfte waren aus schwarzem Marmor, in einheitlichen Goldlettern die Namen der Firmen, deren Produkte man sich hier zulegen konnte. Oder nur bestaunen, Touristenschwärme, Freundinnen auf Einkaufstour mit stabilen, edel gestalteten Tüten über den Armen, von Auslage zu Auslage schlendernde Teenager. (TL, 287)

Die Aufzählung mehrerer Luxusmarken und die Erwähnung des edlen Ausbaus weisen auf eine Atmosphäre hin, die nicht nur den Konsum fördert sondern auch den

neoliberalen Kapitalismus demonstrativ zur Schau stellt. Im Rahmen des Themas dieses Artikels ist es interessant zu bemerken, dass sowohl das Sony Center als auch die Galerien Lafayette als Beispiele der obengenannten zunehmenden Privatisierung öffentlicher Räume betrachtet werden können (vgl. z.B. Wehrheim 2007). Tatsächlich wird in mehreren Studien auf die immer schwieriger werdende Trennung öffentlicher und privater Räume in der Stadt hingewiesen (vgl. z.B. Berding et al. 2007, 95ff.; Klauser 2006, 134f.). Es gibt immer mehr urbane Flächen, die, trotz freien Zugangs und deshalb öffentlich, Räumen entsprechen, die rechtlich privat sind und die von wirtschaftlichen Interessen privater Betriebe beherrscht werden – die sogenannten *privately owned public spaces* (Berding et al. 2007, 95), wo es oft eine Simulation von Urbanität in Zusammenhang mit Sauberkeit und einem starken Sicherheitsgefühl gibt (vgl. Frank 2007, 120; Siebel 2007, 90f.).⁵

Das Sony Center und die Galerien Lafayette, die, wie erwähnt, Luxus- und Konsumtempel sind und ein starkes Sicherheitsgefühl vermitteln, gelten als typische *surveillance playspaces*, ein Begriff, der urbane Räume bezeichnet, wie z.B. Einkaufszentren, thematische Parks, Kasinos, u.a., in denen der Konsum gefördert wird und wo Überwachung ein Grundelement ist (vgl. Lyon 2007, 108). Wie David Lyon behauptet, „[m]ost if not all [surveillant playspaces] have a high level of surveillance associated with them. Indeed, it is in these leisure contexts that some of the most stringent surveillance occurs, either of participants or of would-be participants and interlopers“ (ibid.). Die Überwachungsmechanismen sind oft in der Gebäudestruktur eingelagert und die erwünschte Ordnung wird durch die allgegenwärtige Präsenz von Videokameras und privaten Wachdiensten hergestellt. In diesem Kontext muss man betonen, dass im ersten Teil von Peltzers Roman das Sony Center vom Überwachungskontrollraum aus präsentiert wird:⁶

Es ist still, ein Raum ohne Fenster, in dem man jetzt nur sich selbst und entfernt noch das Rauschen einer Klimaanlage hört. Die Monitore sind stumm, kein Ton, nicht einmal Knistern gruppiert die Szenen zu einem Ganzen: all die Leute im Freien, ihre hierher übertragenen Wege an Schaufenstern und dichtgefüllten Caféterrassen vorbei zu diesem großen Brunnen mitten auf der überdachten Piazza. Man sieht sie am Rand des Edelstahlbeckens sitzen, müde Blicke in Reiseführer und

⁵ Jan Wehrheim erwähnt Shopping Malls als typische Beispiele von Räumen, die „de jure private Räume“ sind, „die aber Funktionen des öffentlichen Raums inkorporieren“ (Wehrheim 2002, 51f.).

⁶ In mehreren Rezensionen wurde diese Strategie am Anfang des Romans gelobt (z.B. Jacobsen 2007).

Hochglanzprospekte aus der Volkswagen Youth.lounge werfen, durch die Sucher ihrer Kameras schauen, telefonieren. Andere Leute kreuzen durchs Bild und verdecken sie einen Moment lang, Körper und Gesten. (TL, 7)

In diesem Textausschnitt wird dieses System von innen gezeigt: in einem geschlossenen stillen Zimmer beobachten Wachleute die Bilder, die ihnen besonders auffallen, und dieser Beobachtungsprozess wird im Roman durch die Verwendung des Zooms als narrative Strategie dargestellt. Genau wie der Wachmann filtert der Erzähler die Realität durch die Bildschirme:

Langsame Zooms und Schwenks, um einer Person quer durch das Atrium zu folgen, bis sie ins Sonnenlicht tritt, ein Gesicht heranholen, eine Szene, deren Auflösung von Interesse scheint. Die Kellnerin im Café Josty. Ein älteres Paar, das sich küsst. Kleines Mädchen mit ulkiger Brille dreht sich tanzend im Kreis. Ein Bobtail zieht sein Herrchen an der straff gespannten Leine vorwärts, verschwindet mit ihm aus dem Bild und taucht in einem anderen in der Reihe darüber wieder auf, noch in derselben Bewegung begriffen, doch jetzt vor der Kulisse des Brunnens. Zerteilter Raum – ein großes Puzzle, das sich auf fünf mal fünf Feldern beständig neu figuriert, wechselnde Perspektiven ohne Anfang und Ende [...]. (TL, 9)

Die elliptischen und asyndetischen Sätze weisen auf die fragmentarische Aufmerksamkeit hin, die die Bilder im Wachmann wecken: „Die Kellnerin im Café Josty. Ein älteres Paar, das sich küsst. Kleines Mädchen mit ulkiger Brille dreht sich tanzend im Kreis.“ (ibid.). Interessant ist es auch zu bemerken, dass je länger der Satz, desto größer der Zoom ist, sowie die Beobachtungszeit.

Die Darstellung dieses Beobachtungsprozesses erinnert an einen im Bereich der *Surveillance Studies* sehr oft verwendeten Begriff – das Panoptikum, welches eigentlich im Roman direkt erwähnt wird (vgl. TL, 364), wie ich später zeigen werde. Das Panoptikum wird von Jeremy Bentham im 18. Jahrhundert geprägt und von Foucault im Rahmen seiner Überlegungen über die Disziplinärgesellschaften bekannt gemacht. Bentham stellt sich ein Gefängnis vor, in dem ein Individuum in einem zentralen Turm alle Gefangenen beobachten kann. Die Gefangenen, die sich in einer sichtbaren Position befinden, können aber nicht bestätigen, ob sie in einem bestimmten Moment beobachtet werden oder nicht, und deswegen konditionieren sie ihr eigenes Benehmen – wie *docile bodies* (vgl. Foucault 2007; Lyon 2007, 59).

Im ersten Abschnitt von *Teil der Lösung* wird ein bedeutendes Merkmal der Struktur des Panoptikums deutlich, bzw. das dichotomische Spiel zwischen der

Unsichtbarkeit des Wachmannes und der Sichtbarkeit der Touristen und Vorübergehenden. Gleich am Anfang des Romans deutet der Erzähler auf die Dunkelheit im Kontrollraum hin, wo der Wachmann sich „im Halbdunkeln“ befindet, unter „Speichergeräte[n], Empfänger[n] und verkabelte[n] Rechner[n], deren grüne Dioden wie brennende Augen *aus dem Schatten* hervortreten“ (TL, 7, meine Hervorhebung). Der Vergleich „wie brennende Augen“ zeigt die Verlegung der Beobachtungsaufgabe an die Technologie, die einen totalen Blick ermöglicht, und unterstreicht die Macht derer, die die Technologie kontrollieren:

Leicht gekippt hängen die Monitore in einem Metallregal, das die Wand über der Konsole bis zur Decke einnimmt. [...] Mit Zahlen beschriftete Sticker kleben an den Regalleisten, zuletzt Nummer 25 unter einer Totalansicht der Piazza im Miniaturformat, von hoch oben gefilmt, so dass alles wie Spielzeug wirkt, ein animiertes Puppenhaus. (TL, 9f.)

Die metaphorische Bezeichnung jenes Raumes als ein Puppenhaus verstärkt den Gegensatz zwischen der Verwundbarkeit der Vorübergehenden und der Macht der Wachleute, die alles von oben betrachten, wie der Erzähler hyperbolisch behauptet, „ohne einen blinden Fleck zu lassen, Raum für Spekulation“ (TL, 10). Trotzdem wird klar, dass es im Vergleich mit dem Panoptikum einen wesentlichen Unterschied gibt – hier befinden sich die Leute nicht in einem geschlossenen Raum und die meisten Vorübergehenden scheinen sich der permanenten Überwachung nicht bewusst zu sein.⁷

Eines der Ziele der Überwachungsmechanismen ist, wie bereits erwähnt, die Ordnung und die Sauberkeit in den *surveillant playspaces* zu garantieren, welches in Peltzers Roman sehr deutlich ist: „Einer leert Müllkörbe, ein anderer sammelt mit einem Scherenarm Kippen und Papierschnipsel auf, gepflegt gekleidet, sauber rasiert, als gehörten sie zu den Gästen in ihren Freizeitsachen dazu.“ (TL, 8f.). Es wird hervorgehoben, dass die Sauberkeit sich nicht auf den physischen Raum beschränkt, da nicht nur das Center als glänzend und sauber dargestellt wird, sondern auch die Reinigungskräfte und alle Besucher: „Nirgends ein Bettler zu entdecken, oder Betrunkene, nur Standard auf sämtlichen Schirmen, keine Hektik und keine irreguläre

⁷ In diesem Kontext muss man erwähnen, dass die Diskussion zur Frage, ob die Videoüberwachung für ein panoptisches System gehalten werden kann oder nicht, komplex ist. Zu diesem Thema vgl. z.B. Kammerer 2008, 129f.; Walby 2007, 174, 187f. Obwohl die Verwendung dieses Begriffs im Fall der Stadt nicht von allen geteilt wird, stimme ich Koskelas Meinung zu, dass es klare gemeinsame Punkte zwischen der von Bentham idealisierten Struktur und vielen zeitgenössischen urbanen Räumen gibt (vgl. Koskela 2003, 297).

Geschwindigkeit.“ (TL, 9). Das Sony Center, als Ikone der kapitalistischen Gesellschaft, erweist sich als ein Ort, in dem alle Nicht-Konsumfähigen als verschmutzende Elemente verstanden und deswegen ausgeschlossen werden (vgl. Ledanff 2009, 344f.; Dahlke 2011, 86f.). Erwähnenswert ist die Tatsache, dass die Videoüberwachung nicht nur die Sicherheit aller KundInnen gewährleisten soll, sondern sie soll auch als ein sozialer Filter und ein Standardisierungsinstrument aller Bewegungen durch die Durchsetzung der Hausordnung fungieren (vgl. Lyon 2007, 108; Siebel 2007, 82ff.).⁸ Wie Susanne Frank behauptet,

[e]ine umfassende Videoüberwachung ermöglicht privaten Sicherheitsdiensten die Durchsetzung [der] Regeln. Das Ergebnis, so die Kritiker, sei eine homogene, kontrollierte, künstliche Welt des Konsums, bereinigt um die dunklen Ecken, die unangenehmen Begegnungen, die gefährlichen Momente, die überraschenden Wendungen, die Erfahrung von Fremdheit, etc., wie sie die eigentliche Stadt ausmachen (sollen). Drinnen die sterile Urbanität der simulierten Stadt; ausgesperrt ins Draußen: die raue, ungeschminkte Wirklichkeit der Städte – das echte Leben. (Frank 2007, 120)

Tatsächlich entspricht der Gegensatz zwischen einer simulierten und einer realen Stadt einem bedeutenden Motiv im Roman, was in den wiederholten Worten eines Wachmannes des Sony Centers sichtbar wird: „Draußen ein Chaos, im Center alles normal. Keine Hektik und keine irreguläre Geschwindigkeit“ (TL, 9, 111). Zu diesem Thema bekundet Dietmar Kammerer, dass die Verbreitung von Videoüberwachung in urbanen Räumen einem „Symptom einer umfassenden Transformation des öffentlichen Raums und der gesellschaftlichen Verhältnisse“ entspricht (Kammerer 2008, 96). Dieser Transformation unterliegt eine Veränderung des öffentlichen Raumes, der nicht mehr als Ort der Vielfältigkeit und des Treffens mit der Differenz ist, sondern allmählich ein homogenerer Raum wird, in dem es keine Elemente gibt, die den Konsum stören (ibid.).

In diesem Kontext muss noch gesagt werden, dass in *Teil der Lösung* die Videoüberwachung nicht nur in Räumen wie den Galerien Lafayette oder dem Sony Center zu finden ist – die wiederkehrende Erwähnung der Anwesenheit von Kameras

⁸ Wie Siebel behauptet, wird soziale Exklusion nicht nur von Videoüberwachung gefördert, sondern auch die Architektur und die Dekoration spielen hier eine relevante Rolle: „Vor allem aber wird der öffentliche Raum im Wortsinne exklusiv. Um die Innenstädte für eine zahlungskräftige Kundschaft zu machen, werden sie gestalterisch aufgerüstet. Marmor, verspiegelte Glasflächen, goldfarbene Einfassungen, Palmen und andere elitären Zeichen wirken als stumme aber wirksame soziale Filter: den einen signalisieren sie Zugehörigkeit, den anderen das Gegenteil“ (Siebel 2007, 83). Diese Idee ist z.B. in der Raumbeschreibung der Galerien Lafayette in *Teil der Lösung* zu finden (vgl. TL, 287f.).

macht aus der Videoüberwachung ein Grundelement der urbanen Landschaft im Roman:⁹

Er ging auf die linke Seite des Gebäudes zu, um nach einem weiten Bogen um den Platz an der Karl-Liebknecht-Straße in die U-Bahn zu steigen. Auf den Eingang der Bank waren von beiden Seiten Videokameras gerichtet, Videokameras in einiger Höhe an den Hausecken, Überwachungsterritorium ohne toten Winkel, unbeobachteten Raum. Wie vor dem Bahnhof, wie unter Garantie die gesamte Fläche mit Brunnen und Weltzeituhr Tag und Nacht aufgenommen wurde, *elektromagnetisches Panoptikum*. (TL, 364, meine Hervorhebung)¹⁰

Der totale Blick durch die Überwachung zeigt einen Raum „ohne tote Winkel“ und dadurch eine negative Transformation der Stadt, gegen die Neles Gruppe streitet. Im Textausschnitt zur Aktion in den Galerien Lafayette ist folgendes zu lesen:

Weil es einem stinkt, wie sie die Stadt umgestalten, und weil man legal nichts mehr dagegen unternehmen kann, als in der Öffentlichkeit Alarm zu schlagen. Erlaubte Zonen, verbotene Zonen, Einschränkung der Bewegungsfreiheit. Nichts anfassen, nichts zerstören, keine Vorwände für nichts bieten, ein Spaß im Auge des Betrachters. Ob man in einer Festung leben will, einem Fort, das die Indianer der Armut belagern, oder in der Gleichheit des Widerspruchs. (TL, 288f.)

Im Kontext dieses Ausschnitts möchte ich ein bedeutendes Merkmal der Konstruktion dieses Romans erwähnen, das mit dem Thema der Überwachung verbunden werden kann. Im Roman finden wir einen häufigen und schnellen Perspektivenwechsel des Erzählers, der, als würde er alles von oben beobachten, seine Kamera dreht, zoomt und verschiedene Perspektiven derselben Situation beschreibt, und hierfür oft den inneren Monolog verwendet.¹¹ Im oben zitierten Ausschnitt z.B. ist es nicht klar, welche Perspektive der Erzähler gewählt hat; man kann es entweder als die Stimme eines Vorübergehenden, der in den Galerien Lafayette die ausgeteilten Flugblätter liest, interpretieren, oder als die Stimme eines Mitglieds von Neles Gruppe. Dieser Ausschnitt kann aber auch als die Stimme des Erzählers verstanden

⁹ Hier kann man eine Verbindung mit dem Begriff *entrepreneurial urbanism* finden, der im Rahmen der *Surveillance Studies* die Verwendung von Technologien zur Überwachung von urbanen Räumen und zur Durchsetzung von Mechanismen sozialer Kontrolle bezeichnet (Coleman 2007, 232).

¹⁰ Für andere relevante Textausschnitte, siehe z.B. TL, 49ff., 214, 253, 282.

¹¹ Was die Protestaktionen von Neles Gruppe betrifft, finden wir im Roman an einigen Textstellen die Perspektive der Gruppe, die die Aktion vorbereitet, und später die Perspektive der Polizei, die alles durch die Videoüberwachungsaufnahmen sieht (vgl. TL, 214ff., 271ff.; Blaschke 2008).

werden, der auf diese Weise seinen kritischen Ton zeigt. Es ist hervorzuheben, dass die Überschneidung multipler Perspektiven sowohl des Erzählers als auch der Figuren einer Strategie entspricht, die die Perspektive des Romans als Ganzem komplexer macht, was auch vom offenen Schluss unterstützt wird.

Sowohl im Fall des Sony Centers als auch der Galerien Lafayette werden die Vorübergehenden als Menschen beschrieben, denen die ständige Beobachtung durch das Überwachungssystem nicht bewusst ist (vgl. TL, 7ff.). Neles Gruppe geht gegen diese Passivität an und fordert die Vertreter der privaten Interessen heraus. Dafür missachten sie die Hausordnung, was zum mechanischen Prozess der Wiederherstellung der Ordnung führt, wie es durch den inneren Monolog eines Wachmannes sichtbar wird, der hier eine „umfassende Hausmeisterfunktion“ ausübt (Helten 2007, 251):

Bestimmte, in Gang zu setzende Maßnahmen, die Abläufe sind bekannt.
(TL, 11)

Was geht, ist vorgeschrieben, erste Frage immer die nach einer Genehmigung, Antwort stets, man habe keine, fliegende Schmuckhändler und Sandwichverkäufer. Der mit Verweis auf die Hausordnung, manchmal mit etwas Handgreiflichkeit ausgesprochenen Bitte, das Gelände zu verlassen, kommen sie meist sofort nach, die wenigsten leisten Widerstand.
(TL, 13)

Die mechanische Art, mit der die Prozesse hier erwähnt werden, bezieht sich auf die Tatsache, dass alle Prozeduren vorgesehen sind und der Wachmann sich wie ein Teil des ganzen Systems benimmt (vgl. Dahlke 2011, 86). Als Zirkusfiguren verkleidet (ein Clown, ein Mann mit einer Melone und zwei Balletttänzerinnen) führt Neles Gruppe eine provokative Inszenierung auf, in der sie versucht, das Vorgesehene mit List und Witz zu sabotieren, wobei Information zur Lage der Videokameras ausgeteilt wird.¹²

Mit dem Lageplan auf dem Flyer ist es nicht schwer, die Kameras auszumachen, längliche viereckige Zylinder, die unter Vordächern befestigt sind, an Säulen, über Drehtüren oder einfach auf einem Metallgestänge an einer Gebäudewand, meist in fünf, vielleicht sechs Metern Höhe. Kleine Strahlenkanonen, die sich abrupt und geräuschlos um ihre Achsen bewegen, wie Roboter in vollautomatisierten Fabriken. Man beginnt sie zu zählen, erkennt die verschiedenen Perspektiven und Aufnahmewinkel, die der Plan als Kegelschnitte verzeichnet. (TL, 17f.)

¹² Eine ähnliche Strategie wird in der Aktion in den Galerien Lafayette benutzt (vgl. TL, 288).

Außer der Beschreibung dieses Raumes als eine Festung ist es interessant zu erkennen, wie der Protest von Neles Gruppe als ein Inversionsspiel verstanden werden kann. Als die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden auf die Kameras gelenkt wird, werden die Wächter, die angeblich in der Dunkelheit die Macht über den ganzen Raum haben, zum Beobachtungsobjekt. Die Figuren, die früher als Puppen (und deswegen als zerbrechlich und manipulierbar) beschrieben wurden, scheinen jetzt Kontrolle über die Situation zu gewinnen, oder zumindest durch ihre kritische Performance jene künstliche und sterile Ordnung zu stören:

Schilder, Papptafeln, die in immer schnellerer Folge aus dem Koffer geholt und geschwenkt werden, große Eurozeichen sind darauf zu sehen, daneben noch Piktogramme, Kameras und Zielscheiben, in deren Mitte *Armut* steht, dann wieder nur Schrift, *Danke für die Gnade*, *Ich will mein Bild*, oder *Schöner Filmen* in einer Sprechblase über einem Kopf mit Uniformmütze, schließlich sinken die drei auf ihre Knie, falten wie zum Beten ihre Hände und verneigen sich mehrfach, bevor sie alle den rechten Arm ausstrecken und hoch deuten, direkt in den Monitor hinein. (TL, 12)

Bemerkenswert ist, dass die Erzählung nicht nur eine Übersicht sondern auch eine Untersicht präsentiert: „»Da oben«, sagt eine Frau, nachdem sie den Flyer gelesen hat, und tippt ihre Begleiterin an [...] »Das Ding da muss eine sein.«“ (TL, 17).

Wie Dietmar Kammerer behauptet, kann man eine Beziehung zwischen dieser Protestaktion von Neles Gruppe und den Aktionen der *New York Surveillance Camera Players* finden (vgl. Kammerer 2008, 335, Fußnote Nr. 29), die auch den öffentlichen Raum als Bühne für provokative Performances vor den Kameras nutzen („streets into stages“), wie sie ironisch behaupten, um die Betreiber der Videoüberwachung zu unterhalten. Dadurch werden die Vorübergehenden auch Teil der Aufführungen; Ziel dieser Strategie ist es, dass den Passanten die Kameras auffallen und dass sie den umgebenden Raum kritisch beobachten (vgl. *ibid.*; Schienke und Brown 2003). In dieser Szene von Peltzers Roman wird nicht nur die Lage der Kameras gezeigt, sondern auch der Angriff auf die bürgerlichen Rechte durch die illegale Verwendung der aufgenommenen Bilder kritisiert: „Zu Fiedler gewandt, sagt er so laut, dass ihn wirklich jeder versteht: »Schicken Sie uns bitte eine Kopie von dem Band, nicht wieder heimlich verkaufen wie sonst.«“ (TL, 19).

Neles Gruppe stellt auch die Grenze zwischen öffentlichen und privaten Räumen in Frage. In einem Dialog zwischen der als Clown verkleideten Figur und einem

Mitglied des Sicherheitsdienstes des Sony Centers werden zwei gegensätzliche Einstellungen zum urbanen Raum präsentiert:

»Öffentlicher Raum«, sagt der Clown. »Man hat Rechte.«
»Hier ist kein öffentlicher Raum«, sagt Fiedler und zeigt auf den Boden.
»Hier ist Privatgelände.«
»Und wo sind wir?«
»Hier, überall«, sagt Fiedler kurz angebunden, »hören Sie mir nicht zu?«
»Wir sind in Berlin«, sagt der junge Mann mit der Melone, seine Arme wie ein Prediger ausbreitend. »Hauptstadt der Bundesrepublik Deutschland.«
(TL, 16)

Für diese Gruppe ist es einfach: der öffentliche Raum wird von hegemonischen privaten Interessen mehr und mehr beherrscht; die Stadt soll aber ein Raum freier Mobilität sein, wo Heterogenität und Differenz einen Platz finden. Eine der Strategien der Gruppe ist deswegen die Überschreitung von Grenzen, was von den Sicherheitsdiensten für Aggression gehalten wird:

»Bis da vorne ist privat, hier sind wir jenseits der Grundstücksgrenze.«
»Der Bürgersteig gehört dazu«, sagt Fiedler im Ton eines Mannes, der es besser weiß und nicht gewillt ist, zu diskutieren. »Ende der Durchsage.«
(TL, 18)

Obwohl die Gruppe gegen diese Grenzen streitet und sie überschreitet, werden sie auch als eine Basis der sorgfältigen Planung aller Protestaktionen genutzt, indem die Gruppe alle Routinen der Wächter analysiert und so ihre Strategien plant, um diese Räume zu betreten und schnell zu verlassen:¹³

Die Ein- und Ausgänge der Mall wurden von Männern in zweireihigen, fliederfarbenen Jacketts überwacht, die so unauffällig und dröge waren wie sie selbst; je einer an jeder der vierflügeligen Türen, je einer auf jedem der Galeriebalkone, die um die Leere des Atriums kreisten – *wie man es zuvor bei verschiedenen Besuchen beobachtet hatte*. (TL, 288; meine Hervorhebung)

¹³ Die sorgfältige Analyse des feindlichen Raumes ist ein wiederkehrendes Motiv in *Teil der Lösung*. Vor anderen Protestaktionen (z.B. am Kottbusser Damm und am Kurfürstendamm; vgl. TL, 49ff. und 214ff.) gibt es eine detaillierte Planung durch die Beobachtung der Kameras und ihrer Blickwinkel, auf der Suche nach „[einem] toten Winkel“ (TL, 214).

Wie man sehen kann, kennen diese jungen Männer und Frauen sowohl im Sony Center als auch in den Galerien Lafayette die Grenzen der Macht der Sicherheitsdienste sehr genau:

[...] Ende des Hausrechts, an der Gebäudekante erlosch der Versicherungsvertrag. Man löste sich voneinander, die fünf vom Sicherheitsdienst kamen nicht über die Schwelle hinaus. Mission erfüllt. [...] Zwei Polizeiwagen jagten vorbei, die waren es nicht, die man gerufen hatte. (TL, 290)

Die Erwähnung der sich draußen befindenden Polizei suggeriert auch eine Kooperation und sogar eine Auflösung der Grenze zwischen den privaten und den staatlichen Sicherheitsdiensten, was die Idee einer Verwandlung des urbanen Raumes verstärkt, wo sich die Grenzen zwischen den vom Staat und den vom privaten Sektor kontrollierten Räumen überlappen.¹⁴

Zum Schluss kann man sagen, dass in *Teil der Lösung* eine Problematisierung der Umstellung der immer dünner werdenden Grenze zwischen öffentlichen und privaten Räumen zu finden ist, sowie die Anklage im Hinblick auf die Konsequenzen dieser Transformation, wie z.B. die zunehmende Beherrschung des urbanen Raumes durch den privaten Sektor (die Veräußerung staatlicher Hoheitsbefugnisse an Private ist ein politisch brisantes Thema). Denunziert werden ebenfalls die Normalisierung des städtischen Raumes, der traditionell mit Vielfältigkeit und Differenz assoziiert werden sollte, und letztlich die Durchsetzung von Exklusionsmechanismen in Zusammenhang mit stillen und getarnten Überwachungsformen, die im Kontext der bürgerlichen Rechte diskutiert werden.

Bibliographie

Berding, Ulrich, Bettina Perenthaler und Klaus Selle. 2007. Öffentlich nutzbar – aber nicht öffentliches Eigentum. Beobachtungen zum Alltag von Stadträumen im Schnittbereich öffentlicher und privater Interessen. In *Shopping Malls. Interdisziplinäre Betrachtungen eines neuen Raumtyps*. Herausgegeben von Jan Wehrheim. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 95 – 117.

¹⁴ Auch im ersten Teil des Romans ist diese Idee zu finden: „Es gibt Befugnisse, es gibt Grenzen, es gibt Kooperation. Das nächste Revier ist das auf der Friedrichstraße.“ (TL, 13).

- Coleman, Roy. 2007. Surveillance in the city: primary definition and urban spatial order. In *The Surveillance Studies Reader*. Herausgegeben von Sean Hier und Josh Greenberg. Maidenhead: McGraw-Hill / Open University Press, 231 – 244.
- Dahlke, Birgit. 2011. Sexing Berlin?. *German Life and Letters*, 64 (1), 83 – 94.
- Foucault, Michel. 2007. Panopticism. In: *The Surveillance Studies Reader*. Herausgegeben von Sean Hier und Josh Greenberg. Maidenhead: McGraw-Hill / Open University Press, 67 – 75.
- Frank, Susanne. 2007. Das Öffentliche im Privaten. Bürgerschaftliches Engagement im Shopping Center. In *Shopping Malls. Interdisziplinäre Betrachtungen eines neuen Raumtyps*. Herausgegeben von Jan Wehrheim. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 119 – 133.
- Gerstenberger, Katharina. 2008. *Writing the New Berlin. The German Capital in Post-Wall Literature*. Rochester/New York: Camden House.
- Helten, Frank. 2007. Die Sicherheit der Shopping Mall: Überwachung und Kontrolle des postmodernen Konsums. In *Shopping Malls. Interdisziplinäre Betrachtungen eines neuen Raumtyps*. Herausgegeben von Jan Wehrheim. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 241 – 260.
- Hier, Sean P. und Josh Greenberg, Hg. 2007. *The Surveillance Studies Reader*. Maidenhead: McGraw-Hill / Open University Press.
- Kammerer, Dietmar. 2008. *Bilder der Überwachung*. Frankfurt am M.: Suhrkamp.
- Klauser, Francisco Reto. 2006. *Die Videoüberwachung öffentlicher Räume. Zur Ambivalenz eines Instruments sozialer Kontrolle*. Frankfurt am M./New York: Campus Verlag.
- Ledanff, Susanne. 2009. *Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Lyon, David. 2007. *Surveillance Studies: An Overview*. Cambridge: polity.
- Peltzer, Ulrich. 2007. *Teil der Lösung*. 4. Auflage. Zürich: Ammann Verlag.
- Siebel, Walter. 2007. Vom Wandel des öffentlichen Raumes. In *Shopping Malls. Interdisziplinäre Betrachtungen eines neuen Raumtyps*. Herausgegeben von Jan Wehrheim. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 77 – 94.

Walby, Kevin. 2007. How closed-circuit-television surveillance organizes the social: an institutional ethnography. In *The Surveillance Studies Reader*. Herausgegeben von Sean Hier und Josh Greenberg. Maidenhead: McGraw-Hill / Open University Press, 172 – 190.

Wehrheim, Jan. 2002. *Die überwachte Stadt. Sicherheit, Segregation und Ausgrenzung*. Opladen: Leske + Budrich.

Wehrheim, Jan, Hg. 2007. *Shopping Malls. Interdisziplinäre Betrachtungen eines neuen Raumtyps*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Auer, Matthias. 2009. Eintrag „Ulrich Peltzer“ in nachschlage.NET/KLG – *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, <http://www.nachschlage.NET/document/16000000688> <04.08.2011>.

Blaschke, Bernd. 2008. Halt Dich an Deiner Liebe fest. Ulrich Peltzers poetische Kunst der Fuge über Revolte und Staatsschutz, Nr. 1, Januar, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11463&ausgabe=200801 <04.08.2011>.

Brode, Tatjana, Jens Krisinger und Matthias Ott. 2008. Ein Spaziergang mit Ulrich Peltzer zu Orten aus seinem Roman *Teil der Lösung*. Landvermesser.tv. <http://www.landvermesser.tv/alt/>, <http://www.youtube.com/watch?v=JkLHdPQGm8> <01.09.2011>.

Gutmair, Ulrich. 2007. Grotteske Rückkehr des Bürgerlichen. *die tageszeitung*, 16. September, <http://www.taz.de/!4701/> <28.09.2011>.

Jacobsen, Dietmar. 2007. Die Liebe in den Zeiten der Kameras. Ulrich Peltzer durchleuchtet in seinem aktuellen Roman unsere brüchige Gegenwart, <http://www.poetenladen.de/jacobsen-ulrich-peltzer.htm> <13.08.2011>.

Koskela, Hille. 2003. ‘Cam Era’ – the contemporary urban Panopticon. *Surveillance & Society* 1 (3), 292 – 313, [http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/camera.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/camera.pdf) <31.08.2011>.

Merkel, Andreas. 2007. Herr Peltzers Gespür für Weh, *SpiegelOnline*, 18. September, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,506069,00.html> <13.08.2011>.

Schienze, Erich W. und Bill Brown. 2003. Streets into Stages: an interview with Surveillance Camera Players' Bill Brown. *Surveillance & Society* 1 (3), 356 – 374, [http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/interview.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/interview.pdf) <31.08.2011>.

Schlüsselbegriffe : Überwachung, öffentlicher Raum, privater Raum, Ulrich Peltzer

Ein Elsässer auf einer Rheinbrücke – eine Urszene Europas

Christian Luckscheiter

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin

für Anne

Obwohl er nie in Germania war, machte 98 n. Chr. Publius Cornelius Tacitus seine ethnographische Studie über die Germanen öffentlich. Schon damals war klar: Der Rhein ist eine – wenn auch fließende – Grenze. So heißt es gleich im ersten Satz der *Germania*, dass Germanien von den Galliern durch den Rhein geschieden ist (Tacitus 1971, 3). Da man aber nicht zuletzt durch Bezeugung des göttlichen Julius Cäsar annehmen durfte beziehungsweise musste, dass Gallier nach Germanien hinübergezogen waren, konnte diese Grenzscheide nicht als unüberwindbar angesehen werden: „Denn wie wenig hinderte der Strom, daß ein Stamm, der gerade erstarkt war, neue Wohnsitze einnahm“ (ibid, 21). Er hinderte nicht einmal „gallisches Gesindel und aus Not Verwegene“ (ibid, 22), sich Boden anzueignen, der nach Tacitus nicht zu Gallien gehörte, nämlich das „Zehntland“ (ibid), das in etwa das Gebiet des heutigen Baden-Württembergs benennt. Die Leute hier mochte Tacitus daher auch nicht zu den Völkerschaften Germaniens rechnen.

Das „Zehntland“ („agri decumantes“) wurde zur damaligen Zeit von niemandem als Eigentum beansprucht. Die Römer nahmen es in Besitz. Sie legten dort unter Trajan und Hadrian einen Grenzwall an und schoben Wachen vor; seitdem galt das Land als „Vorland des Reiches und Teil der Provinz“ (ibid) Obergermaniens.

Dieser Grenzwall ist heute als „Limes“ berühmt und Teil des UNESCO-Welterbes der Menschheit. Dass der Wall so heißt, ist wiederum vor allem der eben genannten Stelle bei Tacitus geschuldet. Auf Latein lautet sie: „mox limite acto promotisque praesidiis sinus imperii et pars provinciae habentur“ (Tacitus 1972, 42). Doch so unbeweglich wie der Grenzwall ist dieses namengebende „limite“ des Tacitus gar nicht. Denn das Wort „limes“ in der lateinischen Sprache stammt, so Gerhard Waldherr, „aus der Fachterminologie der Land- bzw. Feldvermesser“ und bezeichnete in der „römischen Vermessungskunst“ einen Weg, eine Bahn. „*Limes* meinte also den Weg oder Felddrain, der zwei Grundstücke, Äcker, Wiesen usw. voneinander schied. Von Anfang an wohnte damit dem Wort sowohl die Bedeutung ‚Weg‘ als

auch die von ‚Grenzscheide‘ inne“ (Waldherr 2009, 14f.). „Limite acto“ – keine Grenze, sondern eher eine „Grenzschnaise“ (ibid, 193) wurde mit dem Limes nicht zuletzt im Zehntland gezogen, einem bis dahin herrschaftsfreien und somit unbegrenzten Raum.

„Draw a mark!“ (Spencer-Brown 1994, 69), „zeichne“ oder „ziehe eine Mark!“, wie das deutsche Wort für „Grenze“ hieß, bevor im Mittelalter sich ein Wortgrenzen-Übergang bildete und das altslawische bzw. polnische Wort „granica“ die Mark ersetzte (vgl. u.a. Breysach et al. 2003). „Draw a mark!“, und schon ist der Raum nicht mehr unbegrenzt, grenzenlos. Mit dem ersten Strich, der ersten Linie entstehen zwei Seiten, die Markierung zeichnet eine Unterscheidung. Kulturen entstehen, der Raum wird immer stärker gekerbt – bis der Mensch sich in den Kerbungen verfangen hat und ein Unbehagen in der Kultur erfährt. Aber so weit sind wir noch nicht. Treffen wir auch hier zunächst eine Unterscheidung, und zwar diejenige zwischen fest und flüssig. Im *Agricola* setzt Tacitus das Wort „limes“ dem Wort „ripa“ entgegen: Landgrenze, „die aber durch einen Weg gekennzeichnet wurde“, versus Flussgrenze (Waldherr 2009, 19f.). Im „Zehntland“ Baden-Württemberg meint diese Unterscheidung den UNESCO-Limes auf der einen (nördlichen) Seite des Landes und den „ripa“ Rhein auf der anderen (westlichen).

Um genau diese flüssige, fließende Grenzschnaise zwischen Vogesen und Schwarzwald, den Rhein, soll es im Folgenden gehen. Jahrhundertlang und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein hart umkämpft, waren die Verstetigung und Befriedung seiner Übergänge eine wesentliche Voraussetzung für die Möglichkeit der Entstehung einer Europäischen Union mit einer grenzfreien „Schengen“-Zone.

Ohne Blick in den Tacitus werden in den Kulturwissenschaften Grenzen schon geraumere Zeit als hybride Räume gefasst, in denen das durch die Grenzen Getrennte miteinander Kontakte knüpft, wobei sich nach und nach transnationale Kulturen herausbilden können, die Konsequenzen für die jeweilig angrenzenden Regionen haben: Hybridität und Transkulturalität können sowohl neue Formen des Zusammenlebens als auch sich umso mehr voneinander abgrenzende Gegenreaktionen provozieren. Jegliche Ordnung setzt zwar zunächst einmal eine Stabilität von Grenzen voraus, es wird jedoch behauptet, dass Grenzen ihre entweder subversive oder affirmative Überschreitung immer schon in sich tragen: Grenzen werden entweder verschoben bzw. geöffnet oder bestätigt bzw. geschlossen. Gabriel de Tarde fasste bereits in seinen 1890 erschienenen *Gesetzen der Nachahmung*, auf die er jeden sozialen Sachverhalt zurückführte, beide Raum- und Orts-Provokationen als die zwei Arten der Nachahmung:

Unabhängig nämlich von den Erschütterungen der Kriege und dem Handel treffen Kulturen an ihren Grenzen aufeinander, und die Menschen, welche dort ihre Kulturen vertreten, haben die natürliche Neigung, sich nachzuahmen. Ausgehend von diesen Grenzen wirken sie über unbegrenzte Entfernungen hinweg beständig aufeinander. (Tarde 2003, 72f.)

Die Menschen würden dabei entweder genau das Gleiche wie ihr jeweiliges Vorbild tun oder aber das genaue Gegenteil. Beide Prozesse, Grenzüberschreitungen und Grenzverstärkungen, lassen sich über die Jahrhunderte am Rhein beobachten, insbesondere am Oberrhein – dem Flussabschnitt, der gallisches und germanisches Gesindel, Baden-Württemberg und Elsaß, Frankreich und Deutschland verbindend trennt und trennend verbindet. Manch einem ging diese Grenze durch Mark und Bein – wie beispielsweise einem elsässischen Schriftsteller.

Im Jahr 1932 erscheint im Berliner Rowohlt-Verlag der Essayband *Die Grenze*, auf dessen Einband ein merkwürdiges Photo abgebildet ist [...]. Es zeigt eine ‚Brückenlandschaft‘, eine Schiffsbrücke im Vordergrund und eine Eisenträgerbrücke im Hintergrund, die einen breiten Fluß überspannen. Der verbindende Charakter dieses doppelten Brückenmotivs wird allerdings konterkariert durch einen Grenzpfahl, der die Schiffsbrücke und damit auch das Bild selbst in zwei Teile spaltet. Er markiert – seiner Beschriftung zufolge – die Hoheitsgrenze zwischen der ‚République Française‘ und dem ‚Deutschen Reich‘. Wir befinden uns offenbar am Rhein in der Zeit nach 1918. An dem Pfahl lehnt ein Mann mittleren Alters, die Beine überkreuzt, die Arme auf das Brückengeländer gestützt, weshalb sich sein rechtes (Stand-?) Bein und sein linker Arm in Frankreich befinden, sein linkes Bein und sein rechter (Schreib-?) Arm dagegen in Deutschland. Der Kopf ist leicht zur deutschen Seite geneigt, während der abgewinkelte rechte Arm auf die französische Seite verweist. So verläuft die Grenze in mehrfacher Hinsicht durch ihn hindurch. [...] Nicht in der Pose des Gekreuzigten lehnt der Mann am Pfahl, sondern in betont lässiger Haltung. Statt von der Grenze ‚zerrissen‘ zu werden, empfiehlt er sich – so scheint es – als Stifter einer verlorenen Einheit, wobei allerdings offen bleibt, ob es sich dabei um eine regionale (alemannische), nationale (pangermanische) oder europäische handelt. Der Mann, der die Grenze selbst und zugleich deren Überwindung in diesem metonymischen Bild zu personifizieren sucht, ist der elsässische Schriftsteller René Schickele. (Woltersdorff 2000, 1f.)

Als bemühter und letztlich scheiternder Stifter einer verlorenen Einheit, wie hinzuzufügen ist (wie ebenso vielleicht hinzuzufügen ist, dass sich auf dem Foto das Herz auf der französischen Seite befindet), spielt für René Schickele, der sich 1928 selbst als „*Citoyen français* und deutscher Dichter“ (Schickele 1959a, 1148) bezeichnete, die Grenze eine sein Leben dominierende Rolle. Geboren am 4. August 1883 im elsässischen Oberehnheim (heute: Obernai), etwa 25 Kilometer südwestlich von Straßburg/Strasbourg, als Kind einer

französischen Mutter und eines elsässischen Vaters, formt das Elsass für Schickele einen eigenen „Zwischenbereich, innerhalb dessen sich bestimmte Probleme und Fragen stellen, der sich aber auch durch seine jeweils spezifischen Antworten auf diese Fragen auszeichnet“ (Kraume 2010, 217).

Eine spezifische Antwort auf die bestimmte Frage nach der elsässischen Treue lautet bei Schickele in seinem Drama *Hans im Schnakenloch* beispielsweise: „Spannen Sie einen Menschen mit Armen und Beinen zwischen zwei Pferde, jagen Sie die Pferde in entgegengesetzter Richtung davon, und Sie haben genau das erhabene Schauspiel der elsässischen Treue“ (Schickele 1959b, 41). Im Lauf der Geschichte wiederholt zwischen Deutschland und Frankreich „weiß Gott wie lange hin und her gezerrt“, müssen sich die Elsässer „jeden Tag von neuem fragen, wohin sie gehören“ (ibid).

Das Drama beschreibt hier sein eigenes Schicksal: Im Oktober 1914 niedergeschrieben und zunächst in vielen deutschen Städten aufgeführt, bekommt es politisch zunehmend Probleme: „Je nach dem Publikum, an das meine Kritiker sich wenden, erklären sie mich ... für einen Französling, oder sie sagen – wie Kerr – mit einem schämigen Liderschlag, daß ich die Franzosen verunglimpfe. Ich überlasse jedem die Wahl. Das eine wundert mich so wenig wie das andere“ (Bentmann 1974, 96). Auf Befehl der obersten Heeresleitung wird das Stück nach 99 Aufführungen in Deutschland verboten, „weil es *den nationalen Widerstand schwäche*.“ Die französische Kritik wiederum „hält das Stück für bestellte Arbeit der deutschen Propaganda.“ Nach 1918 wird es in Deutschland vom Roten Soldatenrat verboten, „weil es ‚geeignet sei, das Empfinden der von der Front heimgekehrten Kameraden zu verletzen‘“ (Bentmann 1974, 97).

Schickele hält in seiner Vorrede zur Veröffentlichung des Stücks von 1927 fest:

Was den Autor anlangt, so war von jeher alles, was er gegen Deutschland, was er gegen Frankreich vorbrachte, gegen ihn selbst, seine eigene Familie gesagt und niemals, niemals Feindschaft wider die eine oder andere Nation. Kasernenhofmenschen hatten darum auch den Eindruck, er schiele. Nein, er blickt gerade mit den zwei ihm angeborenen Augen. Er hat sie sich nicht ausgesucht, er kann sie nicht vertauschen, je nachdem seine Heimat ihre Herren wechselt (Schickele 1959b, 13).

Der für Militärs unbrauchbare, leicht schielende Blick, der nicht schießt, ermöglicht eine Sicht, für die Kasernenhofmenschen und wechselnde, ortsunkundige Herren blind sind: Sie zeigt beide Seiten einer Unterscheidung. Der Elsässer Claus von Breuschheim zum

Beispiel, Protagonist der Romantrilogie *Das Erbe am Rhein* (1927-1931), kann von der Mitte einer Rheinbrücke aus beide Ufer gleichzeitig sehen. Er sieht: Sie unterscheiden sich nicht.

Sein Herz klopfte in der Schweben zwischen Deutschland und Frankreich, angesichts des Rheins (...). Dunkelgrün und reißend strömte der Rhein und führte große Lasten von Sonnenlicht, und auf beiden Ufern flimmerten die frischen Büschel der Pappeln dem talfahrenden Licht zum Gruß (Schickele 1930, 492).

Flimmernde Bäume hüben wie drüben, die im Dschungel der Altrheinarme nicht wissen, „ob sie nach dem Schwarzwald oder nach den Vogesen weisen sollen“ (Schickele 1959e, 670).

Wer allerdings mit seinen gerade blickenden und dabei leicht schielenden Augen sieht, dass die Grenze nichts unterscheidet, es mithin keine Grenze gibt und die Unterscheidungen wild konstruiert sind, der ist begrenzten Blicken ein Hindernis, das bestenfalls zu eliminieren beziehungsweise auf die jeweils andere Seite des Rheins abzuschieben ist. „Es geschah nicht selten“, schreibt Schickele in *Erlebnis der Landschaft*, „daß mir hüben oder drüben des Rheins, hier in meiner Heimat, das Aufenthaltsrecht bestritten wurde“ (Schickele 1959d, 550). Damit teilt er nicht nur das Schicksal seines Theaterstücks und seiner Protagonisten, sondern so mancher Elsässerinnen und Elsässer der Jahre zwischen 1870 und – nun, sagen wir: 2012?¹ 1928 hält Schickele fest: „Zu Tausenden leben an unserer Grenze Menschen, die vor dem Krieg als Franzosenfreunde galten, und heute gelten sie mit ebensolcher Bestimmtheit als Deutschenfreunde. Des Rätsels Lösung wäre einfach genug: sie sind beides zugleich“ (Schickele 1959f, 1003). Im selben Jahr wird Schickele, der sein ganzes Leben, fast mit jeder Zeile, jedem Wort, für die Freundschaft Frankreichs und Deutschlands geworben hat, vom Generalstaatsanwalt in Kolmar/Colmar als „notorischer Franzosenfeind“ bezeichnet (ibid, 1002), während fünf Jahre später auf der anderen Seite des Rheins seine Bücher brennen. Bewußtseinsspaltungen sind da noch die harmlosesten Folgen der schizophrenen Situation in dieser europäischen „Indianerreservation“ (Schickele 1930, 197).

Dabei ist für René Schickele das Elsass weder – noch, weder deutsch noch französisch; auch nicht indianisch, römisch oder keltisch. Es ist für ihn allenfalls alemannisch-fränkisch. Denn im dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung

¹Immerhin ist es trotz aller Ausdifferenzierungen einer Europäischen Union und Deutsch-Französischer und Französisch-Deutscher Freundschaftsbünde für einige Franzosen auch jetzt noch ein Skandal, wenn die aus dem Elsass stammende aktuelle Miss France, Delphine Wespiser aus Magstatt-le-Bas, im französischen Fernsehen, und sei es auch noch so kurz, Elsässisch redet...

durchbrechen die Alemannen den obergermanischen Limes und stoßen bis an den Oberrhein vor. Von der Mitte des fünften Jahrhunderts an sitzen sie fest, das Gelände zwischen Rhein und Vogesen gehört unbestritten ihnen. Aus dem Norden kommen Franken und vermischen sich mit den Alemannen, und dieser alemannisch-fränkische Stamm ist bis auf den heutigen Tag nicht verdrängt worden (Schickele 1959c, 591).

Lediglich wechselt er manchmal die Seiten, sei es freiwillig, sei es gezwungenermaßen. Da der Strom wenig hinderte, einen neuen Wohnsitz einzunehmen, lebte Schickele jedenfalls ab 1922, von der antideutschen und -elsässischen Hetze vertrieben, auf der ‚zehntländischen‘ Seite des Rheins, in Badenweiler, und guckte nun nicht mehr auf den Schwarzwald, sondern auf die Vogesen.

Von meinem Schreibtisch blicke ich über den Rhein in meine Heimat, das Elsaß, und wenn ich hinüberfahre, zücke ich an der Grenze, die seit 1918 wieder der Rhein bildet, einen französischen Paß. Trotz des französischen Passes bin ich Mitglied der Sektion für Dichtung an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin, kurz: Deutsche Dichterakademie genannt. Bis zu seinem viel zu frühen Tod hielt dagegen mein einziger Bruder, der o. Professor und Direktor der gynäkologischen Universitätsklinik in Straßburg, seine Vorlesungen in französischer Sprache. Im Kriege hatte er als deutscher Stabsarzt unserm Vetter Antoine, dem französischen Generaloberarzt, gegenüber gestanden. So geht es in unsern Familien zu. Deutschland und Frankreich berühren sich so dicht, daß die Beteiligten sich oft selbst nicht mehr recht auskennen (Schickele 1959g, 837).

War man jetzt Franzose oder Deutscher, gallisches Gesindel oder Schrumpfkopfgermane, Elsässer oder Badener, Rechter oder Linker? Die Unterscheidungen und Abgrenzungen lassen sich nicht trennscharf halten, das zeigt auch der Blick auf die Vogesen, insbesondere den Hartmannsweilerkopf. Dort, auf dem im Ersten Weltkrieg hart umkämpften Vogesenhügel, dem Grab von etwa dreißigtausend Männern, Franzosen und Deutschen, ist die Grenze längst zu einer anachronistischen Absurdität geworden.

Den Unterschied zwischen Freund und Feind hatten sie [Franzosen und Deutsche] selbst verwischt, wie sie ineinander eingedrungen waren, sich miteinander durchsetzt hatten, sie lagen, wo sie gefallen waren, unlöslich verstrickt und Schicht um Schicht übereinander geworfen (...). Sie trennen? Gerade so leicht hätte man den Berg gespalten... (Schickele 1931, 290)

Dass es leichter sei, die Vogesen zu spalten, als die Oberrheinebene in französisch und deutsch zu trennen, behauptet ein Buch; bewiesen wird es von einem weiteren Buch, das aufgeschlagen vom Hartmannsweilerkopf aus zu sehen ist. Seine zwei Seiten sind das Land

der Vogesen und das Land des Schwarzwalds, die der Rhein „nicht trennte, sondern vereinte, indem er sie mit seinem festen Falz zusammenhielt“. (Schickele 1959h, 532)

So wird der Rhein von einem Grenzfluß, den man überwinden kann, indem man sich zum Beispiel auf eine seiner Brücken stellt und beide Seiten in einen einzigen Blick zu bekommen versucht, zu einem Buchfalz, der mit seinem Leim die Lücke und den potentiellen Riss zwischen zwei Seiten schließt und Frankreich und Deutschland fest zusammenhält; ein Falz, auf den ein Schriftsteller ebenso wie auf die vom Falz zusammengehaltenen Seiten Worte, für die er mit seinem Namen zeugt, schreiben kann.

Diese Rhein-Metapher schließt zwar wiederum Trennendes aus, sonst ginge das Buch, um im Bild zu bleiben, aus dem Leim. Schickele schildert das alemannische Rheinland als einheitlichen Natur- und Kulturraum (vgl. Kraume 2011, 175), verbindet damit jedoch ein über regionale oder lokalpatriotische Beschränktheiten hinausgehendes Programm. In diesem Programm gerät ein Ort, an dem sich Deutsche und Franzosen im ersten Weltkrieg grausige Schlachten geliefert haben, zu einem Ort, an dem der Rhein als Verbindung von Ost und West erscheint, an dem die Grenze überwunden ist; schließlich zu einem Ort, der bei Schickele Symbolkraft für Europa gewinnt (vgl. Kraume 2010, 218). Das Land zwischen Vogesen und Schwarzwald sei, so Schickele in *Erlebnis der Grenze*, „Prüfstein für die Aufrichtigkeit des Verhältnisses zwischen Deutschland und Frankreich“ und als solches „entscheidend für die Zukunft des Kontinents“. (Schickele 1959f, 1001)

Der Ausgangspunkt des Programms ist der Rhein:

Für uns war das Stück Rhein zwischen Basel und Straßburg heroischer als alle Mississippis, der Ganges, sagten wir, konnte nicht erhabener sein. Und als richtig der Tag kam, da ich am Ganges stand, habe ich nur bedauert, daß die Völker Europas nicht auch wie die Inder in endlosen Scharen und aus allen Himmelsrichtungen kamen, um das Wasser ihres Stromes in kleine Messinggefäße zu schöpfen und es fromm nach Hause zu tragen – ihres heiligen Stromes, des Rheins. Soweit ich zurückdenke, glänzt das Stück Zuversicht in meinem Leben: der Rhein. (...) Wieviel Sommer dann in den niedern, halbtropischen Dschungeln der Altwasser, wo es von kleinen, stürmischen Bächen wimmelt, zwischen Lianen und Orchideen und wildem Jasmin! (...) Als wir mit fünfzehn Jahren zum erstenmal über den Rhein schwammen, hielten wir uns für höllisch erwachsen. (...) Später und ganz von selbst entstand aus dem Erlebnis das Symbol. Der Spielplatz einer Kindheit wurde zur Straße der Völker und ihrer Geschichte, unversehens trabten auf ihr unsere Hoffnungen und Wünsche einem kulturpolitischen Ziele zu... (Schickele 1959i, 863f.)

Das vom Erlebnis des Rheins angestoßene kulturpolitische Ziel ist die Synthese der beiden Völker Deutschlands und Frankreichs in einem übernationalen Europa. (Schickele

1959j, 694) Ob die Pappeln auf dem linken oder rechten Rheinufer stehen und ob sie vom schielenden Blick eines Römers, Kelten, Galliers, Germanen, Alemannen, Franken, Elsässers, Badeners, Deutschen, Franzosen, Inders, Schweizers oder wem auch immer wahrgenommen werden, soll vollkommen gleichgültig sein beziehungsweise ist vollkommen gleichgültig. In Schickeles Büchern ist der Rhein der Buchfalz einer Utopie. Der Elsässer Claus von Breuschheim ersinnt sie beim Leichenschmaus für seinen Bruder:

Warum nur kann die Welt uns ganz, ganz kleine Leute nicht aus ihrem Hauptbuch streichen? (...) Weil wir ein lebender Vorwurf sind, daß Deutschland und Frankreich in Unfrieden leben, der lebende Vorwurf ihres Haders, der lebende Vorwurf des ewigen Kriegs in Europa! Wie wär's, ihr Narren, wenn ihr euch zum Bessern kehrtet (...), wenn ihr erklärtet: das Land zwischen Schwarzwald und Vogesen ist der gemeinsame Garten, worin deutscher und französischer Geist ungehindert verkehren, sich einer am andern prüfen und die gemeinsamen Werke errichten, die neuen Denkmäler Europas – dies ist der Tempel unseres ewigen Friedens? (Schickele 1930, 433f.)

Diese Imagination wird zwar von plötzlichem Stühlerücken und dem Satz des Präfekten „Wir sind hier in Frankreich, Herr Abbé“ rüde unterbrochen; und auch Claus weiß um die Risse, die selbst die eigene Familie zwischen Deutschland und Frankreich entzweien. Aggie Ruf, Protagonistin des dritten Teils der Romantrilogie *Das Erbe am Rhein*, spricht den Zweifel aus: „Sollten Rheinbrücken, die gleichzeitig Grenzen waren, der geeignete Ort sein, Bruderküsse zu tauschen? Solche Brücken standen selbst im Frieden unter Geschützfeuer“ (Schickele 1931, 194).

Gerade das immerwährende Geschützfeuer – sei es materiell, sei es sprachlich –, das die Übergänge bedroht und durchkreuzt, lässt die Utopie eines Gartens mit europäischen Denkmälern jedoch umso konkreter und dringlicher werden. Im Angesicht beständiger Zerwürfnisse und Aggressionen möchte Claus erst recht so leben, „als wäre dies Land schon der gemeinsame Arbeits- und Spielplatz des verfeindeten Geistes“ Deutschlands und Frankreichs (Schickele 1930, 435). Was schert ihn die Dummheit der anderen? Niemand kann einen Elsässer am Stiften einer Utopie hindern.

In Rheinweiler stieg er aus und ging langsam über die Schiffbrücke. Der Rhein mit dem schmalen Steg lag auf dem Grund eines Frühlingmorgens. Es war schon warm. (...) Der Rhein, der Rhein! Immer häufiger blieb Claus stehen, reckte sich, tief atmend, spreizte die bloßen Hände, warf den Kopf in den Nacken, senkte ihn lächelnd. Da klopfte sein Herz in der Schwebe zwischen Deutschland und Frankreich, mitten auf dem Rhein (...) und trieb fröhlich das Blut durch den Körper, und ihm war, als kreiste ein heller Schimmer davon auch außerhalb seiner

Leiblichkeit, viel, viel weiter als die wagerecht ost- und westwärts ausgestreckten Arme – von einem Gebirgszug am Horizont zum andern! (...) Gleich überkam ihn der alte kindliche Übermut, er sprach für sich (...) von einer ‚Überrumpelung der Grenzen durch einen schönen Tag‘. (ibid, 3f.)

Leider kann der letzte Satz dieses Zitats nicht auch der letzte Satz dieses Texts sein. Die kurzfristige, voraussetzungsreiche Überrumpelung der Grenze, das Stiften eines Übergangs ist noch kein Tempelbau für den ewigen Frieden, der zur damaligen Zeit im Oberrheingraben nicht einmal am Horizont der Burgundischen Pforte ausgemacht werden konnte. Nicht von ungefähr stammt der berühmte Titel von Immanuel Kants Schrift *Zum ewigen Frieden* von einem holländischen Gaststättenschild, „worauf ein Kirchhof gemalt war“ (Kant 1984, 3), auf dem die Hoffnung des Menschen auf ewigen Frieden Wirklichkeit geworden ist bzw. werden kann. Die Grenzverwischungen auf dem Hartmannsweilerkopf wehrten nicht neuer Kriegsanfänge. Manch einer hatte es wohl schon geahnt.

Balthasar hatte nie Feinde gehabt. Und jetzt? Er schritt schwerfällig, ein wenig vornübergebeugt, wie erloschen, der Wind zerrte am schmalen Kranz der Haare. Den Stock hielt er geschultert, und wie er sich so vorwärtsarbeitete, erinnerte er an einen abgesprengten Soldaten, der in der Irre geht. Lieber Gott, was war aus dem alten Breuschheim geworden!
Aus dem alten Breuschheim war wohl nichts Schlimmeres geworden als ein Elsässer wie alle andern. (Schickele 1930, 46f.)

René Schickele starb 1940 in Vence, wohin er vor den Nazis geflohen war. Einer seiner letzten Briefe, an Thomas Mann, schreibt nicht mehr vom ewigen Frieden, sondern vom „Welt-Bürgerkrieg“. (Schickele 1959k, 1263) Trotz dieser schweren Ahnungen über die Zukunft Europas war für Schickele der Rhein bis zum Schluss keine Grenze, sondern der Weg und Übergang zu einem friedlichen Europa. Die – womöglich auch nur kurzfristige? – Verwirklichung seiner Utopie durfte er nicht mehr miterleben.

Bibliographie

- Bentmann, Friedrich (Hg.). 1974. *René Schickele. Leben und Werk in Dokumenten*. Nürnberg: Hans Carl.
- Breysach, Barbara, Arkadiusz Paszek, Alexander Tölle (Hg.). 2003. *Grenze – Granica. Interdisziplinäre Betrachtungen zu Barrieren, Kontinuitäten und Gedankenhorizonten aus deutsch-polnischer Perspektive*. Berlin: Logos.

Kant, Immanuel. 1984. *Zum ewigen Frieden*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Kraume, Anne. 2010. *Das Europa der Literatur. Schriftsteller blicken auf den Kontinent (1815-1945)*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Kraume, Anne. 2011. „Hier entsteht das Pathos des Übergangs“: Das Elsass zwischen Deutschland und Frankreich bei Ernst Robert Curtius, Jean Egen und René Schickele. *Jahrbuch für Internationale Germanistik XLIII*, Heft 1. Bern: Peter Lang: 157-177.

Schickele, René. 1959e. Das Alphorn. In: ders.: *Die Grenze*. In: ders.: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Hrsg. v. Hermann Kesten. Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 587-701 [S. 669-671].

Schickele, René. 1959g. Autobiographische Notizen. In: ders.: *Aufsätze und Reden*. In: ders.: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Hrsg. v. Hermann Kesten. Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 835-1010 [S. 837-840].

Schickele, René. 1930. *Blick auf die Vogesen*. (Das Erbe am Rhein. Zweiter Roman.) Berlin: S. Fischer.

Schickele, René. 1959h. Blick vom Hartmannsweilerkopf. In: ders.: *Wir wollen nicht sterben*. In: ders.: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Hrsg. v. Hermann Kesten. Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 455-544 [S. 520-544].

Schickele, René. 1959a. Brief an Paul Block vom 30.05.1928. In: ders.: *Briefe*. In: ders.: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Hrsg. v. Hermann Kesten. Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 1131-1265 [S. 1147-1148].

Schickele, René. 1959k. Brief an Thomas Mann vom 18.01.1940. In: ders.: *Briefe*. In: ders.: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Hrsg. v. Hermann Kesten. Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 1131-1265 [S. 1263-1264].

Schickele, René. 1959f. Erlebnis der Grenze. In: ders.: *Aufsätze und Reden*. In: ders.: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Hrsg. v. Hermann Kesten. Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 835-1010 [S. 999-1007].

Schickele, René. 1959d. Erlebnis der Landschaft. In: ders.: *Himmlische Landschaft*. In: ders.: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Hrsg. v. Hermann Kesten. Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 545-586 [S. 547-553].

Schickele, René. 1959c. Das ewige Elsass. In: ders.: *Die Grenze*. In: ders.: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Hrsg. v. Hermann Kesten. Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 587-701 [S. 589-620].

- Schickele, René. 1959b. *Hans im Schnakenloch*. In: ders.: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Hrsg. v. Hermann Kesten. Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 9-107.
- Schickele, René. 1959i. Rheinische Dichtertagung 1928. In: ders.: *Aufsätze und Reden*. In: ders.: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Hrsg. v. Hermann Kesten. Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 835-1010 [S. 862-864].
- Schickele, René. 1959j. Romain Rolland. In: ders.: *Die Grenze*. In: ders.: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Hrsg. v. Hermann Kesten. Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 587-701 [S. 681-699].
- Schickele, René. 1931. *Der Wolf in der Hürde*. (Das Erbe am Rhein. Dritter Roman.) Berlin: S. Fischer.
- Spencer-Brown, George. 1994. *Laws of Form*. Portland: Cognizer, Portland.
- Tacitus, Publius Cornelius. 1971. *Germania*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Tacitus, Publius Cornelius. 1972. *Germania. Lateinisch/Deutsch*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Tarde, Gabriel de. 2003. *Die Gesetze der Nachahmung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Waldherr, Gerhard. 2009. *Der Limes. Kontaktzone zwischen den Kulturen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Woltersdorff, Stefan. 2000. *Chronik einer Traumlandschaft. Elsaßmodelle in Prosatexten von René Schickele 1899-1932*. Bern: Peter Lang.

Schlüsselbegriffe: René Schickele – Elsass – Grenze und Grenzschneweise – wechselnde Nationalitäten – Verwischungen auf dem Hartmannsweilerkopf – der Rhein als Buchfalz – Synthese Europa

Imperialist des Geistes oder Geist des Imperialismus: Der Österreicher in Robert Müllers kulturpolitischen Utopien

Catarina Martins

Universidade de Coimbra

Im Kontext der Literatur und Publizistik Österreichs des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts ist das Werk des Schriftsteller und Essayisten Robert Müllers zutiefst herausragend, obwohl immer noch nicht zureichend gewürdigt. Seine Essays und kritische Schriften werden langsam von der Kritik entdeckt, aber weder die Originalität seiner reflexiven Methoden, noch die Einzigartigkeit seiner Ideen sind bisher richtig anerkannt worden – eine Tatsache, die, wie ich glaube, das Verständnis des entsprechenden kulturellen Kontextes beeinträchtigt, denn Robert Müller ist genauso singulär wie ein Mann seiner Zeit.

Der kritischen Anerkennung Müllers fehlt meiner Ansicht nach das Verständnis der tiefen Einheit seines Werkes, einschließlich der fiktionalen Erzählungen und Romane, die die Kritik bisher immer geleugnet hat, und das Erfassen der Kontinuität und Kohärenz eines breiten Lebens- Schreib-, und Denkprojektes, das sowohl die Lebenshaltung, wie ein ästhetisches, philosophisches, epistemologisches, und nicht zuletzt politisches Programm umfasst. Es ist äußerst schwer, in einem kleinen Beitrag die komplexe Vielseitigkeit und Artikulationen der Werke und Gedanken Müllers zu beschreiben,¹ die am besten im Ganzen als ein äußerst verwickeltes Labyrinth von Beziehungen, die oft mit schwer zu verstehenden Methoden hergestellt werden,

¹ Diesen Versuch habe ich in meiner Dissertation unternommen, vgl. Martins, 2007.

verbildlicht werden können. Ich werde trotzdem versuchen, einige Hauptlinien seines Programms zu nennen und dadurch Müller, besonders als Essayisten, in seiner Epoche zu situieren.

Es gibt viele mögliche Eingangstore in das Labyrinth der müllerschen Weltanschauung und Texte, und viele Wege und Kreuzungen, die man wählen kann. Da es mir hier um die österreichische Identität geht, suche ich diejenigen aus, die die zentrale Stelle dieser Frage in Müllers Programm zu erklären erlauben. Also:

1) Müller ist nicht nur ein Schriftsteller, sondern soll als ein wahrer Intellektueller der Moderne betrachtet werden. Die Probleme, die ihn am meisten beschäftigen, sind typisch modern, wie die axiale Frage des Ichs, um die sich sein ganzes Werk dreht. Wie in der ästhetischen Moderne üblich, versucht Müller, die Dissoziation des „unrettbaren Ichs“ zu überwinden und dem Subjekt eine neue Einheit zu konstruieren. Er sucht sich aber einen originalen Weg, dessen Analyse dazu nützlich wäre, über die von der Kritik oft aufgeworfene Frage der Beziehung der ästhetischen Moderne – genauer, der verschiedenen Phasen dieser Moderne – zur Idee der Ganzheit erneut nachzudenken. Die Idee der Ganzheit ist in Müllers Schriften wesentlich und strukturierend, was sowohl den ästhetischen, philosophischen und politischen Inhalt wie auch die Form der literarischen Texte und die Methode seines Gedankengangs betrifft, und ist außerdem von der Idee der Einheit des Subjekts nicht zu trennen. Der Essayismus, der als Modus des müllerschen Denkens und Diskurses von der Kritik richtig anerkannt worden ist (Dietrich 1997), soll besonders in diesem Rahmen verstanden werden: als eine epistemologische Methode, die es erlaubt, das Individuelle mit dem Ganzen zu vereinbaren. Diese ist, wie bekannt, die zentrale Frage des Essayismus, so wie er in der Theorie von Montaigne bis Adorno dargestellt wird. Ganz im Sinne einer negativen Dialektik *avant la lettre* wählt Müller für seine essayistische Methode das Paradox als Hauptinstrument aus. Dieses verbindet er mit ästhetischen Werkzeugen, wie der Analogie und dem Tropos, um die Beziehungen herzustellen, die es erlauben, die Singularität des Individuellen zu behalten, indem dieses innerhalb einer Ganzheit verwoben wird. Müller postuliert ein Ich, das sich selbst identisch ist, und sich durch diese komplexe Beziehungen im Ganzen widerspiegelt. Er schlägt also die Einheit des Ichs als Ganzheit vor.

2) Dieses Programm ist nicht nur philosophisch, epistemologisch und ästhetisch. Es ist auch, und ganz besonders, ein existentielles und politisches Programm. Beide Seiten sind untrennbar, denn für Müller ist der Aktivismus ein fundamentaler Teil der Intellektuellenrolle. Auch in diesem Sinne ist der Autor modern, nicht weil er sich als engagiert versteht, sondern wie ich denke, weil er sich als ästhetizistischer Aktivist durch ein sehr besonderes Verständnis der Politik als Ästhetik behauptet. Ich kann auf dieses Thema auch nicht näher eingehen, aber es ist eine wichtige Frage, die Müller wieder in den Mittelpunkt einiger Diskussionen um die Chronologie der Moderne stellt, nämlich der Diskussion um die Unterschiede zwischen dem Ästhetizismus der Jahrhundertwende und dem laut den Kritikern eher der Gesellschaft zugewandten Expressionismus. Im Rahmen einer sehr stark von Nietzsche inspirierten Weltanschauung, die die Welt als Metaphersammlung begreift, sind für Müller sowohl der wahre Politiker wie der wahre Aktivist ästhetische Schöpfer, was aus der Politik im allgemeinen das Kunstwerk schlechthin macht: das Kunstwerk, das der Welt ihre Form als Ganzheit gibt. Hier begegnen wir wieder dem Problem der Herstellung der Ganzheit, das absolut im Sinne des ästhetischen Subjektes gelöst wird. Die nicht zuletzt politische Ganzheit soll als Spiegel des Ichs von einem Politiker-Künstler geschaffen werden. Diese Politiker nennt Müller konsequent „Politiker des Geistes“, ein Begriff, durch den er seine eigene soziale Stelle als Intellektueller behaupten will (Martins 2009).

3) Obwohl Müllers „Politik des Geistes“ an sich einzigartig ist, taucht sie in ähnlicher Form bei anderen Autoren auf. Ich erwähne ganz kurz nur Hugo von Hofmannsthal, der in Essays wie „Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen“ (1914), „Wir Österreicher und Deutschland“ (1915) und „Österreich im Spiegel seiner Dichtung“ (1915), sowohl als Intellektueller in das politische Geschehen eingreifen will, als auch die Politiker den künstlerischen Schöpfern gleichstellt. Bei Hofmannsthal ist wie bei Müller Politik Ästhetik und umgekehrt. Dies geschieht im Rahmen der Setzung eines Geistbegriffes, der die Besonderheit der österreichischen Identität und Rolle in der europäischen und der Weltordnung erklären und legitimieren soll. Es geht bei Müller um die Frage des Besonderen in der Ganzheit, die aus dem philosophischen Gebiet durch das Ästhetische in die Politik hinauszieht. Denn das Selbstverständnis des Dichters ist in beiden Fällen ein zutiefst Patriotisches. Das heißt, das moderne Ich, das sich fragmentarisch weiß, versucht sich als Einheit zu konstruieren, indem es auf eine

kollektive, nationale Identität als Kern und ästhetisches, sogar formhaftes, aber auch epistemologisches Modell zugreift. Mit anderen Worten: Österreich als Vielvölkerstaat, als Heterogenität, als Einheit der Vielfalt ist das Modell einer Artikulation des Individuums mit der Ganzheit, die die Singularität des Ersten nicht in Frage stellt. In diesem Sinne ist auch zu bemerken, dass in diesen Jahren sowohl Hofmannsthal wie Müller sich Österreich ausschließlich in der Form des Habsburger Reiches vorstellen können. Österreich ist paradoxerweise gleichzeitig das Besondere seiner nationalen Identität und die Ganzheit eines multinationalen imperialen Gebildes. Deswegen verteidigen beide keine deutsch-österreichische Identität, sondern eine spezifisch Österreichische, die wieder paradoxerweise national und übernational sein soll, und deshalb nur eine imperiale Identität sein kann.

Und damit kommen wir zu meinem eigentlichen Thema. Ich möchte zeigen, wie Robert Müller eine imperialistische österreichische Identität konstruiert, die das Nationale überwinden soll, ohne dass sie aufhört national zu sein. In diesem Sinne will Müller, genauso wie Hofmannsthal, Österreich als „das Reich“ schlechthin auszeichnen – sozusagen, als den „Geist des Imperialismus“. Zweitens geht es Müller – wieder wie Hofmannsthal - um die kulturelle Färbung dieses Imperialismus als „ein Imperialismus des Geistes“, denn nur in diesem Sinne ist die Besonderheit Österreichs hauptsächlich den Deutschen gegenüber zu begründen. Diese argumentative Strategie ist in der österreichischen nationalistischen Rhetorik Anfang des 20. Jahrhunderts nicht unüblich, angesichts der realen Ohnmacht des habsburgischen Reiches innerhalb des imperialen und kolonialen Wettbewerbes der Weltmächte. Das Kriterium der Dimension des kolonialen Reiches als Rechtfertigung einer Vormachtstellung wird in dieser Rhetorik durch einen symbolischen und ethischen Diskurs ersetzt. Der Diskurs des Geistes verdeckt aber kaum, dass es um reale, materielle und territoriale politische Ansprüche geht, die auch in den Essays Hofmannsthals und Müllers sowohl ausdrücklich wie durch die typischen Topoi des kolonialen Diskurses zum Vorschein kommen.

„Imperialismus des Geistes“ ist der Titel einer Utopie, die Müller 1915 in einem Essay mit dem Titel „Macht. Psychopolitische Grundlagen des gegenwärtigen Atlantischen Krieges“ (Müller 1995a) entwickelt. Die Anfänge dieser Ideen stammen aber aus dem Essay „Was erwartet Österreich von seinem jungen Thronfolger?“ (Müller

1995), der 1914, kurz nach der Ermordung Franz Ferdinands, veröffentlicht wurde, und den ich hier analysieren will.

In „Was erwartet...?“ wählt der Essayist für Österreich eine Identität, die auf poetische Weise aus der politischen und sozialen Realität des Habsburger Reiches herausgelesen und mystifiziert wird: eine extrem reaktionäre monarchische, hierarchische, elitäre Identität geistiger und kultureller Überlegenheit und rassischer Reinheit und Vollkommenheit. Diese „braucht keine Rechtfertigung“, denn sie legitimiert sich vom ethischen Standpunkt aus wegen ihrer mythischen Ursprünglichkeit und gerade wegen der Existenz der sehr „unwahrscheinlichen“ Vielvölkerstruktur des Reiches, die dadurch einen übermenschlichen Rang erlangt. Diese Identitätsbestimmung soll Österreich von Deutschland als mechanische staatliche Einrichtung eines eher materiellen, zweckgerichteten, von einer pragmatischen Rationalität gekennzeichneten Volkes unterscheiden. Für Müller bedarf Deutschland keine Erklärung und verdient keine Bewunderung als politische Entität (Müller 1995, 17), denn der Staat entspricht einer einzigen Nation. Im Gegensatz dazu ist das Habsburger Reich wegen seiner nationalen Heterogenität und inneren Spannungen ein außerordentliches Kunstwerk, das eine schöpferische Genialität in der Staatenbildung beweist. Das ist das zentrale Zeichen eines germanischen Wesens, das sich im Österreicher (und nicht im Deutschen) ausdrückt:

Stets sieht man heute an diesem Österreich geheißenen Werke allein die Buntheit und unruhige Betriebsamkeit der Gegensätze. Vor der Macht des Trotzes, die hier fahrige Kräfte zu immerhin eine Macht verklammert, kann man sich jedoch nur ehrfürchtig neigen, sich freuen und hoffen. Im Vergleich zu diesem Werke ist die Selbstbehauptung Deutschlands eine Selbstverständlichkeit. An Österreich ist ein Mehr geleistet: der germanische Gedanke ist hinausgetragen gegen den Osten und auf fremde Art schöpferisch gepropft. Dies ist echtes Germanentum. (Müller 1995,17)

Auf der Basis der stereotypischen musischen Tugenden des Österreichers zeichnet Müller eine schöpferische, künstlerische, poetische Identität für Österreich, die dem Schriftsteller als „Politiker des Geistes“ passt. Diese sozusagen ästhetische Identität, die auf der romantischen Auffassung der Liebe als Prinzip der Synthese zurückzuführen ist, erlaubt dem Österreicher, Verbindungen zwischen Disparatem

herzustellen, nämlich zwischen dem Westen und dem Osten, die zu einer eigenartigen politischen (aber auch ästhetischen) Form zusammengeschweißt werden. Das Habsburger Reich ist für Müller das Ergebnis dieser Fähigkeit. In „Was erwartet...“ schreibt Müller:

Denn der Österreicher hat, wie angedeutet, sich in der Berührung mit fremder Art und zwecks Assimilierung dieser eine Eigenschaft entwickelt, die ihn vom Reichsdeutschen absondert. Wir möchten sie die *Kraft der Werbung* nennen. Die Liebenswürdigkeit des Österreichers ist sprichwörtlich. Seine Fähigkeit, Menschen fremder Herkunft zu sich zu bekehren, ganz außerordentlich. Er verkehrt sich aber mit dem Slawen besser, als dem Norddeutschen. Als Grenzertypus, der er in Wahrheit ist, kommt ihm diese aus- und einschmelzende Kraft zu statten. Sie gibt ihm, nicht gegen, sondern im Zusammenhang mit dem Nord- und Westdeutschen eine eigene Bestimmung. (Müller 1995, 20, Hervorhebung im Original)

Dieses besondere Talent, mit dem Fremden zu verkehren, das den Österreicher weiter vom Deutschen unterscheiden soll, entspricht aber nicht unbedingt dem Lob der Multinationalität des Reiches. Es geht Müller um die Idee der Einheit in der Vielfalt, die darauf zielt, den für diesen österreichischen Patrioten unbestreitbaren nationalen Charakter des multinationalen Staates hervorzuheben, ohne mit seiner Kritik des „politischen Astigmatismus“ des „nationalen Impressionismus“ des 19. Jahrhunderts in Widerspruch zu geraten. Deswegen ersetzt Müller den romantischen Begriff der „Kulturnation“ durch einen neu erfundenen – den der „Kultursprachigkeit“:

Die Sprache einer Nation ist beinahe immer ein erworbener Charakter. Aber selbst wenn die Sprache verschieden bleibt, stellen sich unter territorial zusammengefassten Völkern Gemeinsamkeiten ein, die sie ebenso fest verschweißen wie die Sprache und die Bildung eines gemeinsamen Kulturcharakters anregen. Dem Staatsmann vielnationaler Staaten liegt es ob, diesen Kulturcharakter über die trennende Sprache hinaus als Ferment der Gesellschaftsgründung zu verwenden. [...] Die Kultursprachigkeit mehrerer staatsgebundener Nationen verdrängt die Nationalsprache nicht, sondern belebt und befruchtet sie mittels Analogien. Im Zusammenklang mit religiösen oder industriellen, kolonialisatorischen oder gesellschaftstechnischen Interessen ergibt sie die Kulturspurweite eines vielnationalen Staats. Diese offizielle Spurweite neben den lokalnationalen enthält alles Gemeinsame. Das Ergebnis ist, bei äußerer Vereinheitlichung und innerer Gliederung, ein stark kulturtreibendes: Mannigfaltigkeit, Reichtum an Formen, Differenzierung, kurz jener Status, wie er auch der

nach außen harmonischen, innerlich „tiefen“ Individualität entspricht.
(Müller 1995, 36)

Die Sprache bleibt nach wie vor der Kern der Bestimmung der nationalen Gemeinschaft, nur handelt es sich diesmal um eine Sprache zweiten Ranges - eine Art gemeinsamer symbolischer und kultureller Kode, der sich aus dem Zusammenleben aller Völker der Monarchie bildete. Hinzu kommen universelle Kulturgüter, der Beitrag der „Intelligenz“, damit aus der „Kultursprachigkeit“ eine Gesellschaft und ein Staat entstehen können, die gleichzeitig kosmopolitisch und national sind. Der Begriff „Kultursprachigkeit“ begründet somit eine imperiale Identität für Österreich, die es sozusagen als Übernation definiert, d.h. als eine Überwindung der Nation im Sinne einer breiteren Ganzheit, die kulturell bestimmt wird. In dieser Logik, die Österreich auch als „das Aberdeutsche“ und „das Überdeutsche“ postuliert, ist die essayistische Methode der paradoxen Dialektik Müllers am Werke, eine Dialektik, die die Spannung zwischen These und Antithese durch die Synthese nicht aufheben will. Die gleiche Logik erlaubt es aber auch, das Besondere in einer neukonstruierten Ganzheit, die hier Österreich heißt, zu bewahren. Dies ist, wie ich oben erklärt habe, dem Autor sowohl philosophisch wie existentiell wichtig – eine Tatsache, die der Vergleich zwischen der Struktur des Reiches und der „tiefen Individualität“ in den zitierten Zeilen beweist. Es geht, wie gesagt, um die Überwindung der Dissoziation des Ichs in einer neuen Einheit. Da Österreich die neue, innerlich disparate, nach Außen einheitliche, gleichzeitig individuelle und allgemeine Ganzheit im abstrakten aber auch im visuellen Sinne verkörpert, ist es für Müller von Natur – und vom Namen - aus imperialistisch:

Man hat zwischen Land und Reich zu unterscheiden: Deutschland Z.B. und Österreich tragen die Gliederungstendenz ihrer Staatsgedanken schon in ihrem Namen, deren der österreichische das imperialistische Zentralmotiv stärker hervorhebt. (Müller 1995, 30)

Um aber als wahre Ganzheit zu erscheinen, muss Österreich mit der Welt identisch sein. Dieser Gedankengang ist bei Müller wieder philosophisch und politisch. Es geht dem Autor letztendlich um die Behauptung der Vormachtsansprüche eines untergehenden Kontinentalreiches im Kontext des imperialistischen Wettbewerbes der europäischen Kolonialmächte. Diese hängt von einem neuen Europabegriff ab, der gleichfalls nach dem Bilde Österreichs als Einheit in der Vielheit neu erfunden wird. Das heißt, Müller arbeitet mit einer progressiven zirkulären Logik, die von Österreich

zu Europa (einer breiteren Ganzheit) als gegenseitige Spiegelbilder fortschreitet, so wie sie sich vom Ich zum Habsburgischen Staate bewegt hatte. Denn nachdem Europa auf diese Weise wiedererfunden wird, kann er behaupten, Österreich sei das Modell des alten Kontinents, nicht nur wegen der nationalen Polychromie, sondern weil das Habsburger Reich als Staat geschichtlich die Eigenschaften aufweist, die einem Suprastaat die unentbehrliche Einheit und Organisation garantieren. Laut Müller wird das durch die Koinzidenz Österreichs mit dem Römischen Reich und dem Heiligen Römischen Reich deutscher Nation belegt, das sich einst durch Karl dem V., einen Habsburger, weltweit ausdehnte. Auf diese Weise verlegt er Österreich kartographisch in das Zentrum und zeitlich in den Ursprung Europas und erkennt ihm die Universalität, Alter und Authentizität zu, die im kulturellen Sinne die Vormachtsansprüche legitimieren. Das Habsburger Reich ist sich selbst identisch – somit unauslöschbar -, und identisch mit der Ganzheit, d.h., die imperialistische Nation katexochen:

Treibend kann erst wieder der europäische Kultur- und Staatsgedanke sein, zu dem gerade das auf die Rassenidee gestützte und einheitlich inspirierte, national polychrome Österreich als Modell vorgedacht erscheinen muss. Es kann einen mächtigen Kristallisationspunkt für ganz Europa, von dem es romanische, teutonische und slawische Elemente zum Ganzen gestaltet hat, abgeben.(Müller 1995, 42, Hervorhebung im Original)

Imperialistisch erweist sich aber auch die Tatsache, dass der Kosmopolitismus dieser Theorie des nationalen und europäischen „melting pots“ kaum mehr als oberflächlich ist. Im einheitlichen Gebilde der Kultursprachigkeit Österreichs herrscht eine Hierarchie, in der es eine Eroberersprache und –kultur gibt, die die übrigen einverleibt. Deswegen wird dem Österreicher in den weiter oben zitierten Stellen sowohl eine „assimilatorische“ Leistung wie auch die Fähigkeit, auf „fremde Art“ schöpferisch zu pflöpfen“ zugesprochen, d.h., es geht nicht um die sozusagen egalitäre Kohabitation oder gleichrangige kultureller Wechsel zwischen den Völkern der Monarchie, sondern um die Absorption des Fremden in einer ausdrücklich als überlegen dargestellten Kultur – der österreichischen. Die nicht-österreichischen Völker, insbesondere die Slawen, werden ausdrücklich als „nationale Bauernopfer“ des Siegers des „Schachspiels der Kultur“ bezeichnet (Müller 1995, 36). Letztendlich gibt es nur eine Sprache und eine Kultur, nicht nur im „Ost-Reich“, sondern in Europa, und diese

ist die Germanische, deren Vertreter nur Österreich, das geistige Pol des Germanen, sein kann: „*Die slawischen Nationen innerhalb einer bestehenden Kultur zu nationalen Nuancierungen zu entwickeln, ist die Aufgabe des Ost-Reiches.*“ (Müller 1995, 38, Hervorhebung im Original).

Weiter zeigt es sich auch, dass der Prozess der „Einverleibung“ des Anderen, der zu „nationaler Nuancierung“ (oder unterdrückter Nation) „einer bestehenden“ Kultur wird, eigentlich die kulturelle oder geistige Maske der imperialistischen territorialen Annexionen ist, die die Habsburger im Süden und Osten machten, und die für Müller kulturell und politisch fortgeführt werden sollen:

Die äußere Politik Österreichs hat wie jede Politik ihren territorialen Voraussetzungen zu folgen, um Kulturergebnisse, nicht nationale Romantik zu zeigen.

Beim Blick auf der Karte fallen zwei Kristallisationspunkte ins Auge: die *Donau* und die *Adria*. (...) Die Aufteilung Serbiens an Bulgarien, Rumänien, Griechenland und Österreich und die Annexion des Landstrichs zwischen Morava und der Montenegrinischen Küste ist die einzige territoriale Aufgabe, die Österreich in Europa fertig zu machen hat. (Müller 1995, 45-6)

Außerdem zeigt der Diskurs Müllers imperialistische Züge, indem er nur den Westen als Kultur anerkennt (dem Rest der Welt, besonders dem Osten, werden sowohl Kultur als Sprache abgesprochen, außer wenn ihnen der Westen einen Sinn verleiht) und indem auch der Westen als kulturell homogen unter der Hegemonie des Germanischen dargestellt wird. Wenn er die Polychromie Österreichs als Modell Europas schildert, ist diese Polychromie wieder als Nuancen einer einzigen sich ausbreitenden Grundfarbe zu verstehen – die dogmatische, mythische Farbe oder Idee des Germanen, die von den Habsburgern verkörpert wird, und im Wesen wieder imperialistisch ist:

... *der Germane ist eine Idee.* [...] Die Idee ist germanischer Art. Nichts ist germanischer als die Idee vom Germanen! (Müller 1995: 25-6, Hervorhebung im Original)

Was heißt nun Germanisieren? *Germanisieren heißt, das Ideal geben; germanisieren heißt, die bestimmte und scharfe Idee einer bestimmten Weltordnung geben!* (Müller 1995, 27, Hervorhebung im Original)

Der Germane ist Idee. *Der Germane ist ein Willens- und Schöpfungsakt.*
Was ist der Germane? Unsere Ethik, unser Wille, unsere Philosophie, unsere Politik. (Müller 1995, 28, Hervorhebung im Original)

Der Germane findet in Müllers Essay über den Thronfolger ein Symbol: der „Prinz“ als Habsburger ist für Müller die gegenwärtige Verkörperung des poetischen Archetyps des Germanen als edelster Rasse und Sinn der Menschheit:

Mit Demut gepaart hebt sie [die Härte] den höchsten Mann auf den Schild aller Zeiten: den Germanen. Schönere Menschen hat man nie gesehen. Stolz und reuig: Herr und Büßer; Kaiser und Mönch. Die Welt war sittlich noch im Vergehen und Verbrechen; es gab kein Ende der Gewalten; die Unendlichkeit der Stärke war Begriff. Das war der Mythos. Die Welt hatte einen Menschensinn; einen anderen wird sie nie haben. Aber der Sinn des Menschen ist die Stärke auf der Stufenleiter bis zu Gott. Diese aus sich quellende Kraft des mythisch-poetischen lebt in dem Begriffe Prinz. [...] Majestät und Prinzenschaft sind poetische Werte eines Volkstums und brauchen auch heute keine Rechtfertigung. (Müller 1995, 8)

Das Lob des Prinzen erfolgt bei Müller nicht nur aus politischen Gründen, sondern ganz besonders weil der Essayist eine Rolle für die Künstler in der Zukunft Österreichs sucht. Dichter und Intellektuelle können in jener Zukunft nur einen Platz haben, wenn sie im Reich des Geistes stattfindet. Die Ästhetisierung des Prinzen als Symbol der Nation erfolgt im Rahmen jenes poetischen Prozesses, der Österreich, Europa und der Welt eine geistige Ordnung gibt und den Dichtern eine soziale Funktion als Agenten ebendieses Prozesses zuteilt. Deswegen schreibt Müller:

Wenn es den jungen Deutschen der jetzigen Generation gelingt, den *ästhetischen Interessenkreis der Monarchievölker und ihrer Intelligenz zu schliessen*, ist ein wesentlicher Fortschritt zur Konsolidierung des österreichischen Kulturcharakters und seines Typs erreicht. Dieses ästhetische Interesse der studierenden, hoffenden, ringenden Jugend, gezügelt und geregelt, kann in der Hand weitschauender Politiker faszinierend wirken. Der wichtigste Minister nach dem Kriegsminister ist für Österreich der Kultusminister. (Müller 1995, 44, Hervorhebung im Original)

Die Dichter sind also die wahren Thronfolger des Imperiums des Geistes. Wenn Müller die Welt im Spiegel Österreichs neuerzählt und dieses als geistigen und kulturellen Raum erfindet, erfindet er auch die eigene Identität als schöpferisches Subjekt – ein imperialistisches Ich, das sich im Zentrum des Zentrums des Universums als dessen Quelle und Bild etabliert. Wie Österreich, das ihm die nötige nationale symbolische Substanz verleiht, besitzt dieses Ich eine individuelle und eine multiple Identität, und ist sich selbst und der Ganzheit identisch. Deswegen kündigt er an:

Die Entscheidung über das Weltbild der nächsten Zukunft drängt; möge sie den richtigen Mann und das verständige Geschlecht vorfinden. [...] Der kommenden Generation liegt hier eine ethische Aufgabe bereit. Die Entdeckung des imperialistischen Menschen steht bevor! *Lasset uns über die einzelne Sprache hinaus, in Kunst, Denken und Handeln den österreichischen Kulturcharakter prägen! Lasset uns ihn sein!* Dann werden sich auch die Politiker finden, die, auf unsere Macht durchs ganze Land vertrauend, dem Sinnen in unseren Seelen praktisch den Weg weisen zu östlichen Kulturen: *ans Mittelmeer!* (Müller 1995, 47, Hervorhebung im Original)

Robert Müller macht es ganz deutlich: die Zukunft Österreichs ist nur in einem imperialen Kontext zu verstehen und hängt vom Entwurf eines neuen Weltbildes ab. Dieses unterscheidet sich von dem bereits existierenden dadurch, dass die Kunst, die Dichtung und die Kultur im Allgemeinen in den Vordergrund treten, und dass die Hierarchie der Macht durch eine Art ästhetisierter Ethik bestimmt wird. Dementsprechend werden die Dichter und Künstler, die „Politiker des Geistes“, als „imperialistische Menschen“ und dadurch als „wahre Österreicher“, in dieser zukünftigen Ethik des Imperialismus als geistiger Aufgabe die Hauptrolle spielen. Durch diese imperialistische Identität spiegeln sich der Dichter und sein Land gegenseitig wider. Der Österreicher, sowie der Dichter sind imperialistisch, weil sie schöpferisch sind, und schöpferisch, weil sie imperialistisch sind. Der Geist des Imperialismus ist der Imperialist des Geistes und dieser ist der Österreicher.

- Dietrich, Stephan. 1997. *Poetik der Paradoxie. Zu Robert Müllers fiktionaler Prosa*. Siegen: Böschchen Verlag.
- Hofmannsthal, Hugo von. 1964. *Prosa III* hrsgg. v. Herbert Steiner. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Martins, Catarina. 2007. *Modernismo, Ensáismo, Imperialismo. Robert Müller e 'a corrente amazónica da alma humana'*. Coimbra: FLUC.
- Martins, Catarina. 2009. Imperialismus des Geistes. Fiktionen der Totalität und des Ichs in der österreichischen Moderne. In Internetplattform Kakanien Revisited, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/CMartins1.pdf> v. 09.04.2009.
- Müller, Robert. 1995. Was erwartet Österreich von seinem jungen Thronfolger?. In *Gesammelte Essays*, hrsgg. v. Michael Matthias Schardt. Paderborn:Igel: 7-81.
- Müller, Robert. 1995a. Macht. Psychopolitische Grundlagen des gegenwärtigen Atlantischen Krieges. In *Gesammelte Essays*, hrsgg. v. Michael Matthias Schardt. Paderborn:Igel: 83-140.

Schlüsselbegriffe: Robert Müller, Imperialismus, Österreichische Identität

Ich bin mein Gehirn – Identitätswürfe zwischen Literatur und Neurobiologie

Sonja Arnold

DAAD/UFRGS Porto Alegre

„Seit der Entdeckung der Synapse gab es in der Wissenschaft kein Halten mehr. Dabei war die Synapse selbst bereits Wissenschaft. Die kleinste denkbare Vergleichs- und Verknüpfungsmaschine. Klassische und operative Konditionierung auf chemischer Basis, imstande, die ganze Welt zu erlernen, und als Krönung des Ganzen erfand das Gehirn ein *Ich*“.

(Powers 2007, 451)

I. Einleitung

Die Fortschritte der Neurowissenschaften in den letzten hundert Jahren ließen auch andere Wissensbereiche nicht unberührt und haben dazu geführt, dass traditionelle Vorstellungen von Identität mehreren Revisionen unterzogen werden mussten. Die Rede vom Gehirn als Grundlage der Individualität hat eine tiefgreifende Blickwinkelverschiebung zur Folge, die sich sodann auch in der philosophischen und literarischen Auseinandersetzung mit der Frage der neurobiologischen Grundlage von Individualität niederschlägt. Mit Blick auf den übergeordneten Titel der Veranstaltung *Grenzen überschreiten in der Germanistik* liegt hier gar eine zweifache Grenzübertretung vor: zunächst wird die Grenze zwischen zwei verschiedenen Disziplinen, der Literatur und der Neurobiologie, die ganz unterschiedliche Diskurse und damit Sprech- und Arbeitsweisen einschließen, überschritten. Zum zweiten erfolgt eine Grenzüberschreitung von traditionellen Identitätskonzepten, wenn in der Äußerung *Ich bin mein Gehirn* reduktionistisch konstatiert wird, Identität sei nicht mehr als die Summe einer Verschaltung von Neuronen und ihrer Aktivitäten im menschlichen Gehirn.

Die Idee vom Gehirn als Grundlage unserer Entscheidungen und Handlungen hat nunmehr seit Jahrzehnten Kontroversen heraufbeschworen, die mit den uralten

philosophischen Fragen nach Ursache und Wirkung, Identität und Willensfreiheit korrelieren¹. Sie rütteln damit zwar einerseits an den Grundlagen unseres Seins, können andererseits aber auch ganz pragmatisch interpretiert werden: so steht für den Biologen und Philosophen Gerhard Roth die *Selbstwahrnehmung* im Mittelpunkt, die nach wie vor als frei und individuell gelten darf². Im Folgenden wird, diesem Ansatz folgend, nicht so sehr die erkenntnistheoretische Komponente der Frage *Bin ich mein Gehirn?*, sondern vielmehr die Bandbreite ihrer Schilderungen in der Literatur der letzten Jahrzehnte sowie die Konsequenzen dieser Schilderungen im Mittelpunkt stehen. Es geht mithin um die literarische Thematisierung und Darstellung von neurobiologischen Prozessen mit einem Fokus auf Identitätskrisen. Dabei lässt sich eine Häufung der Schilderungen von neurologischen Erkrankungen beobachten: Amnesie- und Demenzerkrankungen oder spezielle Phänomene wie beispielsweise das Capgras-Syndrom in Richard Powers Roman *Das Echo der Erinnerung* liefern den Stoff für eine Vielzahl von Romanen. Diese Erkrankungen werden in ihrer biologischen Realität geschildert – oftmals mit erstaunlicher Detailliertheit, die auf eine große Rechercheleistung schließen lässt. Die literarischen Schilderungen tangieren, da es sich um die Wechselwirkung zwischen Erinnern und Vergessen handelt, die traditionellen Fragen nach (Re-) Konstruktion von Gedächtnis und Identität. Auf welche Weise gerade die narrative Ausgestaltung neurobiologischer Komponenten diese Fragen verändert und welchen Beitrag die Literatur bei der Verhandlung dieser Fragen leisten kann, soll im Folgenden eruiert werden. Dazu wird zunächst auf die Wechselwirkungen der beiden Diskurse Literatur und Neurobiologie eingegangen und im Anschluss die Frage nach den Möglichkeiten des Systems Literatur bei der Darstellung neurobiologischer (Vergessens-) Prozesse gestellt. An eine kurze Typologisierung der für die vorliegende Thematik relevanten Textsorten schließen Modellanalysen an.

II. Literatur und Neurobiologie

¹ Dabei wird indes auch versucht, mithilfe interdisziplinärer Zusammenarbeit neue Antworten auf dieselbe Fragestellung zu finden: „Tatsächlich kann sich die neue Wissenschaft des Geistes durch die Vereinigung von behavioristischer und kognitiver Psychologie, von neuronaler Wissenschaft und Molekularbiologie nun mit philosophischen Fragen auseinandersetzen, mit denen ernsthafte Denker seit Jahrtausenden ringen“. (Kandel 2009, 25-26)

² „Die Feststellung muss also lauten: Ich bin ein Konstrukt des Gehirns, dem ein konstruierter Körper und eine konstruierte Umwelt zugeordnet sind. Manche Menschen sagen, wenn sie dies zum ersten Mal hören: >>Es ist, als werde einem der Boden unter den Füßen weggezogen<<. Das ist richtig – wir leben in einer konstruierten Welt, aber es ist für uns die einzige erlebbare Welt“. (Roth 2009, 50)

Schon seit den berühmten Patientenbeschreibungen Sigmund Freuds wissen wir, dass narrative Formen bei der Erforschung und Popularisierung von neurowissenschaftlichen Erkenntnissen hilfreich sein können. Im Brief an seinen Schriftstellerkollegen Arthur Schnitzler hebt Freud die Kraft der narrativen Verhandlung medizinischer Fälle erneut hervor: „Ich habe mich oft verwundert gefragt, woher Sie diese oder jene geheime Kenntnis nehmen könnten, die ich mir durch mühselige Erforschung des Objektes erworben, und endlich kam ich dazu, den Dichter zu beneiden, den ich sonst bewunderte“. (Freud 1960, 266-267) Zum einen wird die Literatur als narrative Kunst hierbei als Komplement der Medizin, einer zunächst non-narrativen Kunst gesehen, die allein durch die Schilderung des Beobachteten neue Erkenntnisse zutage fördern kann. Die Hochkonjunktur der narrativen Medizin in jüngster Zeit (vgl. Boothe 2009, 53) zeugt von den erweiterten Erkenntnismöglichkeiten, denn dort kommen wissenschaftlicher Diskurs und sprachliche Ausgestaltung mittels traditioneller narrativer Verfahren zusammen. Zum anderen ist in dieser Aussage die Idee enthalten, dass eine genuine Eigenschaft der Literatur in der Neukonfiguration von Szenarien liegt. Die „geheime Erkenntnis“, die sich dem Wissenschaftler während der genauen Untersuchung der Objekte entzieht, findet sich erst im Weiterdenken des Prozesses, das in dieser Weise nur in einer narrativen Form geschehen kann³. Ausgehend von dieser Idee, die in jüngster Zeit aus diskursanalytischer Sicht erweitert wurde, kann im Sinne Jürgen Links von der Literatur als *Interdiskurs* gesprochen werden (vgl. Link 1983). Sie vermag es, Elemente aus unterschiedlichen Diskursen, mithin auch neurobiologische Erkenntnisse, aufzunehmen, sie mit anderen Diskurssträngen zu vermischen und im Sinne einer Neukonfiguration im literarischen System neue Konstellationen, Verstrickungen und Gedankenexperimente zu entwerfen. Diesbezüglich kann eine Wechselbeziehung nicht nur einseitig von der Neurobiologie auf die Literatur festgestellt werden. Literatur entlehnt zwar einerseits Elemente aus anderen Diskursen, andererseits kann es aber auch zu einem reziproken Austausch kommen und die Fluktuation von Wissens-elementen kann in die entgegengesetzte Richtung wirksam werden.⁴ Suzanne Nalbantian verweist in ihrer

³ Freuds Aussage wäre gar dahingehend zu interpretieren, dass er zwischen faktualen und fiktionalen Texten unterscheidet und dem Verfasser fiktionaler Texte – in diesem Fall Arthur Schnitzler – die kreative Ausgestaltung eines angelegten Szenarios zuschreibt, die dem Verfasser faktualer Textsorten nicht möglich ist.

⁴ Hierbei kann die Literatur mitunter wissenschaftliche Erkenntnisse in ihrem Diskursbereich andeuten oder vorwegnehmen, wie Jonah Lehrer beispielsweise für Prousts berühmte Gedächtnisschilderungen nachgewiesen hat. (vgl. Proust 2007)

Studie *Memory in Literature. From Rousseau to Neuroscience* gerade auf die genuine Eigenschaft der Gedächtnis- und Erinnerungsliteratur, lebensweltliche Prozesse darzustellen: "Since artistic expression in whatever form is a supremely human mechanism for retaining memory, should not scientists be most interested in the memory process that it reveals?". (Nalbantian 2003, 5) Literarischen Schilderungen kommt hierbei die Rolle einer explorierenden Kraft zu. Intuitive Wahrnehmungen können minutiös beschrieben und experimentell weitergestaltet werden. Zudem lehrt ein Blick auf die historischen Wechselwirkungen zwischen Literatur und anderen Diskursen, dass in Zeiten wissenschaftlicher Umbruchsituationen die Literatur stets an diesen Diskussionen partizipierte. So stellt die Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert nicht nur eine Zeit rasanter Entwicklungen und Entdeckungen neurobiologischer Natur dar, sie ist auch die Zeit der inneren Monologe und der großen Erinnerungsromane. Der vielbeschworene *neuronal turn*, der nach den großen Wenden von *linguistic, iconic, spatial* etc. *turn* nun die große Wende hin zur neurobiologischen Realität anzeigen soll, kann vor diesem Hintergrund als durchaus fruchtbar und als Ansatz für weitere Forschung begriffen werden. So soll der einleitenden Prämisse Christian Geyers im Sammelband *Hirnforschung und Willensfreiheit* widersprochen werden, in der eine klare Trennlinie zwischen beiden Bereichen gezogen wird. Dort heißt es: „So prallt die Perspektive der Hirnforschung regelmäßig an jener der Lebenswelt ab“. (Geyer 2004, 16) Genau diese Grenze wird hier auf der Grundlage des Begriffs *Interdiskurs* und der historischen Wechselwirkungen zwischen Literatur und anderen Diskursen als durchlässig begriffen. Alle drei Bereiche – Hirnforschung, Literatur und was hier „Lebenswelt“ genannt wird, haben an einem gemeinsamen Wissenspool teil, der sich im ständigen Wandel befindet und aus dem einzelne Elemente ausgetauscht werden können. Freilich arbeitet jeder Bereich nach seinen eigenen Regeln, mit seiner eigenen Sprache und ist nicht beliebig durch den anderen ersetzbar, Austausch und gegenseitige Beeinflussung können indes dennoch stattfinden. Im Folgenden stehen dabei weniger die Auswirkungen einer kognitiven Literaturwissenschaft, die Leseprozesse, Erzählmuster oder Steuerung von Emotionen (vgl. beispielsweise Lauer oder Dehaene 2010) untersucht, im Mittelpunkt, sondern die Frage nach dem spezifischen Potential der gegenwärtigen Literatur bei der Darstellung neurobiologischer Gedächtnis- und Identitätskonzepte.

Da an dieser Stelle die spezifische Leistung der Literatur bei der Verhandlung dieser Probleme im Mittelpunkt steht, wird zunächst eruiert, welches Potential der

literarischen Verhandlung neurobiologischer Prozesse zukommt. Es stehen mithin traditionelle literaturwissenschaftliche Kategorien vor der Folie der Verhandlung neurobiologischer Prozesse im Mittelpunkt.

III. Was leistet Literatur bei der Verhandlung neurobiologischer Prozesse?

Zunächst vermögen es literarische Texte, abstrakte wissenschaftliche Erkenntnisse am konkreten Beispiel zu zeigen und durchzuspielen. Durch die der Literatur eigene Fähigkeit zum Entwurf von Welten und Charakteren können spezifische Szenarien konfiguriert und bestimmte Prozesse wie der Erinnerungsabruf, blockierte Erinnerungen oder die Rolle zwischenmenschlicher Beziehungen bei gestörten Erinnerungsprozessen nachgebildet werden: "Correlations are made between the intuitive and experiential expression of memory by literary subjects and theories in neuroscience about the encoding, storage and retrieval of memory". (Nalbantian 2003, 1-2) Genuine Techniken der Literatur wie Innenschau, verschiedene Erzählpositionen und Fokalisierungsinstanzen vermögen es, Abrufmechanismen und -störungen nachzubilden und zu explorieren. Darin ist zum einen Potential zur Entdeckung bestimmter Funktionsmechanismen (beispielsweise Orte und Gerüche, die Erinnerungen auslösen, die sprachliche Ausgestaltung der Erinnerung, zeitliche Manipulationen in Form von Auslassungen, Raffungen, Dehnungen) enthalten, zum anderen kann Literatur auch eine ethische Funktion einnehmen. Verhaltensweisen von Erkrankten werden durch literarische Techniken nachvollziehbar gemacht – das Leiden eines Demenz- oder Alzheimererkrankten wird beispielsweise in einer personalen Erzählsituation vermittelbar. In Martin Suters Roman *Small World* erhält der Leser Einsicht in das Innenleben eines Alzheimerpatienten, dessen Aggressionen gegen das Pflegepersonal durch die minutiöse Beschreibung der inneren Verwirrung plausibel werden, und der – ebenso wenig wie in Arno Geigers autobiographischer Schrift *Der alte König in seinem Exil* – als zerfallendes Selbst beschrieben wird. Die Literatur vermag es also zunächst, konkrete aus Psychologie und Neurobiologie bekannte Phänomene wie sogenannte *flashbulb memories* (Blitzlichterinnerungen) oder verschiedene Formen von Amnesie nachzubilden – teilweise finden sich wissenschaftliche Beschreibungen dieser Phänomene explizit in literarischen Texten.

Neben der bereits erwähnten Fähigkeiten der Literatur zu Neukonfiguration und Innenschau mithilfe einer expliziten Thematisierung kann Literatur bestimmte Phänomene aber auch ästhetisch simulieren. Dorothee Birke unterscheidet dabei

zwischen *rhetoric of memory* und *staging of memory* (vgl. Birke 2004, 57), wobei sich die Rhetorik auf die konkrete Thematisierung von Erinnerungen im Text, das *staging* auf literarische Darstellungstechniken von Erinnerungen bezieht. Prozesse der Innenschau wären hierbei indes auch zum *staging* zu rechnen, da sie eine ästhetische Simulation von Erinnerungsprozessen bedeuten, ohne diese notwendig explizit zu thematisieren. Die Erkenntnis, dass Erinnerungen nicht statisch und wie ein Speicher zugänglich sind, hat sich in den letzten Jahrzehnten durch verschiedene Wissensbereiche gezogen. Die Rolle von falschen Erinnerungen, sogenannten *False Memories*, und Konfabulationen ist dabei zunehmend in den Blick geraten⁵. Literarisch kann die Erkenntnis von der Situationsabhängigkeit, Austauschbarkeit und Variabilität von Erinnerungen durch eine unzuverlässige Erzählerposition figuriert werden. Dies kann in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beispielsweise in den Werken Max Frischs (vgl. den Roman *Stiller*), Marcel Beyers (vgl. den Roman *Spione*) oder Thomas Bernhards (vgl. Bernhards autobiographische Schriften) beobachtet werden. Mit der Veränderung der Sichtweise von Gedächtnis- und Speicherprozessen verändern sich auch die Metaphern, die für Gedächtnisleistungen in literarischen Texten verwendet werden. Statische Gedächtnismetaphern wie die des Speichers oder des Bernsteins werden durch dynamische Konzepten wie denjenigen des Zwiebelhäälens⁶ oder des Netzes ersetzt. Herrscht bei Augustinus noch die Vorstellung vor, Erinnerungen seien abgelagert, temporär unzugänglich und könnten durch das Auffinden des Speichers wieder zugänglich gemacht werden⁷, so werden mit der Metapher des Netzes Vorstellungen von Gedächtnis prominent, die dieses als dynamisch und zustandsabhängig begreifen. Dass Langzeit- und Kurzzeitgedächtnis zwar unterschiedlichen Prozessen gehorchen, dass es sich aber gleichsam nicht um zwei getrennte Speichersysteme handelt, wiesen Wissenschaftler in den letzten Jahrzehnten nach (vgl. Kandel 2009, 136-137)⁸. Diese Erkenntnis, sei sie nun explizit rezipiert oder

⁵ Vgl. beispielsweise Elisabeth Loftus' berühmtes Experiment *Lost in a shopping mall*.

⁶ Zur Beschreibung dieses ursprünglich aus Ibsens *Peer Gynt* entlehnten Gleichnisses für Hofmannsthal vgl.: „Wer auf der Suche nach der Wahrheit Schale nach Schale abreißt, hält am Ende nichts in der Hand - das Verborgenen-und-Verhülltsein ist vielmehr selber die Existenzweise der Wahrheit“. (Szondi 1975, 247) Günter Grass nimmt diese Metapher in seine Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel* auf.

⁷ Augustinus vergleicht dabei das Gedächtnis mit einem Speicher: „wenn sie [die Dinge, Anm. d. Verf.] nicht doch schon vorher in meinem Gedächtnisse waren, aber so abgelegt und versteckt in irgendwelchen geheimen Fächern [...]“. (Augustinus 1910, 442)

⁸ „Unser Langzeitgedächtnis ist eben kein starrer Computerspeicher, sondern ein dynamisches Geschehen. Dies erklärt die Tatsache, dass Erinnerungen nie genaue Kopien früherer Ereignisse sind und trügerisch sein können, selbst wenn wir etwas scheinbar in allen Details zu erinnern meinen“. (Roth 2009, 104)

als Teilhabe an einem gemeinsamen Wissenspool begriffen, findet sich in der literarischen Darstellung zahlreicher zeitgenössischer Texte.

Wenn nun schließlich die Frage gestellt wird, wie die Neurobiologie für die literarische Analyse hilfreich sein kann, so zählt neben der bereits thematisierten Tatsache, dass sie eine Art Stoff liefert, vor allem auch das detaillierte Analyse- und Beschreibungsinstrumentarium, das mittlerweile bedeutend ausgefeilter ist als die Unterscheidung in Langzeit- und Kurzzeitgedächtnis. Dieses kann uns bei der Erfassung bestimmter Phänomene, die im literarischen Text gegebenenfalls nicht explizit geschildert sind, helfen. Charakterisierungen von Figuren können mithilfe eines aus der Psychologie entlehnten Instrumentariums vorgenommen werden, die Beurteilung der (Un-) Zuverlässigkeit einer Erzählfigur muss vor der Folie der Diskussionen um *False Memories* und Konfabulationen, die auch als alltägliche Phänomene gelten dürfen, umgedeutet werden⁹ – nicht jeder Erzähler, der sich falsch erinnert oder verschiedene Versionen der Vergangenheit wiedergibt, muss als unzuverlässig gewertet werden.

Die Literatur kann mithin durch das konkrete Beispiel, in der expliziten Thematisierung und impliziten Darstellung mithilfe von Prozessen der Innenschau, unzuverlässigen Erzählerfiguren sowie veränderter Metaphorik die neurobiologischen Stoffe aufnehmen und transformieren. Umgekehrt vermag das genaue Studium realbiologischer Begebenheiten mitunter einen Schlüssel für Verständnis und Bewertung literarischer Texte bereitzustellen.

IV. Textsorten

Bei der Sichtung des Materials neurobiologischer narrativer Schilderungen stößt man zunächst auf ein Problem gattungstypologischer Provenienz. Es gibt Fallberichte, Romane, autobiographische Schilderungen von Krankheitserfahrungen, Berichte narrativer Medizin, wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Texte. Bei der Typologisierung kann eine Unterscheidung zwischen faktualen und fiktionalen Texten hilfreich sein, wobei unter *faktualen* Texten solche mit Referentialität auf eine konkrete Realität mit Raum- und Zeitbezug sowie eine Kommunikationssituation ohne Erzählerfigur verstanden werden, unter *fiktional* werden Texte mit einer erweiterten Kommunikationssituation verstanden, die einen Erzähler zwischenschalten, der nicht

⁹ Vgl. hierzu Vera Nünning's Untersuchungen zu textexternen Signalen von Unzuverlässigkeit. (Nünning 1998)

mit dem Autor identisch ist¹⁰. Auf dieser grundlegenden Unterscheidung aufbauend sind folgende Erzählungen zu unterscheiden¹¹:

(1) *Fallberichte*. Es handelt sich um faktuale medizinische Texte, in denen Ärzte unter psychologisch-medizinischen Aspekten vom Schicksal ihrer Patienten berichten und dieses mit einer narrativen Struktur versehen, die ein zeitliches Nacheinander einführt und aus der Perspektive eines Außenstehenden erzählt wird. Darunter fallen auch die berühmten Beschreibungen Sigmund Freuds. Neuere Berichte dieser Art wie beispielsweise Alexander Lurijas *Der Mann, dessen Welt in Scherben ging* und Oliver Sacks Fallbeschreibungen (*Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte* und *Der einarmige Pianist*) zeugen zwar von deutlichen Fiktionalisierungsverfahren, sind jedoch aufgrund ihrer Referentialität und ihres objektiven Geltungsanspruchs als faktuale Textsorten zu werten.

(2) *(Narrative) Forschungsliteratur*: Eine Vielzahl von meist interdisziplinär ausgerichteten Sammelwerken beschäftigt sich aus theoretischer Sicht mit der Frage nach der Tragweite, Fruchtbarkeit und Übertragbarkeit neurobiologischer Konzepte in andere Bereichen¹². Dazu gehören beispielsweise die Sammelbände *Hirnforschung und Willensfreiheit* und Gerhard Roths *Aus Sicht des Gehirns*. Eine bemerkenswerte Hybridform lieferte der Nobelpreisträger Eric Kandel. Kandel, der für seine Entdeckung der Konsolidierung des Langzeitgedächtnisses mit dem renommierten Preis ausgezeichnet wurde, widmete sich fortan insbesondere der Popularisierung seiner in hochkomplexen Verfahren gewonnenen Erkenntnisse. In seiner Autobiographie *Auf der Suche nach dem Gedächtnis* verbindet er die populärwissenschaftliche Vermittlung neurobiologischer Erkenntnisse mit dem Erzählen seiner Lebensgeschichte und bettet die einzelnen wissenschaftlichen Erkenntnisse in ein zeitliches Nacheinander von Lebensetappen und Gedächtnisepisoden ein. Wenngleich die primäre Absicht solcher

¹⁰ Vgl. hierzu Zipfel 2001, 131-134.

¹¹ Die folgende Typologie stellt eine über die Grenze der sogenannten „Wirklichkeitserzählung“ hinausgehende Erweiterung des Systems von Hydén dar. Dieser unterscheidet zwischen *illness narratives* (autobiographische Erzählungen von der Krankheit einer Person), dem Erzählen über Krankheit (Fallberichte aus der Medizin) und Krankheitserzählungen als Werkzeug medizinischer Arbeit. Vgl. Boothe 2009, 56.

¹² Vgl. hierzu den Sammelband *Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente* (Geyer 2004), in dem die Konsequenzen der neurobiologischen Erkenntnisse für die Fragestellungen der Geschichtswissenschaft im Vordergrund stehen.

Werke die Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse ist, so kann auch hierbei bisweilen eine narrative Ausgestaltung hilfreich sein.

(3) *(Fiktionale) Autobiographien:* Dazu gehören Menschen, die in autobiographischer Manier von ihrem eigenen Schicksal oder dem Schicksal enger Angehöriger berichten. Zu dieser Kategorie wäre beispielsweise Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil* zu rechnen, in dem dieser von der Alzheimererkrankung seines Vaters berichtet. "Berichte von Personen, deren Angehörige an altersdementiellen Erkrankungen leiden, finden in den Print- und visuellen Medien derzeit vermehrt Beachtung". (Boothe 2009, 56) Gelegentlich ist auch hier die Grenze zwischen *faktual* und *fiktional* nicht trennscharf zu bestimmen, insbesondere wenn es zu Widersprüchen innerhalb der für den Leser verfügbaren Kategorisierungsmarkern kommt¹³.

(4) *Romane*, die oftmals in Anlehnung an die unter (1)-(3) genannten Textsorten neurobiologische Themen aufgreifen und die jeweiligen Phänomene explizit schildern und/oder literarische Techniken zur Darstellung dieser Phänomene entwerfen.

Im Folgenden werden die unter (3) und (4) genannten Subgattungen mithilfe traditioneller narratologischer Kategorien untersucht. Es wird dabei folgenden Fragen nachgegangen: Welche Techniken werden zur Schilderung neurobiologischer Erkrankungen angewendet? Welchen Erkenntniswert hat die literarische Schilderung dieser Erkrankungen? Welche Konsequenzen ergeben sich durch die Aufnahme realbiologischer Gegebenheiten für traditionelle Konzeptionen von Gedächtnis und Identität? Folgende Werke dienen als Untersuchungsgegenstand: Arno Geiger *Der alte König in seinem Exil* (2011), Siri Hustvedt *Die zitternde Frau* (2010), Richard Powers *Das Echo der Erinnerung* (2006), Martin Suter *Small World* (1997), *Die dunkle Seite des Mondes* (2000), *Ein perfekter Freund* (2002) und S.J. Watson *Ich.darf.nicht.schlafen* (2011).

V. Analyse

a) Der Abruf der Erinnerungen

¹³ Als Beispiel wäre Max Frischs *Montauk* (1975) zu nennen, das als Erzählung gekennzeichnet ist und somit als paratextuelles Signal ein Indiz für eine fiktionale Form liefert, während die Namensidentität von Erzähler und Autor für eine faktuale Textsorte sprechen.

Autobiographien und Romane, die neurobiologische Erkrankungen thematisieren, haben meist einen beträchtlichen Gedächtnisverlust ihrer Protagonisten zum Zentrum. Dieser kann entweder fortschreitend sein, etwa in der Schilderung der Alzheimererkrankung in Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil* und in Martin Suters Romanen *Small World* und *Die dunkle Seite des Mondes*¹⁴, oder er kann Ausgangspunkt des jeweiligen Werks sein, um schließlich Strategien zur Überwindung, Kompensierung oder Akzeptanz des Gedächtnisverlusts zu schildern. Letzteres geschieht in Siri Hustvedts autobiographischer Schrift *Die zitternde Frau* sowie in den Romanen *Ich.darf.nicht.schlafen* (S.J. Watson), *Das Echo der Erinnerung* (Richard Powers) und *Ein perfekter Freund* (Martin Suter). Eine Strategie, die dabei allen gemein ist, ist der Versuch, sich der Erinnerung durch den Prozess des Schreibens anzunähern. Die „Macht des Schreibens als Werkzeug der Erinnerung“ (Hustvedt 2011, 77) zeugt einerseits von der Gegenwartsabhängigkeit der Erinnerung. Im gegenwärtigen Moment des Schreibens, der nicht nur das Faktische der Erinnerung, sondern auch ein Moment der Bewertung einschließt, kann die Brücke zu Vergangenem geschlagen werden. Andererseits ist dadurch implizit die Metapher der Erinnerung als Netz angedacht. Gelingt es, eine Erinnerung zu versprachlichen, so folgen durch Assoziationen meist weitere. Die Protagonistin von S.J. Watsons Roman *Ich.darf.nicht.schlafen* leidet sowohl unter einer retrograden (Geschehnisse aus der Vergangenheit betreffend) als auch unter einer anterograden Amnesie (neue Erinnerungen können nicht gebildet werden) und erinnert sich nach dem Aufwachen stets weder an Dinge aus ihrer Vergangenheit noch kann sie neue Erinnerungen dauerhaft speichern kann. Sie versucht sich fortan ihrer Vergangenheit mittels eines Tagebuchs anzunähern. Die darin festgehaltenen Erinnerungen überstehen zwar nicht explizit die Nacht und damit den Vergessensprozess, sie verfestigen sich aber in einer Art implizitem Gedächtnis, das der Protagonistin die tägliche Annäherung an ihre Vergangenheit erleichtert¹⁵ und „Erinnerungen mit Erinnerungen vektüpf[t]“. (Watson 2011, 250) Die so gewonnenen Erinnerungen zeichnen sich dabei meist durch ihren authentischen Gehalt aus. Es handelt sich um sehr detaillierte Erinnerungen, sogenannte *flashbulb memories* (Blitzlichterinnerungen)¹⁶, die noch kaum Prozesse der Semantisierung erfahren haben.

¹⁴ Hier wird der Gedächtnisverlust indes durch das Konsumieren eines halluzinogenen Pilzes evoziert.

¹⁵ „dass ich wohl irgendwo tief, tief in mir die Ergebnisse meiner wochenlangen Übungen in Erinnerung behalten hatte, auch wenn ich mich nicht an die Übungen selbst erinnerte“. (Watson 2011, 44)

¹⁶ Vgl. hierzu Assmann 2006, 101.

Die Erzählerfiguren schildern dementsprechend diese „Erinnerungsblitze“ (Watson 2011, 33) auch in großer Detailliertheit und oftmals präsentisch.

Ein Phänomen, das beim Füllen von Erinnerungslücken häufig auftritt und eine genuine Eigenschaft des erinnernden Erzählens darstellt, sind die sogenannten Konfabulationen. Inkonsistenzen im Erzählten werden durch plausibel erscheinende Bruchstücke gefüllt, gängige Erzählschemata oder mediale Vorlagen dienen als Substrat der eigenen Erinnerung¹⁷. Der am sogenannten Capgras-Syndrom erkrankte Protagonist von Richard Powers *Das Echo der Erinnerung* vermag die faktische Komponente einer Erinnerung nicht mehr mit ihrer emotionalen Seite zusammenzubringen, nachdem das hierfür zuständige Organ, die Amygdala¹⁸, bei einem Unfall beschädigt worden ist. Dieses auch in der Realität bekannte Syndrom führt dazu, dass nahestehende Personen nicht mehr als bekannt kategorisiert werden. Sie weisen aus Sicht der Betroffenen eine Ähnlichkeit mit der jeweiligen Person auf, da sie dem faktischen Teil der Erinnerung entsprechen, die emotionale Erkennung setzt aber nicht ein. Um diese Irritation zu umgehen und den wahrgenommenen Fragmenten Sinn zu verleihen, entwickeln viele Betroffene Verschwörungstheorien, in denen ihre Verwandten durch Doppelgänger ersetzt wurden – so auch Powers Protagonist. Konfabulationen sind aber auch ganz alltägliche Phänomene, die Menschen anwenden, um Erinnerungslücken zu kompensieren. Es wird (meist unbewusst) diejenige Variante gewählt, die mit Blick auf den Rest der Geschichte als die plausibelste erscheint. Problematisch wird dies erst, wenn ein beschädigtes Gedächtnis vorliegt, das mehr Lücken als Erinnerungsstützen aufweist: „Vielleicht war meine Vision gar keine Erinnerung, sondern eine Erfindung“ (Watson, 2011, 99) stellt dementsprechend die sich erinnernde Amnesie-Patientin und Ich-Erzählerin in S.J. Watsons Roman fest¹⁹.

Fabio Rossi, der Protagonist von Martins Suters Roman *Ein perfekter Freund*, leidet nach einem Unfall an einer posttraumatische Amnesie, bei der ihm die Erinnerungen an die letzten fünfzig Tage fehlen. Gerade in dieser Zeit scheinen sich aber die Ereignisse überschlagen zu haben. Mithilfe von Befragungen und genauer Recherche versucht Fabio, sich den Geschehnissen, bei denen sein bester Freund Lucas

¹⁷ Vgl. hierzu Harald Welzers Untersuchungen zu den Erinnerungen von Kriegsveteranen. (Welzer 2002)

¹⁸ Vgl. zu dieser Zweiteilung der Erinnerung in eine faktuale und eine emotionale Komponente die Beschreibung Nalbantians: "on the simplest level, two sorts of memory can be detected: the sensory-emotional one on the one hand, and the factually based cognitive kind, on the other". (Nalbantian 2003, 135)

¹⁹ In einer Sitzung mit dem Neurologen Dr. Nash wird diese Möglichkeit explizit thematisiert: „Außerdem neigen Patienten mit einer Amnesie wie der Ihren zu etwas, das wir konfabulieren nennen. Da sie ihre Umwelt nicht verstehen, entwickeln sie den Drang, Details zu erfinden“. (Watson 2011, 212)

die Hauptrolle zu spielen scheint, anzunähern. Er schafft dabei ein dichtes Netz aus Ereignissen, deren Zusammenhang er aber aufgrund der fehlenden Erinnerung nicht herstellen kann. Eine gestohlene Geschichte (beide Freunde sind Journalisten) und eine gewalttätige Auseinandersetzung mit dem Freund Lucas spielen dabei die Hauptrolle. Fabio kann diese Ereignisse nur auf eine Art in eine sinnstiftende Erzählung überführen: „Wie immer es sich im Detail abgespielt hatte, immer wieder lief es darauf hinaus, daß ihn Lucas niedergeschlagen und seine Geschichte geklaut haben mußte“. (Suter, 2003, 274) Eine Blitzlichterinnerung, die in Proustscher Manier von einem Geruch ausgelöst wird, bringt ihm dann die tatsächliche Erinnerung zurück:

„Norina hatte den Korb mit den überreifen neben der Sitzbank auf den Boden gestellt. Ein Duft von vergärendem Obst stieg Fabio in die Nase.

Plötzlich lag alles vor ihm, als hätte er es nie vergessen“. (Suter 2003, 334)

Der Prozess, durch sensorische Reize Erinnerungen auszulösen (in diesem Fall durch den Geruch von vergärendem Obst), ist in der Literatur vielfach beschrieben; auch für die Beschreibung neurologischer Erkrankungen hat er Gültigkeit. Dies liegt darin begründet, dass der Erinnerungsabruf über sensorische, insbesondere olfaktorische Reize eine realbiologische Entsprechung hat:

Organe für Geschmack liegen im Mundraum und auf der Zunge (*gustatorisches System*). Der Geschmacksnerv zieht wie die meisten anderen Nerven zum Verlängerten Mark. Von dort ziehen Nervenfasern zum Thalamus und von dort hauptsächlich zum insulären Kortex und zum unteren Stirnlappen, dem orbitofrontalen Cortex. Das Geschmackssystem meidet also die >>üblichen<< Sinnesbereiche des Gehirns im Hinterhaupts-, Scheitel- und Schläfenlappen. Das Riechsystem (olfaktorisches System) nimmt seinen Ausgang von der Riechschleimhaut der Nase. Von hier aus zieht der Riechnerv zum benachbarten Riechkolben (*Bulbus olfactorius*), von dem aus Nervenbahnen zur Riechrinde, die den Zentren des limbischen Systems eng benachbart sind. Das olfaktorische System ist das einzige Sinnessystem, das nicht den Weg über den Thalamus zur Großhirnrinde nimmt, sondern gleich in das limbische System eindringt. Gerüche, insbesondere Körpergerüche, haben deshalb eine Wirkung auf Gefühle und Erinnerungen, ohne dass wir dies immer im Detail bewusst wahrnehmen. (Roth 2009, 29 -30)

Der Abruf der Erinnerungen wird mithin den realbiologischen Prozessen entsprechend geschildert; realweltliche Krankheitsphänomene werden in die literarische Schilderung aufgenommen. Beim Versuch, sich den gestörten Erinnerungen

anzunähern, spielen für die Protagonisten der Prozess des Schreibens, Konfabulationen sowie die Netzmetapher eine große Rolle.

b) Metaphern

Es wurde bereits deutlich, dass die vorliegenden Texte Strategien anwenden, die mit der neurobiologischen Realität teilweise genau übereinstimmen und die ihre Erzählstrategien aus Alltagserzählungen²⁰ schöpfen. Das Füllen von Erinnerungslücken durch Konfabulationen, sensorische Erinnerungsreize sowie die Annäherung an die Erinnerung über den Prozess der Verschriftlichung gehören dazu. Dem Prozess der Verschriftlichung liegt auch implizit die Metapher vom Gedächtnis als Netz zugrunde. Durch die Fixierung einer Erinnerung sollen neue, semantisch ähnliche Erinnerungen ausgelöst werden. Die realbiologischen Speicherprozesse, die nach dem Leitsatz „What fires together wires together“ (Longstaff 2005, 405) ablaufen, lassen genau diese Nachbarschaft vermuten. Die Erinnerungsmetaphorik gleicht sich dieser Vorstellung an. Kaum noch ist von Speichern oder statischen Metaphern die Rede, vielmehr wird betont, „dass Prozesse im Gehirn [...] nicht statisch seien, sondern dynamische, bewegliche Pfade im Gehirn“. (Hustvedt 2011, 24) Dementsprechend wird von „Erinnerungsfäden“ (Geiger 2011, 33) gesprochen, die miteinander verknüpft ein gemeinsames Netz ergeben und insbesondere dadurch gekennzeichnet sind, dass sie sich immer wieder in anderen Konstellationen verknüpfen lassen. Die aus der Psychologie entlehnte Rede von den „Erinnerungsinsel[n]“ (Suter 2003, 335) kann dementsprechend ebenfalls als Metapher des Transitorischen gelesen werden. Die hybride Existenz der Insel zwischen Festland und Wasser trifft genau den Charakter der solchermaßen erworbenen Erinnerungen. Für die Betroffenen sind sie Stützen und Ankerpunkte, die ihnen Orientierung verleihen; gleichsam befinden sie sich jedoch im Fluss, können ausgeweitet oder verändert werden und was um sie herumliegt, bleibt unklar.

c) Ethik

Neben den Schilderungen der Funktionsweise von gestörten Erinnerungen und Strategien ihrer Überwindung kommt der erzählerischen Schilderung neurobiologischer

²⁰ Alltagserzählungen bzw. Wirklichkeitserzählungen zeichnen sich durch ihre Referentialität, ihre sprachliche Organisation und den konkreten Bezug auf Raum und Zeit aus. Vgl. hierzu die Konzeption von Klein und Martínez. (Klein und Martínez 2009, 6)

Prozesse gesellschaftlich noch eine ethische Funktion zu. Insbesondere bei der Schilderung der Alzheimererkrankung, der „Krankheit des Jahrhunderts“ (Geiger 2011, 58), werden Fragen aufgeworfen, die moralphilosophische Diskussionen aktueller Diskurse berühren. Die Diskussion um Würde und juristischen Status von Alzheimer-Patienten (vgl. Vasek 2011, 37) kann durch die genaue Beschreibung eines Krankheitsverlaufs und der familiären Verstrickungen aus einer neuen Richtung beleuchtet werden. Dabei kann es sich sowohl um faktuale als auch fiktionale Textsorten handeln. Arno Geigers als faktualer Text zu wertender *Der alte König in seinem Exil*²¹ beschreibt die Alzheimer-Erkrankung seines Vaters. Nachdem die Diagnose für die Angehörigen zunächst wie ein Schock wirkte und der Vater in der Wahrnehmung der Familie beständig Fähigkeiten verliert und zu zerfallen scheint („Die Persönlichkeit sickert Tropfen für Tropfen aus der Person heraus“, (Geiger 2011, 12)), weicht dieser Eindruck nach fortschreitender Beobachtung einer anderen Empfindung. Geiger schildert, wie er nach der schriftlichen Fixierung einiger Dialoge mit dem Vater dessen Äußerungen zwar nicht immer als nach gängigen Kriterien logisch kohärent kategorisieren würde, diese jedoch auf andere Weise für geradezu genial hält:

Dort drüben, innerhalb der Grenzen seiner geistigen Verfassung, jenseits unserer auf Sachlichkeit und Zielstrebigkeit ausgelegten Gesellschaft, ist er immer noch ein beachtlicher Mensch, und wenn auch nach allgemeinen Maßstäben nicht immer ganz vernünftig, so doch irgendwie brilliant. (Geiger 2011, 11)

Das Einlassen auf die Erkrankung des Vaters führt gar dazu, dass Geiger neben dem Verschwinden von Fähigkeiten wie Orientierungssinn, Kurzzeit- und Langzeitgedächtnis und prozeduralem Gedächtnis auch das Auftauchen neuer Fähigkeiten bemerkt. (vgl. Geiger 2011, 51) Die vieldiskutierte Frage nach dem Status von Personen, denen sowohl Erinnerungen als auch prozedurale Fähigkeiten abhandenkommen, beleuchtet Geiger aus einem anderen Winkel. Trotz der verlorenen Erinnerungen bleibt der Charakter des Vaters erhalten: „ich stellte eine Änderung meiner Gefühle dem Vater gegenüber fest. Seine Persönlichkeit erschien

²¹ Diese Charakterisierung stützt sich auf die Referentialität des Erzählten, die sich unter anderem durch die Namensidentität zeigt und im Sinn eines autobiographischen Pakts eine Deckungsgleichheit von Autor und Erzähler bereits zu Beginn einführt.

wiederhergestellt, es war, als sei er der Alte, nur ein wenig gewandelt“²². (Geiger 2011, 60) Narrative Ausgestaltungen von Erkrankungen können damit nicht nur im Sinne einer Ratgeberfunktion Verständnis für den Umgang mit Alzheimer-Patienten schaffen, sie leisten auch einen wichtigen Beitrag in der ethischen Dimension der Diskussion um die Erkrankung.

Dies kann auch in fiktionaler Form geschehen, so etwa in Martin Suters Roman *Small World*, in dem der Weg des Protagonisten Konrad Lang von der Diagnose hin zur fortschreitenden Alzheimererkrankung geschildert wird. Mithilfe von minutiösen Schilderungen des heterodiegetischen Erzählers sowie Fokalisierungstechniken gelingt es, Einblick in die Wahrnehmungen eines Alzheimererkrankten zu geben:

Als Konrad Lang erwachte, war es dunkel. Er lag in einem fremden Bett. Es war schmal und hoch, und Elisabeth lag nicht neben ihm. Er wollte aufstehen, aber das ging nicht. Auf beiden Seiten des Bettes waren Gitter.

>>He!<< rief er. Und dann lauter: >>Hehehehe!<<

Niemand kam. Alles blieb dunkel.

Er rüttelte am Gitter. Das macht viel Lärm. >>Hehehehe!<< rief er im Takt des Schepperns. Und schließlich: >>Hilfe!<<

>>Hilfe!<< - >>Hehehehe!<< - >>Hilfe!<<

Die Tür ging auf, und im hell erleuchteten Viereck des Rahmens stand eine massive Gestalt. Das Licht im Zimmer ging an. >>Was ist los, Herr Lang?<<

Konrad Lang kniete im Bett und umklammerte die Stäbe des niedrigen Gitters.

>>Ich bin eingesperrt<<, keuchte er.

(Suter 1999, 129)

Die Schilderung des Erwachens sowie die Wahrnehmung des Betts als fremd verleihen dem Leser Einblick in das Bewusstsein der erkrankten Person. Unverständnis und Desorientierung werden nachvollziehbar, während für Familie und Pflegepersonal nur ein widerspenstiger Kranker wahrzunehmen ist. Ebenso wie bei Geigers Schilderung der Alzheimererkrankung findet sich, vom heterodiegetischen Erzähler in *Small World* vermittelt, auch bei Suter ein deutliches Plädoyer für die intakte Identität von Alzheimerpatienten. Simone Koch, die sich als einziges Familienmitglied nicht

²² Vgl. hierzu auch die Passage: „Mein Vater hatte all dies vergessen, und es schmerzte ihn nicht mehr. Er hatte seine Erinnerungen in Charakter umgemünzt, und der Charakter war ihm geblieben. Die Erfahrungen, die ihn geprägt hatten, taten weiterhin ihre Wirkung“. (Geiger 2011, 73)

vom erkrankten Konrad abwendet, bemerkt zwar einerseits ebenfalls den Verlust von episodischem und prozeduralem Gedächtnis, andererseits nimmt sie während der täglichen Arbeit mit Konrad eine ausgeprägte kreative Ader wahr:

Das Aquarell bewies ihr, wieviel in diesem Hirn noch vor sich ging, von dem die Ärzte sagten, es werde bald nicht mehr in der Lage sein, auch nur die einfachsten Körperfunktionen zu steuern. (Suter 1999, 205)

d) Identitätsverlust

Dass Erinnerung und Identität untrennbar miteinander verbunden sind, dass die erste gar Fundament der zweiten ist, scheint mittlerweile geradezu ein Gemeinplatz zu sein. Folgerichtig bedrohen Phänomene des Vergessens primär das Identitätsempfinden der betroffenen Figuren. Richard Powers Roman *Das Echo der Erinnerung* schildert genau diese Form des durch Vergessen evozierten Identitätsverlusts. Bei einem Autounfall im US-amerikanischen Alaska wird der 27-jährige Protagonist Mark Schluter am Hirn verletzt und leidet fortan unter dem sogenannten Capgras-Syndrom, bei dem die Verknüpfung zur emotionalen Komponente der Erinnerung gestört ist und emotional nahestehende Personen als Doppelgänger ihrer selbst betrachtet werden. Die neurobiologische Erklärung hierfür bildet eine Beschädigung der Amygdala, des für Emotionen zuständigen Bereichs im Gehirn – diese neurobiologischen Realitäten werden im Roman nicht zuletzt durch das Eintreffen des berühmten Neurologen Gerald Weber ausführlich geschildert. Zudem bekommt der Leser, von einem heterodiegetischen Erzähler vermittelt, Einblick in die Denkprozesse des Erkrankten. Visuelle Erkennung und emotionale Verortung laufen nicht mehr zusammen – die Lücken, beispielsweise das Unverständnis, die eigene Schwester nicht mehr zu erkennen, werden im Sinne von Konfabulationen durch hilfreich erscheinende Narrationen gefüllt. Dazu gehören beispielsweise zunehmende Verschwörungstheorien und der Ersatz der geliebten Personen durch Doppelgänger. So erhält der Leser Einblick in die Konstruktion einer Welt, deren konstruierendes Bewusstsein nach wie vor nach Kohärenz strebt, die nach den bekannten Mechanismen funktioniert, deren Wahrnehmungsmechanismen aber grundlegend verändert sind. Diese Methode, den durch die Läsionen erzeugten Leerstellen durch Erzählung Sinn zu verleihen, trifft sowohl auf den Protagonisten als auch auf die Konstruktion des Romans zu, der diese Strategie metareflexiv thematisiert:

Wir erzählen uns zurück zur Diagnose und vorwärts in die Therapie. Geschichten waren der Sturm im Zentrum des Kortex. Und es gab keine bessere Methode, diese fiktive Wahrheit zu ergründen, als die gespenstischen neurologischen Parabeln von Broca oder Lurija – Geschichten darüber, wie auch ein geschädigtes Gehirn dem geschehenen Unheil durch Erzählen einen erträglichen Sinn geben kann. (Powers 2007, 488)

Die Schilderung der Befindlichkeit des Protagonisten, seines Schicksals und seiner zwischenmenschlichen Beziehungen wird dabei immer wieder mit der biologischen Realität kontrastiert, so bei der Parallelsetzung von Erinnerungsrekonstruktion und der Signalübertragung im synaptischen Spalt im Gehirn:

Das Ich war ein Gemälde auf diesem flüssigen Untergrund. Ein Gedanke lenkte ein Aktionspotential durch eine Nervenfaser. Eine winzige Menge Glutamat überbrückte den Spalt, erreichte einen Rezeptor am Zieldentriten und löste in der zweiten Zelle ein Aktionspotential aus. Und dann kam das eigentliche Feuerwerk: Das Aktionspotential in der Empfängerzelle löste den Magnesiumblock in einer anderen Art von Rezeptor, so dass Kalzium einströmen konnte, uns was folgte, war eine chemische Reaktion von ungeahnten Ausmaßen. (Powers 2007, 451)

Durch die metaphorische Fassung des Ichs als „Gemälde auf [...] flüssige[m] Untergrund“ wird die Situationsabhängigkeit und Variabilität des Ichs beschrieben. Eine Erfahrung, die sich in dieser Form bereits in vielfacher Ausführung bei Autoren der Jahrhundertwende findet, wird sodann mit der neurobiologischen Realität kontrastiert. Interessant hierbei ist, dass sich mit der Schilderung der neurobiologischen Realität einer Signalübertragung offenbar weder die Empfindungen noch die dafür gefundenen rhetorischen Figuren und Tropen verändern. Der Satz *Ich bin mein Gehirn* hat hierbei zwar durchaus Konsequenzen für das Selbstbild, das hier in der Manier der Jahrhundertwende als Gemälde auf flüssigem Untergrund bezeichnet wird, diese Erkenntnis ersetzt aber nicht die Schilderung von komplexen Befindlichkeiten, zwischenmenschlichen Beziehungen und Entwicklungen.

Zu einer ähnlichen Erkenntnis gelangt die US-amerikanische Autorin Siri Hustvedt, die sich in ihrer autobiographischen Schrift *Die zitternde Frau* auf die Suche nach den Ursachen für Konvulsionen (Schüttelkrämpfe) macht, die sie seit einer öffentlichen Rede zum Tod ihres Vaters immer wieder ereilen. Auch wenn die gattungstypologische Fassung als Autobiographie vermieden und als paratextuelle

Information lediglich *Eine Geschichte meiner Nerven* mitgeliefert wird, ist aufgrund der Identität von Autorin und Gestalt im Text sowie aufgrund der wissenschaftlichen Arbeitsweise mit Referentialitätsanspruch von einer faktualen Textsorte zu sprechen. In einer Mischung aus autobiographischem Bericht nach dem traditionellen Muster der Gattung Autobiographie und medizinischer Recherche, die am Ende mit einem Anmerkungsapparat nachgewiesen wird, stellt Hustvedt schon zu Beginn die Frage „Ist mein Geist dasselbe wie mein Gehirn?“ (Hustvedt 2011, 20) Um die wissenschaftlichen Erkenntnisse erzählbar zu machen, besucht sie Seminare zur narrativen Medizin. Während ihr das Studium der wissenschaftlichen Hintergründe dabei hilft, ihre Situation besser verstehen und bewerten zu können („Ich las noch mehr psychoanalytische Literatur und zahllose Fallgeschichten psychischer Erkrankungen. Ich war fasziniert von den Neurowissenschaften und hörte eine Vorlesung über Hirnforschung...“ (Hustvedt 2011, 11)), hilft ihr die narrative Ausgestaltung, Zusammenhänge aufzudecken. Schließlich gelangt sie bezüglich der Frage nach der Deckungsgleichheit von Identität und Gehirn zu einer pragmatischen vom Psychologen William James importierten Lösung:

James' Modell subjektiver Erfahrung ist dynamisch und schließt die wahrgenommene Welt ein, mit allem, was dazugehört – Geschehenes, Töne, Gerüche, Empfindungen, Gefühle, andere Menschen, Denken und Sprache. (Hustvedt 2001, 100)

Die Begrenzung auf das Gehirn schließt damit durchaus eine Außenwelt und den anderen mit ein – indem diese von außen kommenden Eindrücke im Gehirn konfiguriert und verarbeitet werden. Hustvedt gibt damit einen Einblick in das Bewusstsein einer leidenden Frau, sie sucht mithilfe narrativer Verfahren nach Erklärungen und Zusammenhängen ihrer Krankheit und sie gelangt zu zumindest pragmatischen Lösungen der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Geist und Gehirn.

Die Frage *Bin ich mein Gehirn?* liegt allen Schilderungen neurobiologischer Erkrankungen zugrunde. Der Zusammenhang zwischen neurologischen Funktionen und Identität wird hierbei auch von allen beschrieben. Dennoch hat diese Erkenntnis in keinem der Werke eine Resignation zur Folge. Alzheimerpatienten und ihre Angehörigen finden Strategien für den Umgang mit der Krankheit, Amnesie-Erkrankte erproben Strategien, Erinnerungen zu (re-) konstruieren und die Erinnerungslücken in den Alltag zu integrieren und schließlich wird die Idee vom Gehirn als alleiniger

Grundlage der Identität zurückgewiesen: „Können Gehirn, Psyche und Kultur so klar unterschieden werden? Sind wir nicht in eine Welt von Menschen und Dingen hineingeboren, die eine Bedeutung haben?“. (Hustvedt 2011, 201)

VI. Schluss

Eine Grenzüberschreitung zwischen Literatur und Neurobiologie mit Blick auf die Schilderung von Identitätsentwürfen zeigt, dass es wenig sinnvoll ist, eine strikte Trennlinie zwischen beiden Bereichen einzuhalten. Literarische Schilderungen neurobiologischer Erkrankungen machen sich genuine Techniken der Literatur zunutze, um Erkrankungen nachvollziehbar zu machen und Einblick in das Bewusstsein der Betroffenen zu geben. Schilderungen von Techniken des Erinnerungsabrufs sowie der Füllung von Erinnerungslücken durch Konfabulationen sind dabei allen Texten gemein. Mithilfe von Schriftlichkeit versuchen die vom Vergessen bedrohten Charaktere ihre Erinnerungen einzukreisen. Die Annäherung an eine Erinnerung soll dabei im Sinne einer Sichtweise von Erinnerungsnetzen weitere verwandte Erinnerungen auslösen. Dementsprechend gleicht sich auch die Metaphorik der literarischen Texte an, die nun von Fäden, Netzen und Inseln erfüllt ist. Schließlich nimmt die Schilderung von neurobiologischen Erkrankungen auch eine gesellschaftspolitische Funktion ein, indem sie beispielsweise neue Sichtweisen im Diskurs um die Alzheimererkrankung etabliert. Durch die Aufnahme neurobiologischer Realitäten wird Literatur nicht hinfällig, sie leistet vielmehr ihrer diskursiven Funktion entsprechend einen alternativen Umgang mit diesen Realitäten. Weniger existiert damit eine Grenze zwischen Literatur und Neurobiologie, die überschritten wird; die eine ist vielmehr Komplement der anderen.

Bibliographie

Primärliteratur

Augustinus, Aurelius. 1910. *Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus. Buch I-X*. 4. und 5. Aufl. Freiburg: Herder.

Freud, Sigmund. 1960. *Briefe 1873 – 1939*. Frankfurt/Main: Fischer.

Geiger, Arno. 2011. *Der alte König in seinem Exil*. München: Carl Hanser Verlag.

Hustvedt, Siri. 2011. *Die zitternde Frau*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

- Kandel, Eric. 2009. *Auf der Suche nach dem Gedächtnis*. 3. Aufl. München: Goldmann Verlag.
- Powers, Richard. 2007. *Das Echo der Erinnerung*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Suter, Martin. 1999. *Small World*. Zürich: Diogenes Taschenbuch.
- Suter, Martin. 2001. *Die dunkle Seite des Mondes*. Zürich: Diogenes Taschenbuch.
- Suter, Martin. 2003. *Ein perfekter Freund*. Zürich: Diogenes Taschenbuch.
- Watson, S.J. 2011. *Ich.darf.nicht.schlafen*. 4. Aufl. Frankfurt/Main: Scherz.

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida. 2006. Wie wahr sind unsere Erinnerungen? In *Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte in der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Hrsg. von Harald Welzer und Hans J. Markowitsch. Stuttgart: Klett-Cotta: 95-110.
- Birke, Dorothee. 2008. *Memory's Fragile Power. Crises of Memory, Identity and Narrative in Contemporary British Novels*. Trier: WVT.
- Boothe, Brigitte. 2009. Erzählen im medizinischen und psychotherapeutischen Diskurs. In *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hrsg. von Christian Klein und Matías Martínez. Stuttgart: Metzler: 51-80.
- Dehaene, Stanislas. 2010. *Lesen. Die größte Erfindung der Menschheit und was dabei in unseren Köpfen passiert*. München: Albrecht Knaus.
- Geyer, Christian, Hrsg. 2004. *Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Klein, Christian und Matías Martínez, Hrsg. 2009. *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Lehrer, Jonah. 2007. *Proust Was a Neuroscientist*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Link, Jürgen. 1983. *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*. München: Fink.
- Longstaff, Alan. 2005. *Neuroscience*. 2. Aufl. New York: Taylor & Francis.
- Nalbantian, Suzanne. 2003. *Memory in Literature. From Rousseau to Neuroscience*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Nünning, Vera. 1998. Unreliable narration und die historische Variabilität von Werten und Normen: *The Vicar of Wakefield* als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung. In *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Trier: WVT: 257-285.

Roth, Gerhard. 2009. *Aus Sicht des Gehirns*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Szondi, Peter. 1975. *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Vasek, Thomas. 2011. Alzheimer. Damit die Würde bleibt. *Die Zeit* 20: 37.

Welzer, Harald. 2002. *Das kommunikative Gedächtnis*. München: C.H. Beck Verlag.

Zipfel, Frank. 2001. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. Berlin: Erich Schmidt.

Lauer, Gerhard. *Going Empirical. Why We Need Cognitive Literary Studies*:
<http://www.jltonline.de/index.php/articles/article/view/151/47> <20.12.2011>

Loftus, Elizabeth. *The Formation of False Memories*:
<http://users.ecs.soton.ac.uk/harnad/Papers/Py104/loftus.mem.html> <20.12.2011>

Schlüsselwörter: Neurobiologie und Literatur – Vergessen – Identität

„Bist du schwul oder was?“ Ethnizität, Homoerotik und der deutsch-türkische Film

Maha El Hissy

Ludwig-Maximilian-Universität München

Seit seinen Anfängen in den siebziger Jahren durchlief das Kino deutsch-türkischer Filmemacher mehrere Entwicklungsphasen, beginnend mit der Phase des Problemfilms und der bevorzugten Darstellung von Opferfiguren in der Fremde. Im Laufe seiner Entwicklung zeigt sich in den neunziger Jahren eine Variante zu dieser Orientierung in Form der komischen Verarbeitung interkultureller Begegnungen. Diese Phase des deutsch-türkischen Kinos steht in enger Verbindung mit der jetzigen Phase der Fusion verschiedener transkultureller Themen und Settings. Kreiste die Handlung in Filmen der ersten Phase überwiegend um das Thema der Migration, so rückt es im Laufe der Zeit entweder in den Hintergrund, vor dem sich die Handlung abspielt, oder wird in einigen Fällen nicht mehr berücksichtigt.¹

In den meisten Filmen wurde die Opferhaltung von einer deutsch-türkischen Protagonistin verkörpert, die sich im übertragenen Sinn vom Gefängnis einer patriarchalischen Männergruppe befreien muss.² Erst in der späteren Phase des deutsch-türkischen Kinos geht es in den Filmen auch um die Darstellung und das Verständnis von Männlichkeit, was im Folgenden anhand der Analyse von Kutlug Atamans Film *Lola und*

¹ Dieser Beitrag ist in geänderter Fassung bereits erschienen in: El Hissy 2012, 239-268.

² Damit befasst sich u.a. Göktürk 2000.

Bilidikid unter den Aspekten der Homosexualität und des Transvestismus besprochen wird.³

Das Thema der Homoerotik kommt generell nur in einigen wenigen deutsch-türkischen Werken vor. Fatih Akins *Auf der anderen Seite*, der 2007 in den Kinos lief, mag das bekannteste Beispiel sein. Darin werden im Rahmen einer lesbischen Liebesgeschichte die Schicksale einer deutschen und einer türkischen Frau verbunden: Im Film geht es um Tod, Liebe sowie um Grenzüberschreitungen zwischen verschiedenen Ländern, Generationen, aber auch zwischen Leben und Tod bzw. Jenseits und Diesseits. Das zweite Beispiel stammt vom Schriftsteller und Essayisten Zafer Senoçak. Sein Roman *Der Erottomane. Ein Findlingbuch* ist 1999 erschienen – im gleichen Jahr, in dem Kutluğ Atamans *Lola und Bilidikid* im Panorama-Programm der Berlinale lief – und erzählt die Geschichte vom Deutsch-Türken Robert, dessen Tagebuch nach seiner Ermordung gefunden wird, wodurch Schilderungen über seine sadomasochistische und homosexuelle Vergangenheit publik werden.⁴ In *Novels of Turkish-German Settlement* konstatiert Tom Cheesman, dass die Aufnahme erotischer Motive die Verlagerung der Diskussion über nationale, ethnische und historische auf sexuelle Kategorien ermöglicht: „Here, [in *Der Erottomane*] as in *Der Mann im Unterhemd*, Senoçak uses erotic and pornographic motifs in order to shift the public discourse about identity away from questions of ethnicity, nationhood, and historical memory, toward questions of sexuality.“ (Cheesman 2007, 107f.)⁵

Michael Hofmann stellt im Zusammenhang mit Senoçaks Roman fest, dass „Identitätssuche sich sprachlich [vollzieht], aber auch im Blick auf den Körper des

³ Mit den Themen Gender, Sexualität und Fragen über die Männlichkeit der Protagonisten in den Filmen von Thomas Arslan und Fatih Akin befassen sich Leal und Rossade in ihrem Aufsatz. Vgl. Leal, Joanne / Rossade, Klaus-Dieter: Negotiating Gender, Sexuality and Ethnicity in Fatih Akin's and Thomas Arslan's Urban Spaces. In: *GFL-German as a foreign language* 2008b. S. 59–87. Beispiele für Filme, in denen es überwiegend um das Thema Männlichkeit geht, sind Fatih Akins *Kurz und Schmerzlos*, Yüksel Yavuz' *Aprilkinder* und Lars Beckers *Kanak Attack* (2000).

⁴ Der Ich-Erzähler des Romans ist ein deutsch-türkischer Autor, der in Berlin lebt. Sein Freund Tom, ein eingebürgerter Deutsch-Türke, ist Staatsanwalt und berichtet dem Ich-Erzähler vom Mord an R., der vermutlich während eines sadomasochistischen Sexualakts mit einer Prostituierten und ihren drei Helfern passiert ist. Zum Schluss erfährt der Leser, dass das Tagebuch vom Staatsanwalt Tom verfasst wurde und nicht vom ermordeten Robert. Vgl. Şenocak 1999.

⁵ Cheesman, Tom: *Novels of Turkish German settlement* 2007,107f. Cheesmans Behauptung würde allerdings auch für heterosexuelle Erotik gelten und erklärt nicht, ob die homosexuelle Thematik der Handlung eine neue Dimension hinzufügt.

Menschen“ (Hofmann 2006, 210f.) Im Roman werden durch diverse Sexualpraktiken verschiedene männliche Rollenmuster aufgedeckt: Homosexualität, Prostitution sowie Sadomasochismus.

Kutluğ Ataman: *Lola und Bilidikid* (1999)

Lola und Bilidikid, für den Ataman auch das Drehbuch schrieb, erzählt die homoerotische Liebesgeschichte zwischen Lola, einer *Drag Queen*, die in der Bauchtanz-*Dragshow* „Die Gastarbeiterinnen“ auftritt, und Bili, einem homophoben türkischen Machotyp. Bili definiert sich trotz seiner Beziehung mit Lola nicht als homosexuell und träumt von einem ‚normalen‘ Familienleben. Er wünscht sich, dass Lola sich in der Türkei zur Frau umoperieren lässt, so dass sie als Ehemann und Ehefrau zusammen leben können.

Eine Parallelhandlung zeigt den 17-jährigen Murat, der sich zu Beginn des Films in der Phase der Entdeckung seiner (homo-)sexuellen Identität befindet. Sein älterer Bruder Osman, ein klischeehafter Machotürke, versucht Murat mehrmals eine Beziehung mit einer Frau aufzuzwingen. Im Laufe des Films erfährt der Zuschauer in einer Analepse, dass Murat Lolas jüngerer Bruder ist.⁶ Es wird berichtet, dass Lola eines Tages in roter Perücke im Familienhaus erschien und seine/ihre (homo-)sexuelle Identität damit öffentlich auslebte, woraufhin er/sie⁷ aus dem Familienhaus verstoßen wurde. Murat kam danach zur Welt, um „Lola zu ersetzen“. Im Laufe der Handlung werden die Charaktere zusammengeführt. Murat fungiert dabei als verbindende Figur zwischen allen Personen im Film. Murat und Lola lernen sich kennen, als Lola sich im Familienhaus zeigt, um ihren Erbanteil nach dem Tod des Vaters zu verlangen und sich mit dem Geld nach Bilis Wunsch operieren zu lassen.

Nach mehrfachen Auseinandersetzungen mit Bili über Lolas operative Behandlung und der wiederholten Belästigung Lolas durch drei Rechtsradikale, die in die Filmhandlung verstrickt sind, wird Lolas Leiche eines Tages in der Spree gefunden. Bili

⁶ Für dieses Stilmittel wird die Bezeichnung Analepse und nicht Rückblende verwendet, da die vergangene Geschichte erzählt und nicht filmisch dargestellt wird.

⁷ In Bezug auf die Transvestiten und *Drag Queens* werden im Folgenden männliche und weibliche (Possessiv-)Pronomen verwendet, da dies das Verständnis der Figuren wiedergibt und die Ambivalenz der Geschlechter berücksichtigt.

und der jüngste Bruder Murat glauben zunächst, dass die drei Rechtsradikalen hinter dem Mord stehen, woraufhin es zu einer blutigen Rache kommt: In einer Actionszene entführt Murat, verkleidet im *Drag* kostüm seines verstorbenen Bruders Lola, die drei Rechtsradikalen zu einer Fabrik, wo Bili einen kastriert und den zweiten ermordet, bevor er selbst erschossen wird. Nur Murat und der dritte Neonazi überleben diesen *Showdown*,⁸ bei dem sich schließlich in einem Gespräch herausstellt, dass die Rechtsradikalen nicht die Mörder von Lola gewesen sind.

Kalipso und Şehrazat, zwei *Drag Queens*, die zusammen mit Lola als Bauchtänzerinnen vor seinem/ihrem Tod aufgetreten sind, offenbaren Murat die wahre Geschichte hinter Lolas Verstoß aus dem Familienhaus: Bevor Lola sich in Frauenkleidung zu Hause zu sehen gab, hatte Osman ihn/sie vergewaltigt, woraufhin Lola als Transvestit erschien, um ihn einzuschüchtern. Aus Angst sich zu verraten, provozierte Osman Lolas Verbannung aus der Familie. Es kommt zur Konfrontation zwischen Osman und Murat, bei der Osman als Mörder seines Bruders Lola identifiziert wird. Auch die sonst als stumm und hilflos dargestellte Mutter erfährt so die wahre Geschichte über den Inzest und den Mord.

In einem Subplot beginnt eine homoerotische Liebesgeschichte zwischen Iskender, einem Stricher, der Mitglied der dargestellten deutsch-türkischen homosexuellen ‚Familie‘ ist, und Friedrich von Seeckt, einem Aristokraten aus der ehemaligen DDR. Iskender ist Stricher und verkörpert, ähnlich wie Bili, ein Machotum. Was als *One-Night-Stand* mit Friedrich anfängt, entwickelt sich im Laufe der Handlung zu einer Liebesbeziehung.

In Atamans Film *Lola und Bilidikid* werden mehrere Ebenen der Grenzüberschreitung mit der Darstellung von Subkultur und Alterität verknüpft. Der Film spielt im schwulen Submilieu im türkischen Kreuzberg in Berlin, wo die Grenzüberschreitung auf ethnischer und geschlechtlicher Ebene und im Hinblick auf die sozialen Klassen erfolgt. Die Kategorien Deutsch/Türkisch bzw. die zwei Extreme deutsche Oberschicht und türkische Unterschicht homosexueller Stricher werden konstruiert, gleichzeitig aber destabilisiert, z.B. dadurch, dass die Kategorie ‚Deutsch‘ im

⁸ Als *Showdown* wird diese Szene bei Breger bezeichnet. Vgl. Breger 2001, 142.

Film nochmals in West- und Ostdeutsch zerfällt. An verschiedenen Stellen werden außerdem Essentialisierungen ausgehebelt, die Männlichkeit und Weiblichkeit in eindeutig getrennten Kategorien denken (männlich/weiblich, hetero/homo, schwul/lesbisch – und in *Lola und Bilidikid* auch: Deutsch/Türkisch). (Weissberg 1994, 11 und Clark 2006, 187f.)

Ab der zweiten Hälfte der neunziger Jahre beschäftigt sich der deutsch-türkische Film überwiegend mit Themen über Männlichkeit. In *Lola und Bilidikid* wird dieses Thema expandiert, so dass die Darstellung von Männlichkeit jenseits ihrer normativen Grenzen erfasst wird. Bereits in der feministischen Debatte hat sich durch die Unterscheidung zwischen dem biologischen (*sex*) und sozialen Geschlecht (*gender*) erwiesen, dass geschlechtliche Identitäten performativ und aufgrund dessen veränderbar sind. (Butler 1990, 274 und 278) Die Figuren des Transvestiten, der *Drag Queen* und des Transsexuellen erweitern die reglementierte Ordnung der Geschlechter. Dadurch erscheinen diese Figuren als ‚Intervention‘ oder als ‚Drittes‘⁹. Die Grenzen zwischen Homosexualität, Transsexualität, *Drag* und Transvestismus werden mehrfach hinterfragt und dekonstruiert. Indem die Transvestiten im Film zum Teil auch *Drag Queens* und/oder Transsexuelle sind, wird dieses Dritte als Kategorie an sich auf seine Heterogenität untersucht. In *Vested Interests* spricht Marjorie Garber von einer Kategorienkrise und meint

ein Mißlingen von definatorischer Distinktion, eine Grenzlinie, die durchlässig wird und Grenzübertritte von einer (dem Anschein nach distinkten) Kategorie zu einer anderen erlaubt: schwarz/weiß, Jude/Christ, adlig/bürgerlich, Herr/Knecht, Herr/Sklave. Der Binarismus männlich/weiblich [...] wird im Transvestismus selbst in Frage gestellt oder ausgelöscht, und eine transvestische Figur oder eine transvestische Mode wird immer als ein Zeichen von Überdetermination fungieren – als

⁹ *Drag Queen* bezeichnet meist im Rahmen einer (Bühnen-)Performance eine Person, die anatomisch männlich ist und in der Regel durch eine überzeichnete Kostümierung und Inszenierung als Frau auftritt. Transsexuelle sind Personen, die körperlich eindeutig männlich oder weiblich sind, sich aber nach einer operativen Änderung ihres biologischen Geschlechts sehnen unabhängig davon, ob sie dies umsetzen oder nicht.

Mechanismus der Verschiebung von einer unscharfen Grenze zu einer anderen. (Garber 1993, 31)

Christopher Clark fasst die destabilisierenden Phänomene im Film unter dem Begriff des „Transness“ zusammen und meint damit die Liminalität, die in einem Prozess der Transformation von einer Kategorie zur anderen auftaucht und sogar zur Entstehung einer neuen Kategorie führen kann. (Clark 2006, 556)

Die Verzahnung der drei Kategorien Ethnizität, Klasse und Gender ist in Atamans Film allgegenwärtig. Ein Beispiel für Fragen der Intersektionalität zwischen Ethnizität und Gender in *Lola und Bilidikid* ist die Beeinträchtigung der geschlechtlichen Identität des Transvestiten aufgrund seines nationalen türkischen Hintergrunds sowohl in der deutschen als auch in der türkischen Gemeinschaft.¹⁰ Ebenso steht im Film die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen sozialen Schichten der homosexuellen Beziehung zwischen einem Deutschen und einem Deutsch-Türken im Weg. Die Liebesgeschichten, Beziehungen und Konflikte zwischen acht homosexuellen Männern sind somit meist ethnisch und/oder sozial verklammert.

In *Lola und Bilidikid* geht es nicht nur um die Frage der doppelten Marginalisierung, sondern vor allem darum, dass Ethnizität die geschlechtliche Identität formiert. Innerhalb der türkischen *Community* ist die soziale Identität festgelegt und unveränderbar an die biologische Identität gekoppelt. Die Transvestiten bzw. *Drag Queens* können nur in männlicher Kleidung im türkischen Kreuzberg erscheinen. Die konstruierten Geschlechtergrenzen sind dabei vordiskursiv bestimmt und lassen sich deswegen nicht verschieben; (Bettiner / Funk 1995, 8) eher kann und soll der deutsch-türkische Transvestit auf Konstituenten seiner geschlechtlichen Identität verzichten. Kreuzberg fungiert in diesem Fall als Paradigma für die „heterosexuelle Matrix“, in der *sex, gender* und *desire*, das erotische Begehren, übereinstimmen müssen. (Butler 1991)¹¹

¹⁰ Intersektionalität bezeichnet die Benachteiligung aufgrund mehr als einer der genannten Kategorien Ethnizität, Klasse und Gender wie z.B. bei schwarzen Homosexuellen.

¹¹ Die „heterosexuelle Matrix“ entspricht einem Herrschaftssystem, in dem Heterosexualität normativ etabliert ist. Butler spricht in diesem Zusammenhang u.a. von „Zwangsheterosexualität“. Gemeint ist damit, dass beispielsweise dem biologisch männlichen Körper eine männliche soziale Identität und das Begehren von Frauen zugewiesen werden.

Vor diesem Hintergrund betrachtet geht es im Folgenden um die Verhandlung von Macht an Symbolen, die in *Lola und Bilidikid* Konstituenten der sozialen Identität sind, wie z.B. die Bedeutung der Kleidungsstücke und Perücken, die damit verbundenen Ver- und Entkleidungen sowie der Kastrationswunsch. Dabei wird auf die performative (filmische) Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit im dargestellten deutsch-türkischen homosexuellen Milieu eingegangen. In diesem Zusammenhang wird veranschaulicht, wie die ‚männliche‘ Hauptfigur sich an westlichen heterosexuellen Vorbildern orientiert und damit korrelierend die Weiblichkeit seines Partners durch einen operativen Eingriff zu naturalisieren und essentialisieren sucht. Die daraus resultierende Unterwanderung von Möglichkeiten des ‚Dritten‘ ist eine wiederholte Bewegung und die Triebkraft der Handlung in diesem Film.

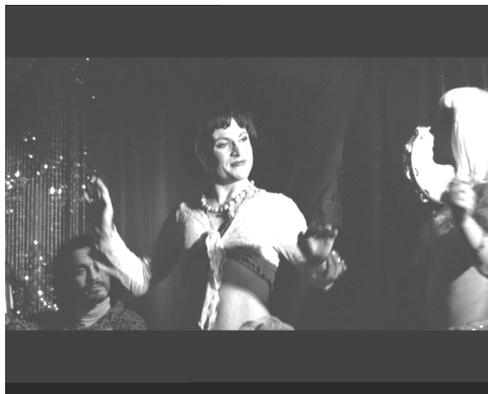
Die Figur des Transvestiten wird des Weiteren näher betrachtet, um die verschiedenen (zum Teil kulturell bedingten) Motivationen hinter dem Akt der geschlechtlichen Ver- bzw. Entkleidung zu erörtern. Innerhalb der gleichgeschlechtlichen Beziehungen werden die transvestischen Männer als Opfer doppelter Marginalisierung codiert. Hier zeigt sich zum einen das Verhältnis zwischen Theatralität und Transvestismus, zum anderen wie durch Kleidung die Geschlechterdifferenzen (de-)konstruiert werden. An verschiedenen Stellen der Analyse wird deutlich, wie die Verkopplung von Ethnizität und Gender paradoxe Situationen erzeugt, in denen der Transvestit als Kategorienkrise selber in eine Krise gerät, z.B. dadurch, dass Figuren in die Handlung eingeführt werden, die dem Transvestiten als Figur des ‚Dritten‘ zugunsten der Binarität der Geschlechter entgegen wirken. Die geschlechtliche Identität der Transvestiten hängt dementsprechend in *Lola und Bilidikid* von sozialen und diskursiven Verhältnissen ab. Wenn die Hauptfigur Lola ihre geschlechtliche Identität im Film als männlichen Körper und weibliches Kostüm definiert und er/sie im türkischen Kreuzberg nur in männlicher Kleidung erscheinen kann, dann ist dies eine Verkleidung seiner/ihrer transvestischen Identität: Auf Kleidungsstücke, die für seine/ihre geschlechtliche Identität konstitutiv sind, muss verzichtet werden. Aus heteronormativer Sicht entspricht dies der Entkleidung.

1. Männlich- und Weiblichkeit als Maskerade

Die beiden Figuren Lola und Bili werfen unter anderem die Frage auf, wie die Geschlechter jenseits ihrer Grenzen zu verstehen sind. Die Konstruktion zweier Pole in der Beziehung vollzieht sich zunächst in Form einer überzeichneten Nachahmung eines weiblichen Schönheitsideals und eines männlichen und vor allem heterosexuellen Leitbilds. Die Darstellung der schwulen Subkultur in der ersten Filmsequenz wechselt zwischen der flamboyanten Bühnenshow und dem verschlossenen Klosett. Die Zuordnung Lolas und Bilis zu den jeweiligen Orten des Auslebens ihrer (homo-)sexuellen Identität legt gleich zu Beginn des Films eine durchgehende Struktur sowie die Figurenkonstellation und -dynamik fest.¹²

Die verschiedenen Elemente der *Mise-en-scène* tragen zur Konstruktion von Weiblichkeit auf dem Bildschirm bei: Lolas erster Bühnenauftritt als Bauchtänzerin ist gekennzeichnet durch die bunte, geschminkte, überzeichnete Nachahmung weiblicher Gestik, eine theatralische Haltung auf der Bühne und die übertrieben feminine Artikulation der Sprache (vgl. Abb. 1).

Abbildung 1: Weiblichkeit als Bühnenshow



Lola und Bilidikid – Kutluğ Ataman

¹² Kontrastiert werden diese Drehorte in vielen Szenen mit der Urbanität der Stadt Berlin, die hauptsächlich nachts in Szene gesetzt wird (Tierpark, Hermannplatz, Kreuzberg). Bewegung, Ortswechsel, Anonymität und die zeitlich begrenzten Bekanntschaften in der Metropole sind außer in den homosexuellen Szenen im Tierpark auch im Taxi als Transportmittel konnotiert (Osman ist Taxifahrer, der Filmabspann spielt im Taxi).

Der erste Auftritt der „Gastarbeiterinnen“ wird frontal gefilmt und von der künstlichen Bühnen- und Filmbeleuchtung sowie den dominierenden grellfarbigen Bauchtanzkostümen unterstützt: Gleich zu Beginn des Films wird Bühnenshow als grundlegend für die Definierung der *Drag Queens* festgelegt.¹³ Das Filmsetting, das die Performance einleitet, ist die Garderobe, der Ort der Verkleidung und des Sich-Schminkens schlechthin. Dort wird der Übergang vom männlichen zum weiblichen Aussehen im Detail gefilmt, worauf nochmals in Bezug auf die Ambivalenz der Geschlechterdarstellung im Film eingegangen wird. Durch ihre Effemination stellen die Tänzerinnen in *Lola und Bilidikid* das weibliche Sein im männlichen Körper zur Schau. Während seiner/ihrer Auftritte blüht Lola richtiggehend auf und kann seine/ihre (homo-)sexuelle Identität in vollem Ausmaß ausleben: Die Bühnenshow bietet einen (be-)freien (-den) Raum für seine/ihre weibliche Seite. Im Laufe des Films wird die exzessive Verweiblichung zum Teil im ständigen Wechsel von farbig auffallenden Perücken und Frauenkleidung dargestellt. Nicht nur durch das Kostüm und den spielerisch-verführerischen Auftritt als Bauchtänzerin und damit Symbol weiblicher Erotik will Lola Weiblichkeit verkörpern, sondern auch durch die Assoziationen, die ihr Name hervorruft: Clark weist auf Marlene Dietrichs Rolle als Lola in *Der blaue Engel* hin und auch auf Fassbinders Film *Lola* von 1981, (Clark 2003, 199) zwei Frauenfiguren, die als *femmes fatales* oder Prostituierte Symbole weiblicher Verführung sind.

An anderen Stellen produziert Lola jedoch Ambivalenz, etwa in einigen Szenen, in denen er/sie z.B. ohne Frauenperücke, aber doch in weiblicher Kleidung, oder beim Urinieren zu sehen ist. Gespräche mit Bili, in denen er/sie sich gegen eine operative Geschlechtsänderung äußert, sind nochmals explizite Hinweise auf das Selbstverständnis

¹³ Atamans Film orientiert sich in mancher Hinsicht und vor allem, was die *Mise-en-scène* betrifft, an zwei der bekanntesten Filme der neunziger Jahre über *Drag Queens*: Stephan Elliots *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* von 1994 und Beeban Kidrons *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* von 1995. Für die Darstellerinnen sind die Bühnenshow und die Kostüme wesentliche Merkmale zur Konstruktion ihrer geschlechtlichen Identität. Im Unterschied zu Atamans Film sind die zwei genannten Filme allerdings Komödien: Die Frau erscheint damit mehr als in *Lola und Bilidikid* als autonomes Lachsubjekt. Bei Ataman zeigen lediglich die Nebenfiguren Kalipso und Şehrazat dazu Parallelen. Beide Filme sind außerdem *Roadmovies*. Das Motiv des Wanderns bzw. der Reise oder der (Selbst-)Situierung auf dem Weg zwischen zwei Orten bietet ein passendes Format für die homosexuelle Thematik, was in Atamans Film, vor allem durch Murats Umherirren im Tierpark zum Ausdruck gebracht wird. Eine weitere Gemeinsamkeit der drei Filme betrifft die Sprache, insbesondere die Wortwahl und die häufige (ordinäre) Benennung von Geschlechtsteilen.

als weibliches Erscheinen in männlichem Körper und erinnern an die Zweideutigkeit seiner/ihrer geschlechtlichen Identität.

Steht Lola für die homosexuelle Szene flamboyanter Bühnenshows, so hält sich Bili in schäbigen Klosetts auf. Männlichkeit wird im Film ebenso wie Weiblichkeit in übertriebener Form konstruiert und zunächst von Bili verkörpert. Sein Verständnis von sexueller Norm entwirft ein Konzept von Männlichkeit, das auf Homophobie basiert, was aufgrund seiner homoerotischen Beziehung mit Lola umso widersprüchlicher erscheint. Durch sein homophobes Verhalten und den Wunsch nach einer operativen Behandlung Lolas wird eine Einteilung in dichotome Geschlechter erstrebt. Dabei ist zu bedenken, dass die von Bili erwünschte Operation nicht nur den Wandel von der Homo- zur Heterosexualität beschreibt, sondern vom Transvestismus zur Transsexualität, was die Komplexität der geschlechtlichen Identitäten verdeutlicht, die die einfache Binarität dekonstruieren.

Bilis Überzeichnung im Film – im Laufe der ganzen Handlung ist er nur in dem gleichen ‚Kanakenoutfit‘ zu sehen (Lederjacke, Rockabilly-Frisur) – lässt seine Männlichkeit trotz fehlender Bühnenshow ebenfalls als Performance erscheinen: Man kann von einem *Macho-Drag* bzw. von der hyperbolischen Männlichkeit als Pose sprechen.¹⁴ In der Selbstbenennung nach dem Westernheld Billy the Kid konstruiert die deutsch-türkische Figur im Film weiterhin ein Verständnis von Männlichkeit, das auf Sex, Gewalt und Gesetzlosigkeit beruht.¹⁵ Außer dem Westernheld inkarniert er, zumindest in der ersten Szene des Films, durch Kleidung und Körperpose ein ‚Elvis-Presley-‘ oder ‚James-Dean-Ideal‘. In beiden Fällen imitiert er ein westliches Vorbild und ist dadurch „ein Produkt der Mimikry an die westliche Massenkultur“. (Breger 2001, 141)

¹⁴ Breger spricht von Bilis *machismo* als Maskerade. Vgl. Breger 2001, 139.

¹⁵ Zur Namensauswahl der anderen Figuren im Film schreibt Clark Folgendes: „All the Turkish characters have names that evoke mythical or historical figures. Kalipso and Sehrezat are of course Calypso and Scheherezade, legendary and exotic enchantresses of men. Iskender is the Turkish form of Alexander, connoting both (the bisexual) Alexander the Great and Iskender Bey, also known as Skanderberg, who liberated Albania from the Ottoman Empire; it is perhaps not coincidental that he ends up with Friedrich, a reference to Prussia’s (homosexual) Friedrich the Great.“ Weitere Konnotationen und Assoziationen der Namen anderer Figuren im Film finden sich in: Clark 2003, 199f.

Bili verkörpert somit im Film den Wunsch nach der Rekonstruktion normativer Ordnung(en) mit ihren sozialen und geschlechtlichen Dichotomien. Seine Nachahmung eines weißen Vorbilds und sein Verlangen nach einem heterosexuellen, bürgerlichen Eheleben können als versuchte Aneignung einer westlichen, heterosexuellen Norm charakterisiert werden, die der in Kreuzberg herrschenden Heteronorm entsprechen soll. Bilis Verständnis von Männlichkeit beruht zu einem gewissen Grad auf seiner Homophobie und auf seinem Verlangen nach Einteilung der Geschlechter in männlich und weiblich. Produziert Lola mit seiner/ihrer geschlechtlichen Identität Zweideutigkeit, so ist Bilis Verhalten eher das Ergebnis einer Paradoxie, die sich durch Lolas Kastration auflösen lässt. In seiner Diskussion mit Lola über ihre operative Geschlechtsumwandlung schließt er sich selber von der Möglichkeit einer chirurgischen Behandlung aus, da er ein Mann sei; Lola, so Bili, hingegen nicht. Dadurch wird eine Hierarchie innerhalb der Homosexualität konsolidiert, die sich im Kastrationswunsch manifestiert, den Bili im Laufe der Handlung realisiert – allerdings nicht gegen Lola, sondern einen rechtsradikalen Jugendlichen. In einer zweiten expliziten Äußerung warnt er Murat nach seiner ersten sexuellen Erfahrung mit einem Mann davor, schwul zu werden, nachdem er ihn selber in die Welt der Stricher eingeführt hat. An dieser Stelle definiert Bili nochmal sein Verständnis von Schwulsein als die Übernahme der Rolle der penetrierten Person in einer gleichgeschlechtlichen männlichen Beziehung. Bilis Verständnis beruht auf einer Subjekt-Objekt-Relation, die in diesem Fall der klischeehaften Vorstellung von männlich-weiblichen Relationen entspricht und von der Frau als Objekt der Begierde bzw. der Penetration ausgeht.

Auf diese Weise konstruiert sich im Film auch in homosexuellen Geschichten eine patriarchalische *Community*, in der einzig das männliche Geschlecht das Sagen hat. Es ist der Versuch der Figuren, ihre Stellung am Rand der Gesellschaft zu verlassen um einem konstruierten heteronormativen Zentrum anzugehören. Daran zeigt sich, wie Ethnizität die geschlechtliche Identität vordiskursiv dominiert. Die Beziehung zwischen Bili und Lola verweist in einem Mikrokosmos auf diese Machtstruktur im Film und durch die Kastration auf den Wunsch, ein Merkmal von Lolas sozialer bzw. transvestischer Identität zu eliminieren, um eine periphere (homosexuelle) Randstellung zu verlassen. In der

Nachahmung eines westlich-weißen Ideals sehnt sich Bili nach dem Aufstieg innerhalb ethnischer Kategorien und vertritt zu diesem Zweck eine Heteronorm. Der Kastrationswunsch ist als Sehnsucht nach Domestikation Lolas zu verstehen, durch die er/sie an die ersehnte weiße Heteronorm angepasst wird und die in die Ehe münden soll. Bilis Wunsch nach einer operativen Geschlechtsänderung Lolas ist zu einem großen Teil durch seine Selbstbehauptung in seiner Umgebung bzw. seinem Bekanntenkreis bedingt: In einer Szene in Kreuzberg stellt Bili einem Freund Lola (in Männerkostüm gekleidet) als Bekannten vor und verbirgt seine Beziehung zu ihm/ihr. Das normative Leben als Ehemann und Ehefrau nimmt Rücksicht auf sein Bedürfnis, sich nicht in seinem sozialen Umfeld ‚rechtfertigen‘ zu müssen, was auch auf sein Verständnis von Männlichkeit zurückzuführen ist.

2. Das transvestitische Opfer als Frau

Weiblichkeit und Opfersein werden innerhalb der konstruierten Machtstrukturen (Bili, Lolas Familie, das Kreuzberg-Milieu, drei Rechtsradikale) in Lolas weiblichem Kostüm codiert: Trotz der Eröffnung einer Möglichkeit außerhalb binärer Geschlechtszuordnungen durch die Figur des Transvestiten wird in der Weiblichkeit ein passendes Gewand für die Darstellung von Opfern gesucht. Bereits während seines/ihrer ersten Bühnenauftritts als *Drag Queen* ahmt Lola die Opferstellung der Gastarbeiterinnen in der Gesellschaft nach. Er/sie begrüßt sein/ihr Publikum und leitet den Tanz mit einer kurzen komischen Show ein, von der man nur die erste Szene sieht und den Rest nur im Hintergrund hört, während die Kamera die Parallelhandlung mit Bili während des Geschlechtsakts zeigt. Lola geht in Bauchtanzkostüm auf die Bühne, setzt sich ein Kopftuch auf und zieht eine leidende Grimasse, während sie das Publikum auf Türkisch mit den Worten „Liebe Freunde, ich sterbe“ (Ataman 1999, 4:00) begrüßt – eine ironische Verspottung der Betroffenheit von Gastarbeiterinnen, die allerdings in Form einer weiblichen Figur überzeugend wirkt. In dieser Darstellung und Kostümierung ähnelt Lola vor allem seiner/ihrer handlungsunfähigen Mutter, stellt aber gleichzeitig einen Kontrast durch die Kostümierung als Bauchtänzerin dar.

Das Motiv der leidenden Frau bzw. Märtyrerin überwiegt im Film auch in den homosexuellen Beziehungen, insofern sie den Gegenpol zur übersteigerten männlichen

Position bildet. Die höchste Verkörperung des Frauenopfers findet im Zitat der ertrunkenen Ophelia ihren Ausdruck: Lolas schwimmende Leiche in der Spree lässt vor allem an John Everett Millais' Gemälde *Ophelia* (1851/52) denken (vgl. Abb. 2 und 3)¹⁶ und ist eine Ästhetisierung des weiblichen Frauenopfers bei der Darstellung des Todes, (vgl. Bronfen 1992, 5) vor allem da die Perücke und die Schminke intakt bleiben. Die Anlehnung an Millais' Gemälde ruft mehrere Assoziationen hervor, die mit Weiblichkeit eng verbunden sind: Ophelia ist die Verkörperung weiblicher Schönheit, Unschuld und des Wahns. Dadurch verweist der Film auch auf die eigene Handlung, denn Lolas Erscheinen in Frauenkostüm im Familienhaus wurde von seiner/ihrer Mutter als Zeichen des Wahns verstanden: Für sie war der Anblick ihres Sohnes als Frau ein Witz, über den sie lachen musste. Sowohl der Verlust der Familie als auch des Geliebten Bili wurden außerdem durch sein/ihr Auftreten als Frau ausgelöst: Die letzte Diskussion vor seinem/ihrer Tod war eine Auseinandersetzung mit Bili über die (Un-)Möglichkeit der operativen Änderung seines/ihrer Geschlechts. Das lässt seinen/ihrer Tod zum Teil als Aufopferung für den Geliebten erscheinen, ein Eindruck, der im Film verstärkt wird durch die Darstellung des Körpers in einer gekreuzigten Haltung, die das Leiden vor ihrer Ermordung und die Verschwörung, die dahinter steckt, symbolhaft darstellen.

Abbildung 9: Der Transvestit als weibliches Opfer



Lola und Bilidikid – Kutluğ Ataman

¹⁶ Und außerdem an George F. Watts' *Found Drowned* (1848) und Paul Delaroches *La jeune martyre* (1855).



Abbildung 10: Die ertrunkene Ophelia als Topos für das weibliche Opfer

Ophelia – John Everett Millais (1851/52)

Als Träger/in von Männlichkeit und Weiblichkeit verkörpert Lola eine dritte Ebene von Alterität und stirbt deswegen nicht nur in männlichem Körper oder weiblichem Aussehen, sondern als Transvestit. Dies ist die letzte Notiz bzw. die Grabschrift, die der Film bezüglich Lolas Geschlecht hinterlässt: Der Zuschauer erfährt von Lolas Tod, als ein kleines Mädchen die schwimmende Leiche entdeckt und ihr zweimal die Frage stellt, ob Lola eine Meerjungfrau sei – eine mythologische Figur oder ein Fabelwesen, das ebenso zwei Wesen in einem Körper vereint (Frau und Fisch) und außerdem Lust, Verführung, Unschuld und Jungfräulichkeit verkörpert. Durch die rote Perücke wird seiner/ihrer Figur im Tod ein diabolischer Aspekt hinzugefügt, der zwar an seine/ihre Weiblichkeit erinnert, auf den zweiten Blick aber vor allem durch die grelle Farbe im Kontrast zum erblassten Gesicht abschreckend wirkt.¹⁷ Die filmische Darstellung von Lolas Tod hält somit sein/ihr transvestitisches Wesen als letztes Erscheinungsbild fest: Lola ist als Mann geboren, stirbt in Frauenkleidung und hat als

¹⁷ Mennel sieht in der Frage des kleinen Mädchens eine weitere Anspielung auf Shakespeares Ophelia: Hamlets Mutter Gertrude bezeichnet Ophelia in der Rede über sie nach ihrem Tod als ‚Mermaid-Like‘. Vgl. Mennel 2007.

Transvestit gelebt: „Half (female) human, half animal, a wholly mythological being, these are the disparate parts of Lola's life as epitaph” (Hillmann 2006)¹⁸

Der kleine Bruder Murat bewegt sich, ähnlich wie Lola, innerhalb der dichotomen Geschlechterordnung Kreuzbergs, in der Ethnizität und Gender miteinander verklammert sind. Anhand der Figur des jungen Bruders wird die Geschichte des homosexuellen Coming-outs erzählt. An ihm zeigt sich, wie sich der Wandel von der anatomischen als determinierende Identität hin zur performativen Annahme seiner sozialen Identität vollzieht. Im Fall der zwei Brüder ‚diktiert‘ der nationale Hintergrund, wie sich Gender zu formen hat. Murat wird zunächst zwischen den zwei Polen von Männlichkeit und Weiblichkeit (Bili und Lola) im homosexuellen Kontext positioniert. Seine Darstellung in der ersten Filmsequenz ist durch eine Ambivalenz gekennzeichnet, die parallel zu seiner (sexuellen) Orientierungslosigkeit verläuft: Die Kamera dokumentiert seine Schritte und die Suche nach dem Weg nachts im Berliner Tiergarten, der zum Treffpunkt der männlichen homosexuellen Charaktere und oft auch zum Ort anonymer homosexueller Begegnungen wird. Die Darstellung alterniert in dieser Sequenz zwischen der Landschaft und Murat – und zwar aus verschiedenen Blickwinkeln und aus wechselnden Perspektiven und Distanzen (Vorder- und Hinteransicht, Vogelperspektive, Panoramaeinstellungen) – sowie durch den Wechsel zwischen Stand- und Handkamera.¹⁹ Die Bildgestaltung in dieser Filmsequenz lehnt sich stark an den impressionistischen Malstil an. Die Skizzierung ohne Hervorhebung von Einzelheiten hat eine komplementäre Funktion zur Anonymität und zur Phase des Übergangs, die in dieser Filmsequenz impliziert sind. Weitere malerisch gestaltete Szenen im Tiergarten werden von einer subjektiven Kamera gefilmt, um Murats Blick darzustellen: Er wird als

¹⁸ Die Entdeckung von Lolas Leiche in der Spree fügt dem transzendierenden Moment (Leben und Tod/ Erde und Wasser/ Männlichkeit und Weiblichkeit) eine historische Dimension hinzu. Die Spree steht bekanntlich für die Teilung zwischen West- und Ostberlin. Identifiziert wird der Fluss gleich in der Szene, die nach dem Filmen der schwimmenden Leiche folgt und die Oberbaumbrücke zeigt. Der Ort des Todes soll nicht anonym bleiben. Er wird mit dem historischen Hintergrund in Verbindung gebracht und somit als Epitaph gelesen. Für die Bedeutung weiterer Orte im Film vgl. Clark 2003, 200-202.

¹⁹ Gezeigt wird, wie Murat auf einer Brücke geht. Die in der deutsch-türkischen Debatte fast überbelastete Metapher der Brücke wird hier anders funktionalisiert, indem sie auf die sexuelle anstatt der ethnischen Grenzüberschreitung verweist. Sie reflektiert einen Zustand des Übergangs, in dem sich Murat in Bezug auf seine (Homo-)Sexualität befindet.

Betrachter und Nicht-Beteiligter präsentiert und von der dargestellten Umgebung schwuler Männer distanziert.

Durch Murat wird im Film außerdem eine Struktur des Wiederholens, Nachahmens und der Substitution aufgebaut. So orientiert er sich z.B. auf der Suche nach seiner geschlechtlichen Identität an den männlichen bzw. weiblichen Seiten der Vorbilder: Zum Einen will Murat wie Bili, der ihn in die Welt der Stricher einführt, sich als Zeichen des Erstarkens nach einem Westernheld benennen und damit ein westliches Ideal nachahmen. Murats Nachahmung von Lola, auf der anderen Seite, nimmt vor allem nach seinem/ihrer Tod eine stärkere Ausprägung an. Dabei geht es allerdings nicht um Orientierung, sondern um Substitution des toten Bruders. Einige Szenen zeigen, ähnlich wie zuvor Lola, Murat beim Sich-Schminken, in einer anderen Szene setzt Bili Murat die Perücke der verstorbenen Lola auf. Den Höhepunkt dieser nachahmenden Aneignung des toten Bruders bildet Murats Erscheinen im Kostüm der toten *Drag Queen*. Er fungiert dabei als Köder für die Entführung der drei Rechtsradikalen, die im Film weitere Antagonisten der Figur des Transvestiten verkörpern. Die Szene versteht sich als Belebung oder symbolhafte Auferweckung von bzw. als Identifikation mit dem verstorbenen Bruder durch die Nachahmung seiner geschlechtlichen Identität. Mit Kostüm und Perücke soll ein temporäres Fortbestehen eines Familienangehörigen erreicht werden.

Bis zum Ende der Filmhandlung löst sich Murat von den Ansprüchen seiner Umgebung (vor allem von Bili und Osman). Erst an dieser Stelle wird eine Alternative geboten, wie sich die geschlechtliche Identität unabhängig von der nationalen Zugehörigkeit bilden kann. Die Auseinandersetzung zwischen Murat und Osman gegen Ende des Films scheint zunächst die Konfrontation zwischen Osman und Lola fortzusetzen, in der er/sie noch vor ihrem/seinem Tod ihren/seinen Erbteil von Osman zu bekommen versuchte. Das zurückgeforderte Erbe führt wiederum eine (retrospektiv erzählte) alte Auseinandersetzung über Lolas sexuelle Identität fort. Erst nachdem Murat selber Osman wegen Lolas Tod konfrontiert hat, löst er sich endgültig von der Orientierung an einer Vorlage und verlässt das Familienhaus, im Film ein Ort der heterosexuellen binären Ordnung, freiwillig – im Gegensatz zu Lola, der/die vor Murats

Geburt verbannt wurde. Die geschlechtliche Verkleidung verläuft in dieser Sequenz parallel zum Geschehen und fängt an mit Lolas Outfit nach der *Showdown*-Szene mit den Neonazis: Murat vergegenwärtigt dadurch die Begegnung zwischen Lola und Osman in der Vergangenheit, als Lola als Transvestit erschien. Während der Konfrontation wird die Verkleidung rückgängig gemacht: Murat legt Lolas Kleidung ab und bewegt sich vom weiblichen Gewand hin zum männlichen Körper, was als Geste der Befreiung von der Nachahmung Lolas bzw. ganz allgemein von einem Vorbild, aber auch von der oktroyierten Binarität der Geschlechter zu verstehen ist. So dienen Kostüme im Film immer wieder als Mittel der (Selbst-)Definierung und als Manifestation der Entwicklung von Identitäten.²⁰

3. (Ent-)Transvestismus

Eingeleitet wird die kulturelle Bedingtheit der Verkleidung bzw. Entkleidung durch den Verzicht der *Drag Queens* auf ihr (Frauen-)Kostüm, sobald sie sich im türkischen Kreuzberg blicken lassen: Die drei Transvestiten halten sich an die Kleiderordnung, die eine klare Trennung zwischen dem türkischen ‚Ghetto‘ und ihrem sonstigen Erscheinen auf der Straße zieht. Die Restriktion ist in diesem Fall kultur- bzw. traditionsbedingt und sieht strikte Kleiderregeln vor, die von einer Kostümierung ausgehen, die dem biologischen Körper entsprechen. Vor allem Lola, der/die sonst nur in Frauenkleidung zu sehen ist und sich auch hauptsächlich über dieses Erscheinen definiert, beschränkt sich auf die biologische Seite seiner/ihrer Identität und ist im Kreuzberger Milieu ausschließlich in Männerkleidung zu sehen. Man kann von einem doppelten Transvestismus sprechen, bei dem er/sie seinen/ihren Transvestismus transvestieren muss. Das Auftreten im türkischen Milieu ist demnach mit einem Verlust bzw. Verzicht auf den weiblichen Teil seiner/ihrer geschlechtlichen Identität verbunden, der für Lola ein

²⁰ In der Kostümierung zeigen sich weiterhin eine Dynamik der Gruppenbildung und die rechtsradikale Ideologie. Die klischeehafte Darstellung der drei Neonazis Rudy, Hendryk und Walter erfolgt ebenfalls durch Kostüme (Bomberjacken, Springerstiefel, Seitenscheitel). Auch ihnen geht es um die männliche Behauptung innerhalb der Gruppe, die sich in ihrem Fall in erster Linie in Form von Xenophobie und auch in ihrem homophoben Verhalten zeigt. Die *Showdown*-Szene ist eine übertriebene Performance von Männlichkeit nicht nur in Form von rechtsextremer Radikalität, sondern auch von deutsch-türkischer Subversion, die in der exzessiven Gewalt (Blutrache, Kastration, Mord) ihre Manifestation findet.

wesentliches Element seiner/ihrer Existenz als Transvestit ausmacht: Lola kann entweder Türke/in oder homosexuell sein.

Lolas Perücke wird in diesem Kontext zu einem wiederkehrenden Leitmotiv im Film und funktioniert zunächst als wesentliches konstruierendes Element von (Lolas) Femität. Die Perücke ist außerdem als Fetisch der Weiblichkeit zu betrachten,²¹ der im homoerotischen Kontext wieder an die Differenz zwischen *sex* und *gender* und die zwischen ihnen bestehende Dissonanz erinnert. Sie ersetzt die in Lolas Fall fehlenden weiblichen Genitalien und fixiert außerdem als erstes den Blick auf die Erscheinungsform als Frau. Nach Lolas Tod wird seine/ihre Inkarnation in der Figur des Bruders Murat zunächst durch die Perücke und erst zum Schluss auch durch das Kostüm ermöglicht.

Die Perücke, wegen der Lola von seiner/ihrer Familie auf die Straße gesetzt wurde, ist im Film außerdem ein Erbstück, das über zwei Generationen unter den Familienmitgliedern zirkuliert, bis Lola sie kurz vor seinem/ihrer Tod bekommt. Die Perücke wird dementsprechend zu einer Bindung, die die Brüder im Laufe der Handlung zusammenführt, und außerdem zum Medium, das die wahre Geschichte hinter Lolas Verbannung enthüllt: Murat berichtet seiner Mutter von der Perücke, die er als Kind in ihrem Schrank gefunden hat, und erfährt daraufhin die Geschichte seines Bruders. Beim einzigen Treffen von Lola und Murat vor Lolas Ermordung schenkt er/sie Murat seine/ihre alte Perücke, die an dieser Stelle neu bzw. diametral zur früheren Bedeutung codiert wird: Während die Perücke früher zur Trennung von der Familie führte, wird sie an dieser Stelle im Film zum Zeichen der brüderlichen Verbindung. Ihr Anblick löst keinen Widerwillen mehr aus, sondern wird in dieser Begegnung zwischen den zwei Brüdern zum Symbol der Akzeptanz und der (geschlechtlichen) Identifikation. Die Umcodierung des Symbols wird allerdings kurze Zeit später zurückgesetzt und die Perücke wird erneut mit einem Ende bzw. dem Tod verknüpft. Es ist genau dieses weibliche Requisit, das Lola in der letzten Szene vor seinem/ihrer Tod trägt und schließlich auch, als er/sie als Leiche im Wasser schwimmend zu sehen ist.

²¹ Freud schreibt über Fetischismus, dass „Pelz und Samt [...] den Anblick der Genitalbehaarung [fixieren], auf den der ersehnte des weiblichen Gliedes hätte folgen sollen.“ Vgl. Freud 2005, 332.

Durch die Signifikanz, die der Perücke im Laufe der Filmhandlung zukommt, erscheinen die Szenen, in denen sie geraubt oder abgelegt wird, als ‚Enttransvestierung‘ (die eine Parallele zur Entmannung des Neonazis in der *Showdown*-Szene bildet), was als Entzug des Rechts auf eine ‚dritte Positionierung‘ zu verstehen ist. Von den drei Neonazis wird die Perücke als wichtiges Zeichen von Lolas (Selbst-)Identifikation als Transvestit erkannt. Sie rauben somit das Symbol von Lolas Weiblichkeit.

Neben dieser Perücke werden im Film der Besitz und Verlust männlicher oder weiblicher Körperteile verhandelt und verweisen auf die Kategorienkrise des ‚Dritten‘. In *Lola und Bilidikid* geht es an verschiedenen Stellen um Fragen der Körperlichkeit bzw. zum Teil auch um den deformierten Körper. Vor seinem/ihrem ersten Bühnenauftritt sucht Kalipso in der Garderobe seine/ihre „Titten“ (gemeint sind Einlagen für ihren Büstenhalter), die Şehrazat vor der Show an sich genommen hat, und lässt ein Element der Weiblichkeit als ‚Prothese‘ erscheinen. (Mennel 2007, 163) Die Diskussionen über Lolas Geschlechtsänderung thematisieren auch mehrfach den Penisverlust, entweder als Gefährdung der männlichen Seite eines Transvestiten „Eine Frau muss auf ihren Schwanz aufpassen“ (Ataman 1999, 48:30) oder als Wunsch zur Auslöschung eines konstituierenden Teils der Männlichkeit des Homosexuellen, um ihn zur Heterosexualität zu bekehren: „Wenn es sein muss, schneide ich dir den Schwanz ab.“ (ibid, 48:30) Den Höhepunkt des Verlusts von geschlechtsdefinierenden Körperteilen bildet die Kastration des Rechtsradikalen – in diesem Fall ein Verlust, den keine Prothese mehr ersetzen kann. In dieser Szene realisiert sich Bilis Drohung allerdings nicht an Lola, sondern an ihrem vermeintlichen Mörder. Hier zeigt sich vor allem, dass die Rache nur im Akt der Entmannung des Rechtsradikalen erfolgen kann, der als Rekonstruktion von Bilis Traum vom Verlust von seiner/ihrer Weiblichkeit zu verstehen ist.

Auf spielerische Art praktizieren die Transvestiten im Film eine Bewegung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, bei der die sie trennende Linie verschwimmt. In einem Gespräch zwischen der *Drag Queen* Kalipso und der türkischen Nachbarin erreicht die Geschlechter(un-)ordnung durch ihre mehrfache Destabilisierung ihr Maximum: Kalipso zeigt sich im türkischen Kreuzberg unerwarteterweise in Frauenkostüm. Als Lola und Şehrazat ihn/sie in Männerkleidung abholen gehen,

erkennen sie gleich die Gefahr, von der sie aufgrund von Kalipsos Transvestismus im konservativen Kreuzberger Milieu bedroht sind: „Wegen ihr [Kalipso] werden wir hier gelyncht.“ (ibid, 18:21) Die türkische Nachbarin, eine klischeehafte und konservative Darstellung der anatolischen Frau im Gastarbeitermilieu, ist beim Anblick Kalipsos als Frau zunächst entsetzt und glaubt, Kalipso wäre schon immer eine Frau gewesen, die als Mann verkleidet war – d.h. sie vermutet das genaue Gegenteil über Kalipsos geschlechtliche Identität. Der Akt des Transvestismus befindet sich in der „heteronormativen Matrix“ jenseits einer denkbaren Vorstellung. Kalipso lässt sich auf die irrtümliche Annahme der Nachbarin ein und erklärt, sie müsse sich als Frau unter vielen Männern beschützen und sei deswegen bislang nur in Männerkleidung erschienen. Die Nachbarin scheint zunächst die Begründung zu glauben und Verständnis für Kalipsos Verhalten zu haben. Bevor Kalipso jedoch das Haus verlässt, ironisiert er/sie die keusche Selbstdarstellung, indem er/sie provokativ eine Affäre mit dem Ehemann der Nachbarin impliziert: „Ich werde dich vermissen. [...] du warst so nett zu mir. Aber dein Mann war noch netter“ (Ataman 1999, 19:46-19:52), woraufhin er/sie von der Nachbarin angespien wird. Das Oszillieren bei der Verkörperung von klischeehaftem weiblichem Gebaren (Keuschheit und Jungfräulichkeit versus verhängnisvolles und verführerisches Verhalten) lässt das transvestitische Verhalten zum Schluss der Szene für die Nachbarin ungreifbar erscheinen. Dass Kalipsos Transvestismus als Schutz oder als weibliche Verführung unter Männern dient, weist auf die Komplexität und die häufige Doppeldeutigkeit von Geschlechterdefinierungen hin. In dieser Szene spielt Kalipso mit den Möglichkeiten, die durch den Transvestismus gegeben werden. Aus dem Spiel resultiert in erster Linie eine doppelte Inversion der geschlechtlichen Grenzen.

4. Schluss

Es gibt sonst zahlreiche Beispiele im Film, die zeigen, wie die Figuren die Grenze zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit überqueren und dabei die trennende Linie verschwimmen lassen und dies als wiederholte Bewegung im Film. Im Moment wo die Binarität der Geschlechter aufgehoben wird, wird diese Bewegung jedoch durch eine Figur eingeschränkt, die dritten Möglichkeiten entgegenwirkt. Dabei zeigt sich, wie der

nationale Hintergrund der Protagonisten ihre geschlechtliche Identität vordiskursiv determiniert. Das wiedervereinigte Berlin dient dabei als Kulisse für die Darstellung von Übergängen und bringt verschiedene Begriffspaare ins Spiel: Aufnahme und Ausschließung, Grenzziehung und Vermischung, Einheit und Trennung. Diese werden im Film vor allem an den Figuren des Homosexuellen, Transvestiten und *Drag Queens* verhandelt. Anhand der zahlreichen Anspielungen auf die nationalen und geschlechtlichen Grenzübergänge im Berlin der neunziger Jahre werden Dichotomien als solche hinterfragt, Grenzen aufgehoben und neu festgelegt und Trennungslinien dekonstruiert, die sich somit als arbiträr erweisen.

Bibliographie

- Ataman, Kutluğ. 1999. *Lola und Bilidikid*. Berlin: Absolut Medien
- Bettinger, Elfi und Funk, Julika. 1995. Vorwort. In *Maskeraden*. Herausgegeben von dies. Berlin: Schmidt.
- Breger, Claudia. 2001. *Queering Macho-Identities? Roman- und Filmanalysen aus der Perspektive angloamerikanischer Männlichkeitsforschung*. In *Unsichtbarkeiten der Differenz*. Herausgegeben von Annette Jael Lehmann. Tübingen: Stauffenburg.
- Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1990. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In *Performing Feminisms*. Herausgegeben von Sue-Ellen Case.
- Cheesman, Tom. 2007. *Novels of Turkish German settlement*. Rochester, N.Y: Camden House.
- Clark, Christopher. 2003. *Sexuality and Alterity in German Literature, Film, and Performance 1968-2000*. Diss. Cornell Univ.
- Clark, Christopher. 2006. *Transculturation, Transsexualities, and Turkish Germany*:

Kutluğ Ataman's Lola und Bilidikid. German Life and Letters, October, 59.4.

El Hissy, Maha. 2012. Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler. Bielefeld: transcript.

Freud, Sigmund. 2005. Das Ich und das Es. Frankfurt am Main: Fischer.

Garber, Marjorie B. 1993. Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst. Frankfurt am Main: Fischer.

Göktürk, Deniz. 2000: Turkish Women on German Streets. Closure and Exposure in Transnational Cinema. In: Spaces in European Cinema. Herausgegeben von Myrto Konstantarakos. S. 64-76.

Hillmann, Roger. 2006. Lola and Billy the Kid. A Turkish Director's Western Showdown in Berlin. Hier aus:
http://findarticles.com/p/articles/mi_go1931/is_2_25/ai_n29253113/?tag=content;col1. <20.05.2009>.

Hofmann, Michael. 2006. Interkulturelle Literaturwissenschaft. Paderborn: Fink.

Leal, Joanne / Rossade, Klaus-Dieter. 2008. Negotiating Gender, Sexuality and Ethnicity in Fatih Akin's and Thomas Arslan's Urban Spaces. In: GFL-German as a foreign language. S. 59-87.

Mennel, Barbara Caroline. 2007. The Representation of Masochism and Queer Desire in Film and Literature. New York: Palgrave Macmillan.

Şenocak, Zafer. 1999. Der Erottomane. München: Babel.

Weissberg, Liliane. 1994. Gedanken zur »Weiblichkeit«. Eine Einführung. In Weiblichkeit als Maskerade. Herausgegeben von dies. Frankfurt am Main: Fischer. S. 7-34.



Schlüsselbegriffe: Deutsch-türkisches Kino, Homosexualität, Gender, Ethnizität, Transvestismus

Über die Grenzen hinweg - die Grenze als Territorium des Unterschieds bei Annemarie Schwarzenbachs *Bei diesem Regen*¹

Maria de Lurdes das Neves Godinho

ESTG – Instituto Politécnico de Leiria / Faculdade de Letras da Universidade do Porto

“Manchmal träumt mir von einer Liebe ohne
Hoffnung schöne Aussichtslosigkeit fließend
trennend verbindend wie diese Grenze über
leben”

(Barbara Köhler 1991

in „Deutsches Roulette. Gedichte 1984-1989“)

Die Grenze verstanden nicht nur als ein vorübergehender Ort, als physisches Territorium des Übergangs, der Annäherung und Mischung, sondern als ein Ort der Differenz oder „différance“ im Sinne von Derrida, gilt mit besonderer Bedeutung für die schweizerische Schriftstellerin und Fotojournalistin Annemarie Schwarzenbach (1908-1942).

Tatsächlich überschreitet die Autorin in ihrem nomadischen Unterwegssein reich an Alkohol und Drogen nicht nur geographische Grenzen, sondern auch psychische, in einer Sehnsucht sich in dem Anderen (wieder) zu entdecken; sie überschreitet auch kulturelle Grenzen, indem sie Foto-Berichte durchführt, allein oder begleitet von Freundinnen (besonders Fotografinnen), sowohl im Nahen Osten als auch in den USA und in Europa – ungewöhnliche Reisen, nach /in einer nur femininischen Konstellation.

Diese Reisen führen nicht nur zu ihrem literarischen Schreiben *tout court*, sondern auch zu journalistischen Texten, besonders Foto-Berichten, wo man einen scharfen Ton von politischer und sozialer Kritik finden kann. In diesem Zusammenhang

¹Diese Arbeit ist Teil des Forschungsprojektes “Interidentitäten” des Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Faculdade de Letras da Universidade do Porto), unterstützt von der “Fundação para a Ciência e Tecnologia”.

zeigt sich vor allem Europa zwischen den Kriegen als der Ausgangspunkt für die Reisetexte Schwarzenbachs.

Eine gewisse Ratlosigkeit findet sich generell bei ihrer Generation, die nach dem Ersten Weltkrieg an den traditionellen Grundlagen der Gesellschaft zweifelt, und ein Identifizierungsmuster, neue Werte und eine neue Identität sucht. Deshalb schreibt Schwarzenbach, als Stellvertreterin ihrer Generation, 1930 in ihrem Essay „Stellung der Jugend“: „Unserer Zeit, einer Zeit der Wandlung, sind alle Ordnungen genommen“ (AS 2008,10), und weiter im Essay zeigt sie ein leidenschaftliches, naives Gefühl bei der grenzenlosen Suche nach einem neuen Lebenssinn, nach einer neuen Identität: „Wir lieben das Leben, unsere Liebe ist inbrünstig und unsere Hingabe leidenschaftlich und ohne Grenze.“ (ibid,14)

Roger Perret stellt zu Recht fest, Grenzen seien dazu da, um überschritten zu werden, und nicht, wie Schwarzenbachs Mutter es möchte, um geschlossen zu werden, die Rückkehr verhindernd (2008, 277).² In der Tat gilt bei Annemarie Schwarzenbach ja Grenzen überschreiten, [um] „eigene Befangenheit [zu] überwinden, neue Möglichkeiten des Lebens [zu] erproben oder Freiheit [zu] gewinnen“ (Lamping 2001, 14). Weil Grenzen und Übergänge Zeichen für ein Dazwischen bedeuten, wodurch das „Ich“ im Zweifel lebt.

Das folgende Zitat von Perret zeigt Schwarzenbachs „Entgrenzung“, ihren Hybridismus, der exemplarisch verantwortlich für die Entstehungsprobleme des Novellenbandes *Bei diesem Regen* war: „In der Schweiz waren die Erzählungen zu ‚unschweizerisch‘ und vielleicht auch zu modern; in Österreich zu politisch und zu wenig ‚deutsch‘, in Holland waren die Autorin und das Buch zu wenig ‚emigrantenhaft‘.“³ Der Band, den Schwarzenbach *Der Falkenkäfig* betitelte, und der aus editorischen Gründen zur Lebzeit der Autorin nie publiziert wurde, wurde erst 1989

² In einem Brief von Renée Schwarzenbach (3.5.1940) an Suzanne Öhman (ihre in Schweden lebend älteste Tochter) sagt die Mutter bezüglich Annemarie: „Es wäre wirklich eine Erleichterung, wenn die Schweiz ihr einmal die Einreise verweigern würde.“ (Alexis Schwarzenbach 2004,351).

³ In seinem Nachwort zu *Bei diesem Regen* schreibt Roger Perret (1989, 211-234) ausführlich über die Editionsprobleme, mit denen Annemarie Schwarzenbach sich in ihrer Lebenszeit konfrontiert sah, und die im Fall von *Der Falkenkäfig* nicht überwunden wurden, obwohl verschiedene einflussreiche Schriftsteller sich für diesen aus 18 Novellen bestehenden Band einsetzten, wie Klaus Mann, Stefan Zweig oder noch Thomas Mann (siehe ibid, 211-220). Die ersten Erzählungen entstanden während und kurz nach der Niederschrift von *Winter in Vorderasien*. Während der zweiten Persienreise schrieb sie noch einige Erzählungen dazu, die sie wie folgt bewertete: „Die Novellen [...] sind ja *viel besser* als das ganze ‚Vorderasiatische.‘“ (A.S. an den Editor M. Rascher, 19.11.1934, ibid, 212). .

von Roger Perret unter dem Namen *Bei diesem Regen* veröffentlicht, und besteht übrigens aus weniger Erzählungen, da einige verschollen waren. Sogar Klaus Mann war sich dessen Hybridismus teilweise bewusst, als er versuchte, Stefan Zweigs Verleger, Herbert Reichner, von einer Publikation des *Falkenkäfigs* zu überzeugen. Über den Band schrieb K. Mann: „Das Buch – lyrisch getönte Novellen mit viel Landschaft – ist völlig unpolitisch. Jedoch – wie es scheint – für Reichner immer noch nicht unpolitisch genug.“ Wie er glaubt, könne nur die Erzählung „Das gelobte Land“, „die in Palästina spielt und das Judenproblem berührt, wirklich Anstoss erregen.“ (K. Mann an Stefan Zweig, 15.6.1936, *apud* Perret 1989, 214).

Trotzdem kann man den politischen Charakter der Erzählungen leicht entnehmen, nicht allein in dem von Klaus Mann erwähnten „Das gelobte Land“, denn die Bilder und die Stimmen vom Novellenband *Bei diesem Regen* sind Reisende – verschiedene Gesichter des Exils in Europa, die die Vielfalt der europäischen Identität offenbaren. Die politischen, sozialen, Alters- und Geschlechtergrenzen machen die verschiedenen Bedeutungen des Konzepts des „Fremden“ verständlich.

Das Fremde „produziert immer Unsicherheiten, weil Struktur und Grenzen des neuen Erfahrungsraumes unbekannt sind.“ Daher spricht Lehnert von „Schwebezustand“: „zwischen dem, was man verlassen hat, und dem, wo man ankommen soll oder will [...] einem Zustand geschärfter Wahrnehmung“ (2001, 112). Das Reisen bedeutet in dieser Hinsicht nicht nur „Überwindung äußerer Grenzen, sondern auch einer Grenze in sich, die durch die erlernten Wahrnehmungsmuster und Codes gesetzt ist“ (vgl. Großklaus, *apud* Lehnert 2001, 112-13). Dabei gilt *Bei diesem Regen* als Beispiel dafür, dass „fast alle Protagonisten [sich] an europäischen Wahrnehmungscodes orientieren [...], die Eigenkultur zum Maßstab“ nehmend (Lehnert 2001, 113-14), sei ihre Europaabfahrt von der Flucht vor persönlichen und politischen Konflikten verursacht, sei es wegen „einfacher“ Europamüdigkeit. Die persische Landschaft kommt zwar in diesem Band wie in *Das Glückliche Tal* vor, aber hier hat sie eher „Kulissenfunktion“ für die Widersprüche der Europäer mit dieser neuen Umwelt, wo die meisten unter schweren Krankheiten leiden, wie Malaria, Typhus, Fleckfieber, die mit Bewusstseins- und Wahrnehmungsstörungen einhergehen.

Aber nicht nur der Außenraum besitzt diesen provisorischen, transitorischen Charakter. Auch die Innenräume sind „Orte des Treffens zwischen den Kulturen, Zeiten und Reise-Bewegungen“ und daher stark ambivalent (vgl. Karrenbrock 2008, 115).

Tatsächlich sind die Figuren in diesem Band einerseits in Transit, auf einer äußerlichen Reise, außerhalb ihres normalen „heimatlichen“ Raums, und fühlen sich entwurzelt, denn sie stecken im Laufe der vierzehn Erzählungen in einer vorläufigen, transitorischen, fast nicht-existenten Welt. Also befinden sie sich in „anderen Räumen“ („espaces autres“ nach Foucault oder „non-lieux“, nach Marc Augé), und daher spielen sich Handlungen oder Gespräche eines Großteils der Novellen in Hotels, Bars, auf dem Schiff, im Auto, im Zug ab (siehe auch Lehnert 2001,113) – in Foucaults Worten handelt es sich um Heterotopien, wobei hauptsächlich Orte mit widersprüchlichen Platzierungen gemeint werden,⁴ wo alle Beteiligten in diesem Fall ihr „Verhältnis zu Europa und zum Orient zu klären suchen.“ (Karrenbrock 2008, 116). Andererseits vollziehen sie auch öfter eine „innerliche“ Reise wegen Fieberzuständen, die die Wahrnehmungsfähigkeiten stören und stark beeinflussen. Man kann daher wohl auch von einer bestimmten „innerlichen“ Heterotopie im Falle von den genannten Wahrnehmungsstörungen sprechen, die von Krankheiten oder auch von zu viel Trinken (übermäßigem Alkoholkonsum) verursacht werden. Dadurch schafft jede Figur eine andere Beziehung zum Raum. Nach Vilas-Boas gibt es immer eine gewisse Isolierung in und unter den Figuren – einige möchten davor fliehen, indem sie mit den anderen Figuren im „neuen“ Raum verkehren. Dass der Raum als Heterotopie fungieren kann, oder nicht, hängt also davon ab, wie jede Figur sich mit dem Raum verbindet, und welche Funktion sie ihm bewusst oder unbewusst zuschreibt (vgl. 2010, 211-212).

Diese Idee des Transitorischen, der Grenze wird meiner Meinung nach außerdem im psychologischen Sinne in diesem Band verwendet, denn die Protagonisten scheinen immer wieder zwischen Erinnerungen, Träumen und Erlebnissen zu schweben – eine Triade, die immer wieder ins Gedächtnis kommt und deren Grenzen undeutlich bleiben (vgl. Vilas-Boas 2008,162).

Also gibt es eine Beklommenheit, einen gewissen Druck auf und unter den Figuren, die von ihrer Heimat vertrieben wurden, und sich daher heimatlos, sozusagen „bodenlos“ im metaphorischen und auch im buchstäblichen Sinn fühlen, denn sie sind oft in Bewegung, was durch den Zug, das Schiff, das Auto signalisiert wird.

Dies kann man gut aus der Erzählung „Ein Auswanderer“ (AS 1989, 23-29) schließen, die sich vollständig in einem Zug abspielt, wo ein Junge aus Rumänien, ein

⁴ Über das heutige öfter verwendete Konzept der Heterotopien siehe Michel Foucault „Andere Räume“ (1990, 34-46).

Jude, verzweifelt nach Palästina will. Während der Reise entdecken der Ich-Erzähler und Kade, dass er kein Visum hat. Sie wollen ihm dabei helfen, weiterzufahren, aber vergeblich, denn er wird von den Behörden daran gehindert, und muss an der türkischen Grenze zu einem anderen Zug gehen, der ihn zurück zu den Nazis fahren wird. Dem mitleidenden und mitbeteiligten Erzähler gelingt es wohl, dass der Leser die Verzweiflung des Jungen mit großer Spannung miterlebt.

Trotz dieser wichtigen Aspekte sollte man aber an die narratologische Struktur des Bandes herangehen und sie untersuchen. Es gibt keine strukturelle Einheit unter den Erzählungen, und dem Leser wird die Entwurzelung aller Protagonisten und deren Gefühl der Heimatlosigkeit aus einer narratologischen Multiperspektivität klar.

Erstens: Wir können von einer indirekten Fokussierung sprechen, denn die Figuren reden für sich, indem der auktoriale Erzähler alles genau beobachtet und berichtet, ohne direkt teilzunehmen, wie in „Das gelobte Land“, „Der Abschied“, „Drei Tage Morgendämmerung“, „Sehr Viel Geduld“, „Die Mission“ oder „Eine Bekanntmachung“.

Zweitens: Ein Ich-Erzähler dominiert die Erzählung, aber die Stimmen der Figuren sind auch markant, wie im oben erwähnten „Ein Auswanderer“, in „Verklärtes Europa“ und „Bei diesem Regen“. Obwohl die Namen der Figuren echten Kollegen Annemarie Schwarzenbachs bei den archäologischen Ausgrabungsarbeiten (wie Kade, Rubinson, William, Gordon) entsprechen, und der Erzähler über diese Arbeiten redet, sollte man nicht daraus schließen, dass das Ganze wie eine Art Tagebuch der Autorin angesehen werden kann. Das meine ich nicht allein deswegen, weil der Ich-Erzähler sich öfter hinter dem bequemen „wir“ versteckt, und sein Name im Gegensatz zu den Anderen nie erwähnt wird – und dadurch das Geschlecht ungewiss lässt –, sondern auch, weil z. B. in „Verklärtes Europa“ eine Italienerin über die Gruppe explizit äußert: „Ich finde es viel mutiger, hier draußen zu leben, wie diese Herren.“ (AS 1989, 33)

Drittens: Bei drei weiteren Erzählungen kommt zwar das Expeditionshaus bei den Ausgrabungsarbeiten als Raum wieder vor, aber es ist nun textuell klar, dass es sich um eine Ich-Erzählerin handelt. So etwa in „Vans Verlobung“ – „‘Einer von uns ist aber eine Dame‘, sagte Gordon“ (ibid.,160). In „Fast dasselbe Leiden“ wird die Ich-Erzählerin wie folgt vorgestellt: „Mrs. Batten, darf ich vorstellen: dies ist das Mädchen, welches die letzte Saison draussen mit uns gearbeitet hat.“ (ibid.,135). Die Ich-

Erzählerin von „Eine Frau allein“ hat viele Gemeinsamkeiten mit dem „Mädchen“ von „Fast dasselbe Leiden“ und auch „zufällig“ mit der Autorin Annemarie Schwarzenbach: Sie ist schon zum zweiten Mal in Persien, wo sie das erste Mal ebenfalls an Ausgrabungsarbeiten mit Amerikanern teilgenommen hatte, sie ist auch Fotografin und schreibt gelegentlich...

Viertens: In den zwei übrigen Erzählungen: „Beni Zainab“ und „Auf der Heimreise“ kommt die Hauptfigur Claude neben der Ich-Erzählerin vor. Es ist fast unmöglich, diese Figur nicht mit Schwarzenbachs Mann, Claude Clarac, zu identifizieren. Wir dürfen also von einer gewissen autobiographischen Grundlage reden, aber man sollte immer an zwei Welten denken – es handelt sich um eine reelle und um eine textuelle Welt, obwohl das von Schwarzenbach Erlebte häufig sehr nah an dem Erzählten steht (vgl. Vilas-Boas 2010, 212).

Nun werde ich mich mit einigen der Erzählungen befassen, wobei deutlich wird, dass das Heimweh und das Sich-allein-fühlen die Beobachtung und Einschätzung des Raums stark beeinflussen. Dies ist nicht nur den Figuren, sondern auch dem/der Erzähler/in und letztlich auch der Autorin zu entnehmen.

Bei der ersten Erzählung, „Das gelobte Land“ (AS 1989,7-22), gibt der Erzähler-Beobachter dem Leser jede Einzelheit des Beobachteten wieder – so landet ein Schiff in Haifa (Palästina) und Dr. Levy, der in Freiburg Chemie-Professor war, will nun wegen des Nazismus mit seiner Tochter in Palästina leben. Der Erzähler drückt in indirekter Rede Levys Worte aus:

Sie [seine Tochter] würde nicht in Deutschland aufwachsen, sondern in Palästina, und was die Nazis ihrem Vater getan hatten, würde sie nicht mehr angehen als die Pogrome in Bessarabien. Sie würde eine glückliche Kindheit in Palästina haben... (ibid.,8)

Der Hauptmann des Schiffes und Billy (seine androgyne Freundin) verweilen am Anlaufhafen des Schiffes in Lokalen, aber zuerst schenkt die Hauptfigur Billy dem Leser einen durchdringenden Blick auf die Verteilung der Passagiere im Schiff je nach „Klassen“:

Sie [Billy] ging zurück, aber man hatte die Touristenklasse durch ein Seil abgesperrt und hinter dem Seil standen die Auswanderer mit ihren Handtaschen und Rucksäcken und warteten, dass man sie an Land gehen liess. Es waren lauter Juden, und die meisten von ihnen waren junge Juden aus Deutschland. [...] Zuerst liess man die Passagiere aus der ersten Klasse vorbei. (ibid.,11)

Noch eine andere Perspektive der jüdischen Verfolgung zeigt der Taxifahrer im Gespräch mit Billy auf:

Ich war arbeitsloser Student, weil ich zum Studium kein Geld mehr hatte. Nachher schnappten die Nazis meinen Bruder, und ich musste verduften, weil wir zu den Juden gehörten, die ehrlichen Deutschen ihr Brot und ihre Stellungen wegnahmen. (ibid.,14)

Trotz der Mehrstimmigkeit ist die politische Stellungnahme der Erzählung ganz eindeutig – die Verabscheuung des Nazismus wird klar, sowohl durch die Beobachtung des Erzählers, als auch durch das erzählte Erlebnis der Figuren, mittels direkter oder indirekter Rede.

In der Erzählung „Der Abschied“ (ibid:47-59), die in Aleppo (Syrien) stattfindet, werden zwei Offiziere gegeneinander gestellt – der Franzose Poiret gegen den jungen Algerier. Meiner Meinung nach fungiert jeder als Stellvertreter seiner eigenen Zivilisation – die europäische gegen eine andere (unterworfenen) Zivilisation. Bei der physischen und psychischen Beschreibung folgt der Erzähler einem einfachen Klischee: der Algerier ist schön, gelassen, fröhlich, von einfacher Natur, trinkt keinen Alkohol, während der Europäer ziemlich alt, abgesspannt, böse ist, viel trinkt, aber sich überlegen einschätzt:

„Das hat Zeit“, sagte gelassen der Algerier. Poiret betrachtete ihn, seine hohe, hellbraune Stirn unter dem helleren, hochgeschwungenen Turban, die blauen Augen – die schönsten Augen von Aleppo, wurden sie genannt. Ein schöner Mensch, wusste Poiret, ein strahlender, blonder Afrikaner, der manchmal lustig ist, immer von hinreissender Heiterkeit, und sich niemals zum Zorn reizen liess. Er selbst, Poiret, hatte eine kahlgraue Haut, das kam

vom Trinken, und er war jähzornig. Er hasste die Afrikaner, weil man den Algerier zum Offizier gemacht hatte. Und wegen seiner offenbaren, strahlenden Schönheit. [...] Der Algerier sah ihm nach. Dieser Hochmut, dachte er, dieser unwürdige, dumme Hochmut! Er liebte Algier; Frankreich, in dessen Dienst er stand, kannte er nicht. Er wusste nicht, was Patriotismus war, und er konnte nicht verstehen, dass Liebe, die Liebe zum eigenen Land, als Hochmut auftreten sollte. Dass man ihm Verachtung zeigte, verstand er nicht: Diente das die Grösse Frankreichs? (ibid.,47-48).

Die naive, fast kindische Frage des Algeriers am Ende zeigt sich eigentlich als eine bittere Überlegung über den Sinn des Patriotismus, der Liebe zu Heimat. Dadurch gibt die Figur dem Erzähler und dem Leser Anlass, diese Werte in Frage zu stellen, falls sie mit Vorurteilen dem Fremden gegenüber von den Europäern verknüpft werden.

In „Drei Tage Morgendämmerung“ (ibid.,125-131) bringt der Erzähler Dr. Rieti, einen italienischen Arzt, zusammen mit anderen Italienern in ein Lokal, wo sie sich bei reichlich Alkohol über die schwierige Lage der Arbeiter in Italien unterhalten. Rieti ist seit langem nicht dort gewesen und stellt Fragen. Es gibt Auseinandersetzungen, denn einige sind pro-faschistisch. Der Erzähler zieht sich zurück und ist nur Beobachter der Szene im Lokal. Auch in „Sehr Viel Geduld“ (ibid., 97-116) zeigt der Protagonist, Dr. Rieti, seine verlorene Bindung an die Heimat, indem er sich von den Erinnerungen an seinen Vater, einem Anhänger Mussolinis, und an seinen Freund Mario, einem Kommunisten, nicht befreien kann; dabei fühlt er sich als Versager, weil er beide enttäuscht hatte. In diesem großen, kargen Land, Persien, das immer wieder „viel Geduld“ verlangt, obwohl das völlig aussichtslos ist, spürt er ein Gefühl der Einsamkeit, der Melancholie, das seine Abhängigkeit zur Heimat zeigt. Er trifft eine alte italienische Sängerin, die sich genauso elend fühlt und ihm sagt: „Lügen Sie nicht, mein Freund, auch Sie waren bisher allein, unter Fremden.“ Diese Erinnerung erweckt in ihm das Gefühl des Verlusts, des Verrats an seiner Heimat:

Entsetzlich erinnerten ihn ihre Worte an Worte Marios, der ihm, beim Abschied, gesagt hatte: „Lüge nicht, Rieti, gib doch endlich das Lügen auf“ – und dann, als er schon im Zug sass, der ihn in die Verbannung führen sollte: „Auch du bist allein, mein Freund, unter Fremden. Aber eines Tages wird alles verändert sein, dann will ich dich wiederfinden.“ [...]“Ich bin geflohen“, sagte Rieti zu der fremden Frau [...].“ Ich bin ein feiger Mensch und habe einen Ausweg gesucht, um meinen Freunden zu entgehen. Jetzt

bin ich allein und ungeduldig, denn ich möchte zurückkehren, um alles wiedergutzumachen.“ „Zurück nach Italien?“ fragte sie verständnislos, „in unser herrliches Italien?“ „Es geht bergab im herrlichen Italien“, herrschte er sie an, aber gleich schämte er sich – woher nahm er das Recht? [...] „Du hast Heimweh, mein Kleiner“ [...] (ibid.,107)

Im Gespräch mit dem italienischen Gesandten wird dem Leser klar, dass Rietis in Persien laufender Vertrag nur eine Flucht bedeutete:

[Rieti dachte] erbittert. Wenn er [der Gesandte] wüsste, dass mir nichts an meinem Beruf liegt, nichts an meiner Aufgabe, vor allem nichts an diesem fremden Land. Wenn er wüsste dass dies alles nur eine armselige, unselige Flucht war. Aber er weiss es ja, und jetzt wächst es über meinen Willen hinaus, jetzt bin ich erst wirklich ein Gefangener. (ibid.,116)

In der Tat gilt dieses Fremd- oder Passagenland mit einer undefinierten Landschaft als „dazwischen“ Land – Persien „bleibt Raum deterritorialisierter, nomadischer Bewegung“ (Karrenbrock 2008,115).

Diese Beispiele zeigen, inwieweit der Raum für alle Figuren wichtig ist – die nomadische Bewegung der Europäer nach Persien bedeutet also eine Flucht aus einem leidenden, zugrunde gehenden Kontinent; trotzdem fühlen sich alle Europäer völlig allein in diesem immensen Land und haben Heimweh. Durch die direkte oder indirekte Rede zeigt der Erzähler dieses gemeinsame Gefühl der Figuren.

In „Verklärtes Europa“ (AS 1989, 31-38) spielt sich die Handlung kurz vor Weihnachten bei ständigem Regen in Aleppo bei den Ausgrabungsarbeiten ab, bei denen die Autorin tatsächlich mitarbeitete. Es wird von der Archäologengruppe berichtet, die sich sehr darüber freut, den Besuch eines jungen, italienischen Ehepaars im Expeditionshaus zu bekommen, denn sie alle empfinden ein tiefes Gefühl von europäischem „Heimweh“ und ihre Erinnerungen an die Heimat können auf diese Weise aktualisiert werden. In der Tat werden die Wörter „Heimweh“ dreimal und „Europa“ fünfmal in einem emotiven, sehnsüchtigen Diskurs in den knapp acht Seiten erwähnt, wobei die Ich-Erzählerin als eine Art Stellvertreterin der Stimme der Anderen fungiert, als auktorialer Erzähler, der über allem steht und alles weiß:

Wir hatten Zeit, an Weihnachten zu denken und Heimweh zu bekommen. Wir tranken viel in diesen Tagen und redeten zusammen, und jeder steckte den anderen mit seinem Heimweh an. [...] Vor vierzehn Tagen waren sie [das Ehepaar] noch in Europa gewesen. Vor vierzehn Tagen... Uns kam manchmal so vor, als seien wir unendlich weit und seit unendlich langer Zeit von unserem heimatlichem Erdteil getrennt, ja, ohne darüber zu sprechen, fürchteten wir, nie mehr dorthin zurückkehren zu können. (ibid.,31-32)

Dieses Gefühl der psychologischen Zeitlosigkeit, das bei den Exilanten wegen räumlicher Entfernung von der Heimat und wegen des Heimwehs öfter zu finden ist, und sich auch in der Furcht widerspiegelt, nicht wiederkommen zu dürfen, widerspricht der chronologischen Zeit voller politischen Ereignisse in Europa im nahestehenden Zweiten Weltkrieg. Das gemeinsame Gefühl der Heimatlosigkeit dieser „Exilanten“ widerspricht aber auch gleichzeitig der politischen Stellung des Ehepaars, das vor lauter Europamüdigkeit und Langeweile sich total sorglos dem syrischen Winter und der Entenjagd hingeeben hatte, und im Orient das „langweilige“ Europa vergessen wollte. Wie die Erzählerin beobachtet, „sorglos sahen sie aus, für sie war alles nur ein Spiel [...]“ (ibid., 32). Die jüngsten europäischen Entwicklungen, wie Faschismus in Italien, grassierender Nazismus, steigende Arbeitslosigkeit, die Judenfrage, werden zwar von den „Exilanten“ mit Eifer erörtert, bekommen aber wenig Echo bei diesem jungen Touristenpaar:

„Und Europa?“ drängten wir.

„Wir haben uns so gelangweilt“, sagte der Junge. [...]

„Europa“, sagte sie [seine Frau], ein armes, müdes Land. Man spricht von der Arbeitslosigkeit, bei uns in Italien vom Faschismus. Man spricht nur von unangenehmen Dingen, sogar vom nächsten Weltkrieg, obwohl es doch gar keinen Zweck hat.“

Einen Augenblick wurde es still. (ibid., 32)

Die Gleichgültigkeit des jungen Touristenpaares den Mitmenschen gegenüber wird besonders deutlich durch die Darstellung ihrer Reise durch Europa: in Salzburg, z. B. „[war] es sehr lustig, aber die Leute konnten es nicht lassen, den ganzen Tag von der

Judenfrage zu sprechen. Als ob die ganze Welt sich um die Juden drehte!“ (ibid., 33-34) und weiter, berichtet der junge pro-faschistische Italiener:

„Dann fuhren wir nach Süddeutschland, und mit den Nazis war es gar nicht so schlimm. Wenn man nicht wollte, brauchte man sie gar nicht zu bemerken. Und wenn man wollte, kam man gut mit ihnen aus. Im Winter waren wir im Palace St. Moritz, aber sogar dort wurde von den Arbeitslosen gesprochen.“ [...] (ibid.:34)

Wir [der Ich-Erzähler und die Kollegen] dachten an Salzburg. Es gab dort Konzerte, Bruno Walter dirigierte, es gab eine anmutig milde Sonne im Mirabellgarten, und die gebäumten Pferdeleiber der grossen, steinernen Brunnen. [...]

„Es ist immer das gleiche“, sagte Neno [der junge Italiener], „die gleichen Hotels in St. Moritz und am Lido, es ist öde, langweilig [...]. Die meisten Leute dort sind Pessimisten. Sie sagen, man weiss nicht, wie lange es noch dauert...“

Wir überhörten den letzten Satz. Wir hörten, wie in Konzertsälen Instrumente gestimmt wurden. Eine Seilbahn führte uns, die wir unsere Skier festhielten, aus dunklem Tunnel ins Freie; zwischen gleissenden Schneefeldern, unter blauem Himmel schwebten wir aufwärts.“ (ibid.,35-36)

Die in Syrien bei den Ausgrabungen tätigen Europäer weigern sich am europäischen Bild der Italiener teilzunehmen. Ihnen gehört ein anderes Europa, voller Musik und wehmütiger Landschaften oder Monumente, die dort „im Exil“ nicht existieren. Meines Erachtens nach zeigt auch ihre sozusagen „Flucht nach oben“, Richtung Freiheit, den Wunsch nach der Befreiung des Individuums jenes repressiven Systems, das zu jener Zeit in Europa herrschte. In diesem Sinne verstehe ich den folgenden sehnsüchtigen, fast verzweifelten Ausruf nach Europa der Ich-Erzählerin, der sich aber weiter hinter dem Personalpronomen „wir“ versteckt:

„Was wollten wir? Lido und Palace, Strassen am Abend, die Seilbahn, die steil in den blauen Winterhimmel anstieg? Sommernachtstraum und Heimweh? Oh Heimweh, oh Europa!“ (ibid.,37)

Das Erlebnis des Fremden im Orient bekommt also eine zentrale Bedeutung von Sinnlosigkeit nicht nur für den/die Ich-Erzähler/in der Reiseberichte, sondern auch für die Protagonisten der Erzählungen (alle europäischen oder amerikanischen Reisenden). Als letztes Beispiel möchte ich mich nun der Erzählung „Auf der Heimreise...“ (ibid., 85-95) widmen. Die Protagonisten – die Ich-Erzählerin und Claude – befinden sich auf der Terrasse eines Hotels in Beirut und unterhalten sich mit dem Hauptmann. Die Aussichtslosigkeit und die Verlorenheit lassen sich in Bezug auf den Raum spüren, denn weder in Europa noch im Orient scheint es einen angebrachten Platz für solche „Exillierte“ zu geben. Aber die Sinnlosigkeit zeigt sich auch in Bezug auf die Zeit, denn es gibt weder Vergangenheit noch Zukunft in diesen trüben Zeiten, sondern nur noch eine schwebende Zeitlosigkeit ...

„Wissen Sie“, sagte er [der Hauptmann] zu Claude, „man sollte sich Europa überhaupt aus dem Kopf schlagen. Dieses alte, traute, von Sentimentalitäten lebende Europa.“

„Ich mag einige ihrer Sentimentalitäten gern“, sagte ich.

Der Hauptmann: „Aber man kann nicht davon leben. In Europa weigert man sich, der Wirklichkeit ins Gesicht zu sehen. All diese halb- und ganz konservativen Politiker möchten, dass Europa von ihren edlen Gefühlen lebt, von ihrer Pietät gegenüber der Vergangenheit, und von ihrem Glauben, dass Besitz Klassenvorrechte und Erziehungsprivilegien ewig und unveränderlich seien.“

„Nein“, sagte Claude, „sie haben nur Angst vor einer Veränderung. Sie wissen, dass grosse Veränderungen Unordnung, Unglück und Elend mit sich bringen, und sie wollen die Verantwortung dafür nicht tragen.“

[...] [Der Hauptmann sagte] „Der Orient ist frei von Gefühlen. Man kann hier lieben und trinken ohne Gefühl. Man kann hier unbelastet von Gefühlen gegenüber der Vergangenheit, der Zukunft entgegenleben.“

„Sind Sie der Meinung, dass dem Orient die Zukunft gehört?“ – Man kann in unserer Zeit nicht von der Zukunft reden, ohne dass sich ein beklemmendes Schweigen einstellt. (ibid., 87-89)

Die Schlussfolgerung der beiden Protagonisten, Claude und die Ich-Erzählerin, ist auf Grund der Auswegslosigkeit nicht überraschend: „Wir sollten nicht zu lang in diesem Erdteil bleiben!“ (ibid.,95)

Gerade mit diesen Worten endete der Novellenband *Der Falkenkäfig* und das war bestimmt kein zufälliges Ende – wir schließen also daraus, dass der Orient kein Platz für die Europäer ist, aber auch in Europa gibt es keinen Platz für sie. Diese ist eine implizite Schlussfolgerung, was uns Anlass gibt, über die Schreibweise der Autorin nachzudenken: Schwarzenbach führt in diesem Band eine sehr moderne, ja postmoderne Schreibweise, die an Hemingways Lakonismus, Knappheit der Sprache, präzise Bilder erinnert. Diese postmoderne Schreibweise kann man wohl durch Schwarzenbachs Figuren wahrnehmen, insbesondere durch die verschiedenen Bilder des Heimatlosen, des Fremden, die auf eine journalistische aber auch poetische Weise wiedergegeben werden.

Nach Andreas Reckwitz entpuppt sich die Hybridität als „postmoderne Identität“ (2006, 19), die sich meiner Meinung nach eindeutig auf die Protagonisten Schwarzenbachs beziehen lässt – da sie Inhaber einer hybriden Identität und Subjektivität (sexuelle, kulturelle und soziale) sind. Das Konzept kann man weiter in Bezug auf das lyrische Werk der Autorin anwenden, das manchmal schwer zu katalogieren ist, und selbst bei Schwarzenbachs ständiger Überschreitung der Identität und der sozial-politischen Normen entdecken wir auch die genannte Hybridität, die sie während ihres kurzen Lebens bewahrte, zwischen dem fast gleichzeitigen Bedürfnis nach Flucht, nach Evasion und nach Rückkehr, in ständiger Spannung zwischen abfahren und ankommen.

Annemarie Schwarzenbach konnte also schon Mitte der dreißiger Jahre Bilder des Menschen überhaupt – insbesondere des Heimatlosen – in seinem ganzen Hybridismus, auf eine sehr plastische, poetische aber gleichzeitig journalistische Schreibweise in ihrem Novellenband *Bei diesem Regen* wiedergeben. Das bedeutet eine frühe Rezeption von Hemingway in der deutschsprachigen Literatur, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg dort richtig stattfand (vgl. Perret 1989, 226-27), und Schwarzenbach als eine postmoderne Schriftstellerin *avant la lettre*, über die Grenzen hinweg, erscheinen (oder ein passendes Subjekt zu ‚einstufen‘) lässt.

- Fähnders, Walter und Sabine Rohlf. 2008. Einleitung. In *Annemarie Schwarzenbach, Analysen und Erstdrucke*, hrsg. von Walter Fähnders und Sabine Rohlf. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 7-20.
- Fähnders, Walter. 2008. Die literarischen Anfänge von Annemarie Schwarzenbach. In *Annemarie Schwarzenbach, Analysen und Erstdrucke*, hrsg. von Walter Fähnders und Sabine Rohlf. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 45-62.
- Foucault, Michel. 1990. Andere Räume. In *Aisthesis. Wahrnehmungen heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Karlheinz Barck u.a, Hg. Leipzig: Reclam: 34-46.
- Görner, Rüdiger. 2001. *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Karrenbrock, Helga. 2008. Nomadische Bewegung. Annemarie Schwarzenbachs "Falkenküfig". In *Annemarie Schwarzenbach, Analysen und Erstdrucke*. Walter Fähnders/Sabine Rohlf, Hg., Bielefeld: Aisthesis Verlag: 99-121.
- Lamping, Dieter. 2001. *Über Grenzen – Eine literarische Topographie*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Lehnert Katrin. 2001. Die Darstellung der Fremde in der Prosa Annemarie Schwarzenbachs am Beispiel der *Lyrischen Novelle*, des *Glücklichen Tals* und der Novellensammlung *Bei diesem Regen*. In *Annemarie Schwarzenbach. Autorin – Reisende – Fotografin. Dokumentation des Annemarie Schwarzenbach Symposiums in Sils/Engadin vom 25. bis 28. Juni 1998*, hrsg. von Elvira Willems. Herbolzheim: Centaurus Verlag, 107-18.
- Perret, Roger. 2008. Nachwort: 'Im Netz der Schicksalswege' Annemarie Schwarzenbach im Banne von Familie, Flucht und Politik. In *Insel Europa. Reportagen und Feuilletons 1930-1942*, Basel: Lenos Verlag, 277-87.
- 2001. Mut und Angst. In *Annemarie Schwarzenbach. Autorin – Reisende – Fotografin. Dokumentation des Annemarie Schwarzenbach Symposiums in Sils/Engadin vom 25. bis 28. Juni 1998*, hrsg. von Elvira Willems. Herbolzheim: Centaurus Verlag, 11-18.
- 1989. Nachwort. In *Bei diesem Regen*. Basel: Lenos Verlag, 211-34.
- Reckwitz, Andreas. 2006. *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Vellbrück Wissenschaft.
- Schwarzenbach, Alexis. 2004. *Die Geborene. Renée Schwarzenbach-Wille und ihre Familie*. Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Schwarzenbach, Annemarie. 2008. *Insel Europa. Reportagen und Feuilletons 1930-1942*. Basel: Lenos Verlag.
- 1989. *Bei diesem Regen*, Basel: Lenos Verlag.

- Vilas-Boas, Gonçalo. 2010. Heterotopias na escrita ficcional de Annemarie Schwarzenbach. In *Annemarie Schwarzenbach. Uma viajante pela palavra e pela imagem*, org. von Gonçalo Vilas-Boas. Porto: Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP), 207-27.
- 2008. Das Wiedererkennen und das Erinnern in den Reisetexten Annemarie Schwarzenbachs. In *inside out. Textorientierte Erkundungen des Werks von Annemarie Schwarzenbach*, hrsg. von Sofie Decock und Uta Schaffers. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 153-72.

Schlüsselbegriffe: Annemarie Schwarzenbach; Grenze; Novellenband *Bei diesem Regen*, Mehrstimmigkeit, Heimatlosigkeit; Exilanten, Hybridität