



## Weltentwürfe des Fantastischen: Erzählen – Schreiben – Spielen

### 1) Erzählte und erschriebene Welten

- Simone Elisabeth Lang (Bremen/Jena):  
Fantastische Unzuverlässigkeit – unzuverlässige Fantastik.  
Ein Beitrag zur Diskussion um die Rolle des Erzählers in der literarischen Fantastik 9
- Laura Flöter (Essen):  
Welten aus Worten. Zur Funktion und Bedeutung des Erzählens im phantastischen  
Rollenspielsystem *The World of Darkness* 22
- Iris Gassenbauer (Wien):  
Neue HeldInnen. Identitätsverlust und Identitätsfindung zwischen den Welten 36
- Wolfgang B. Ruge (Magdeburg):  
Eine nicht schreibende Welt. François Truffauts *Fahrenheit 451* aus einer medienfixierten  
Perspektive 49
- Patrick Peters (Wuppertal):  
Realitätenbrecher. Transformationen des Realen im fantastischen Raum 63
- Frank Weinreich (Bochum):  
Absichtsvolle Zeiträume. Zur Teleologie phantastischer Weltgeschichten als Erklärungs- oder  
Hoffnungsmodelle am Beispiel von J. R. R. Tolkiens Mittelerde 72
- Iris-Aya Laemmerhirt (Dortmund/Wise):  
From Outer Space to Paradise? Remapping Hawai'i in *Lilo and Stitch* 83
- Christian Lenz (Dortmund):  
Fulfilling Desires. The Spatial Problems of Disney Princesses and  
Why Their Husbands-To-Be Are So Much Better Off 94
- Stefanie Giebert  
Boxes within boxes and a useless map.  
Spatial and temporal phenomena in the *Kingkiller Chronicles* 106
- ### 2) Urbane Räume des Fantastischen
- Miriam Loth (Göttingen):  
“I was hemmed in by people not in my city.”  
Power, Space and Identity in China Miéville’s *The City and the City* 117
- Scott Brand (Zürich):  
Los Angeles 2019. Die postmoderne Stadt als sozialkritischer Spiegel in  
Ridley Scotts *Blade Runner* 127

Anna Stemmann (Siegen): Der Held und sein Raum. Batmans Metamorphosen im Spiegel von Gotham City	140
Franziska Thiel (Universität de Fribourg, CH): Die Großstadt als apokalyptischer Raum in der frühexpressionistischen Lyrik und Bildenden Kunst	150
<i>3) Traum-Welten und visionäre Entwürfe</i>	
Anja Stürzer (Hamburg): Dream Worlds and Cyberspace: Intersubjective Tertiary Reality in Fantasy and Science Fiction	167
Evgeniya Selivanova (Kasan, Russland): Die Rolle und Funktionen des Oneiroraums in der deutschsprachigen fantastischen Literatur (am Beispiel dystopischer Romane)	181
Simon Spiegel (Zürich): Authentische Wunschträume. Überlegungen zur Utopie im nichtfiktionalen Film	188
Tamara Werner (Zürich) Tim Burtons ‚sehende Protagonisten‘. Eine Darstellung der empfindsamen Wiederverzauberung der Welt(en) in Tim Burtons Werk	200
<i>4) Mittelalterliche Weltentwürfe und Konzepte in der modernen Fantastik</i>	
Catharina Völp (Frankfurt am Main): Hagen von Tronje – (Anti-)Held zwischen den Welten	215
Hana Málková (Brno): Fiktive Welten in der modernen Fantastik und im höfischen Roman des Mittelalters im Vergleich	224
Anke Steinborn (Cottbus/Berlin): Nosferatu – Ein expressionistisches Bewegtbild-Bestiarium	229
<i>5) Ideologien und Werte-Diskurse im fantastischen Genre</i>	
Ingold Zeisberger (Dortmund): ‚God’s Own Country‘ – die himmlischen USA. Die US-Serie <i>Touched by an Angel</i> und die Inszenierung amerikanischer Werte	245
Michael Baumann (München): Der Kampf von Gut und Böse als Verwaltungsakt. Zu Sergej Lukianenkos Wächter-Reihe	260

Alexander Thattamannil-Klug (Marburg): Bekanntes verwenden, um Fremdheit und Gefahr darzustellen. Rassismus in <i>Der Herr der Ringe</i>	273
Jacek Rzeszotnik (Wroclaw/Breslau): ,Mein Freund von der Waffen-SS.' Nazideutsch-polnische Waffenbrüderschaft als imagologisches Alternativweltenmodell	286
<i>Vermischte Beiträge / Literaturkritik</i>	
Friederike Schwabel Fräuleinwunder? Zur journalistischen Rezeption der Werke deutscher Gegenwartsautorinnen von Judith Hermann bis Charlotte Roche in den USA	301

Simone Elisabeth Lang (Bremen/Jena)

## Fantastische Unzuverlässigkeit – unzuverlässige Fantastik

Ein Beitrag zur Diskussion um die Rolle des Erzählers in der literarischen Fantastik

Unter Zuhilfenahme der Lotmanschen Raumtheorie,<sup>1</sup> deren Prägnanz für die Beschreibung fantastischer Literatur nicht neu ist, sondern von Marianne Wünsch<sup>2</sup>, Hans Krah<sup>3</sup> und Henning Kasbohm<sup>4</sup> bereits beschrieben wurde, werden in vorliegendem Aufsatz die Grenzen der literarischen Fantastik abgesteckt. Im Anschluss hieran bleibt zu erörtern, wie sich das Moment der Unschlüssigkeit, also die „Unordnung der Räume“, wie Kasbohm es formuliert hat, einstellt.

Dass der Erzähler hierbei eine immens wichtige Rolle einnimmt, haben Thomas Wörtche<sup>5</sup> und Uwe Durst<sup>6</sup> bereits angenommen. Gegenstand des zweiten Abschnittes ist die Frage, welche Aufgabe ihm genau zukommt. Dabei wird erläutert, wieso die These vom destabilisierten Erzähler als „inszenatorische Grundlage der phantastischen Literatur“<sup>7</sup> derartige Aner-

---

<sup>1</sup> Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Aufl., München: Fink 1993 (1972).

<sup>2</sup> Marianne Wünsch: *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890–1930): Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Fink 1991.

<sup>3</sup> Hans Krah: „Fantastisches erzählen – fantastisches Erzählen: Die Romane Leo Perutz’ und ihr Verhältnis zur fantastischen Literatur der frühen Moderne“. In: Hans Krah und Claus-Michael Orth (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien: Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen; Festschrift für Marianne Wünsch*. Kiel: Ludwig 2002, S. 235–257.

<sup>4</sup> Henning Kasbohm: „Die Unordnung der Räume: Beitrag zur Diskussion um einen operationalisierbaren Phantastikbegriff“. In: Lars Schmeink und Hans-Harald Müller: *Fremde Welten: Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 37–55.

<sup>5</sup> Thomas Wörtche: *Phantastik und Unschlüssigkeit: Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Meitingen: Wimmer 1987.

<sup>6</sup> Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. 2. Aufl., Berlin et al.: Lit 2007 (2001).

<sup>7</sup> Ebd., S. 158.



kennung findet. Nach einer Beschreibung dessen, was mit Destabilisierung genau gemeint ist, ist die Annahme zu plausibilisieren, dass für eine exaktere Bestimmung der Art der vorliegenden Fantastik mithilfe der Raumtheorie eine Verbindung mit der Theorie der erzählerischen Unzuverlässigkeit gewinnbringend sein kann. Abschließend finden die raumtheoretischen Folgerungen, die aus den ungleichen Möglichkeiten der Evokation des Moments der Unschlüssigkeit resultieren, Erwähnung. Ich werde mit hin der Frage nachgehen, *wer* hier auf der Schwelle steht, *wer* der Grenzgänger in fantastischer Literatur ist.

### Was ist Fantastik?

Den Ausführungen zur Rolle des Erzählers fantastischer Geschichten in vorliegender Arbeit liegt ein liberales Verständnis der Fantastik zugrunde, das zwar das Vorkommen von Unschlüssigkeit als strukturelles Kriterium ausmacht,<sup>8</sup> beim Aufeinandertreffen zweier miteinander inkompatibler Seinsordnungen im Anschluss an Wunsch aber drei Möglichkeiten zugeht: erstens die Bevorzugung der okkulten Naturalisierung vor der rationalen, zweitens die Auflösung der übernatürlichen Ereignisse und die Behauptung der natürlichen Welt und drittens den todorovschen Schwebezustand, die Unentscheidbarkeit zwischen den erstgenannten Alternativen.<sup>9</sup> *Text- und resultatbezogen* werden der Fantastik demnach drei Ausgangsszenarien zuerkannt. *Prozess- und rezeptionsbezogen* ist sie über das strukturelle Merkmal der *Uneindeutigkeit* bestimmt:

Ich möchte Uneindeutigkeit an die Möglichkeit der Erkenntnis fiktiver Wahrheit nach der institutionellen Fiktionstheorie anbinden. Vereinfacht gesagt beruht diese Theorie der Fiktionalität auf der Basisannahme, dass Leser im Rahmen eines sogenannten Fiktionspakts mit dem Autor einwilligen, die Sätze des Textes als Aufforderung dazu zu sehen, sich bestimmte Dinge vorzustellen.<sup>10</sup> Damit tritt jeder fiktiven Gegebenheit für den Rezipienten der Fiktionsoperator „stell dir vor, dass“ hinzu.

T ist genau dann ein fiktionaler Text, wenn gilt: T wurde von seinem Verfasser (unter anderem) mit der Absicht A verfasst, dass der Rezipient diesen

---

<sup>8</sup> Zu diesem Kriterium vgl. Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1992 (1972), hier besonders S. 26.

<sup>9</sup> Vgl. Marianne Wünsch: *Phantastische Literatur*, S. 71. Auch Kindt betont, dass sich das Kriterium der aufrechterhaltenen Unschlüssigkeit „ohne Begründung weit vom üblichen wissenschaftlichen Ausdrucksgebrauch entfernt.“ Tom Kindt: „Das Unmögliche, das dennoch geschieht“, *Thomas Mann Jahrbuch 24* (2011), S. 43–56, S. 53.

<sup>10</sup> Zum psychologischen Begriff der ‚Vorstellung‘ vgl.: Alan R. White: *The Language of Imagination*. Oxford: Blackwell 1990, hier insbes. Teil II. Vgl. auch: Tilman Köppe und Tom Kindt: *Einführung in die Erzähltheorie*. Stuttgart: Reclam 2014. [im Druck]

Text als Hilfsmittel in einem *make-believe*-Spiel einsetzt, und zwar dergestalt, dass der Leser L aufgrund von A

- (i) sich vorstellt, dass ein Sprecher/Erzähler mit den im Text vorkommenden Sätzen bestimmte Sprechakte ausführt (obwohl L weiß, dass gewöhnliche Sprechaktkonventionen z.T. aufgehoben sind) und
- (ii) auf der Grundlage dieser vorgestellten Sprechakte zu einer hinreichend umfassenden Vorstellungswelt gelangt.<sup>11</sup>

Für die Zusammenhänge zwischen fiktionalem Text und fiktiver Geschichte heißt das, dass der Text ein Hilfsmittel<sup>12</sup> zur Vorstellung der Geschichte ist. Für die zu imaginierende Welt müssen aber fiktive Fakten Berücksichtigung finden, die mithilfe der illokutionären Akte des Erzählers zu erfassen sind. Im Fall von uneindeutiger fiktionaler Literatur tritt das Problem auf, dass widersprüchliche Erklärungen für ein Ereignis angeboten werden, dass für den Interpreten mithin nicht offenbar wird, welche Gründe für das Auftreten eines fiktiven Faktus *fiktiv wahr* sind. Der Leser steht vor dem Problem, dass er – jedenfalls zeitweise – nicht erkennen kann, was die fiktive Wahrheit ist. Er weiß nicht, zu welchen Vorstellungen die Erzählung autorisiert. Für die Definition uneindeutiger Erzählungen bedeutet dies Folgendes:

*Ein Text T oder eine Passage des Textes ist genau dann uneindeutig, wenn T als Erklärungsmuster für ein Ereignis E sowohl zur Vorstellung von A<sub>1</sub> als auch zur Vorstellung von A<sub>2-x</sub> autorisiert.*

Uneindeutigkeit ist aber keine hinreichende Bedingung für fantastische Literatur. Das Auftreten mehrerer, sich widersprechender und gleichzeitig autorisierter Vorstellungen in einem Text führt anders gesagt nicht zwangsläufig dazu, dass der Text ein fantastischer ist. Detektivromane weisen in der Regel ebenfalls mehrere, teilweise gleichermaßen gerechtfertigte Erklärungsmuster für ein Ereignis E auf. Was also für die Beschrei-

---

<sup>11</sup> Jan Gertken und Tilmann Köppe: „Fiktionalität“. In: Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur: Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin, Boston: De Gruyter 2009, S. 228–266, S. 252f. [Hervorhebung im Original] Zusätzlich ist auch die Fußnote 74 ebd. zu beachten: „Diese Definition darf nicht so verstanden werden, dass jeder Autor eines fiktionalen literarischen Werkes die *explizite* Absicht A hat. Richtig ist vielmehr folgendes: Damit T fiktional ist, muss es möglich sein, dem Verfasser A zuzuschreiben.“

<sup>12</sup> Die Auffassung des Textes als ‘prop’ geht auf Waltons Annahme der Verwendung literarischer Texte innerhalb so genannter ‘make-believe-Spiele’ zurück. Vgl. Kendall L. Walton: *Mimesis as Make-Believe: On The Foundations of The Representational Arts*. Cambridge et al.: Harvard Univ. Pr. 1990, S. 51f. Die Übersetzung von ‘prop’ als ‘Hilfsmittel’ auf Jan Gertken und Tilmann Köppe: *Fiktionalität*, S. 246.

bung fantastischer Literatur zu ergänzen bleibt, ist eine nähere Bestimmung von E, dem Phänomen, für das der Text ambivalente Erklärungsmuster gibt.

Hilfreich bei der Bestimmung von E kann die Einbindung einer strukturalen Erzähltheorie sein, da diese die Ebene der Histoire behandelt und somit unabhängig von der Realisierungsform auf der Diskursebene fantastische Inhalte beschrieben werden können. Dafür bietet sich Lotmans Raummodell besonders an. Ein Ereignis definiert sich in diesem Modell darüber, dass eine Figur die – innerfiktional als unüberwindbar gesetzte – Grenze zwischen zwei semiotischen Räumen überwindet.<sup>13</sup> Im Rahmen der Hierarchisierung von Ereignissen kommt Titzmann bei der Beschreibung des Lotmanschen Modells darauf zu sprechen, welche Art von Grenzüberschreitung dazu geeignet ist, einen Text als einen fantastischen zu qualifizieren:

[W]enn aber der tote Hans oder sein Opfer wiederbelebt werden oder als Geister spuken, [wäre das] eine bei uns kulturell als unmöglich geltende Grenzüberschreitung, die den Text als phantastische Literatur beschreiben würde.<sup>14</sup>

Titzmann gibt als Bezugspunkt des Möglichen unseren kulturellen Hintergrund an, was ich in Anschluss an Durst durch *Normrealität* – als innerfiktive Wirklichkeitskonstruktion – ersetzen möchte, ohne auf die ausführliche und überzeugende Rechtfertigung desselben näher einzugehen.<sup>15</sup> Diejenige Welt, der die Normrealität zugrunde liegt, nenne ich Welt<sub>N</sub>, die in ihrer Normierung von dieser Normrealität abweichende, kollidierende Welt nenne ich Welt<sub>Ü</sub>.

Es ist demnach „ein ontologischer Zweifel“,<sup>16</sup> der für die fantastische Uneindeutigkeit ausschlaggebend ist. Eine Definition der ontologischen Uneindeutigkeit, die E mithilfe der Raumsemantik näher bestimmt, kann folgendermaßen formuliert werden:

---

<sup>13</sup> Vgl. Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, S. 332.

<sup>14</sup> Michael Titzmann: „Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft“. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): *Semiotik: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. Bd. 13.3, Berlin, Boston: De Gruyter 2003, S. 3028–3103, S. 3080f.

<sup>15</sup> Vgl. Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 80–89. Die Normrealität ist „zumeist realistischer Konventionsprägung“, dies ist aber kein zwingendes Kriterium, sondern alleine der Regelfall. Der Bezugspunkt des Wunderbaren in fantastischer Literatur ist damit der „Bruch eines normierten Realitätssystems zugunsten eines deviaten“. Ebd., S. 87.

<sup>16</sup> Franz Rottensteiner: „Zweifel und Gewißheit: Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur“. In: Ders. (Hg.): *Die dunkle Seite der Wirklichkeit: Aufsätze zur Phantastik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 7–20, hier S. 12.

*Ein Text T oder eine Passage des Textes ist genau dann fantastisch uneindeutig, wenn T als Erklärungsmuster für E sowohl zur Vorstellung von  $A_1$  als auch  $A_{2-x}$  autorisiert und E den konfliktreichen Zusammenprall einer  $Welt_N$  mit einer  $Welt_{\bar{U}}$  thematisiert.*

Aus raumtheoretischer Sicht ergeben sich nach der Bestimmung von E zwei Möglichkeiten: E gilt als (normales) Ereignis, wenn „eine Entität der dargestellten Welt die Grenze zwischen zwei semantischen Räumen überschreitet, die beiden semantischen Räume dabei aber erhalten bleiben“. Dahingegen liegt ein Metaereignis vor, „wenn eine Entität die Grenze zweier semantischer Räume überschreitet und durch dieses Ereignis die dargestellte Weltordnung in der Zeit selbst transformiert wird“.<sup>17</sup> Ein Metaereignis qualifiziert die Durchsetzung der  $Welt_{\bar{U}}$  über  $Welt_N$  während ein normales Ereignis die Erhebung der  $Welt_N$  über  $Welt_{\bar{U}}$  bezeichnet. Wird die Uneindeutigkeit aufrechterhalten, ist nicht entscheidbar, welche Art von Ereignis eingetreten ist.

### Unschlüssigkeit und destabilisierter Erzähler

Bestimmt man die literarische Fantastik mithilfe des Merkmals der Unschlüssigkeit – gleich ob diese aufrechterhalten werden muss oder nicht – spielt der Erzähler oder der Diskurs allgemein eine wichtige Rolle.

Insofern der Erzähler traditionell eine Instanz der Objektivität darstellt, die die Ereignisse der erzählten Welt garantiert, bildet seine Zerrüttung die inszenatorische Grundlage der phantastischen Literatur, weil sich nur auf diesem Weg eine Destabilisierung des Dargestellten erzielen lässt.<sup>18</sup>

Die explizite Berücksichtigung der Erzählinstanz ist eine Erweiterung, die Wörtche dem Konzept Todorovs zufügte. Demnach ist zwischen mikro- und makrostrukturellen Destabilisierungsverfahren zu differenzieren.<sup>19</sup>

Ein makrostrukturelles Verfahren liegt vor, wenn widersprüchliche Perspektiven eine gültige Durchdringung der erzählten Welt verhindern, insofern kein autoritatives Erzählerwort eine realitätssystemische Klärung bewirkt.<sup>20</sup>

Die Destabilisierung auf mikrostruktureller Ebene bezieht sich auf „*ambivalente Appelle*“, damit sind zum einen Verfahren der Modalisation angesprochen, zum anderen aber auch stilistische Besonderheiten wie die

<sup>17</sup> Michael Titzmann: *Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft*, S. 308f.

<sup>18</sup> Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 158.

<sup>19</sup> Vgl. Thomas Wörtche: *Phantastik und Unschlüssigkeit*, S. 134–160. Im Folgenden werde ich mich auf Dursts Überarbeitung des Konzepts stützen.

<sup>20</sup> Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 161.

„*grammatische Zerrüttung* der Erzählerrede“. <sup>21</sup> Durst geht davon aus, dass „je begrenzter die Perspektive ist, desto geringer die Schwierigkeit, den Erzähler zu destabilisieren und den phantastischen Zweifel hervorzu-rufen.“ <sup>22</sup>

Destabilisation ist zwar nicht mit Subjektivität gleichzusetzen, <sup>23</sup> ist aber auf der mikrostrukturellen Ebene eng an Perspektivierung gebunden. Ausschlaggebend ist bereits, dass die Perspektive keine gottähnliche ist, denn nur die allwissende Erzählinstanz wird von der Destabilisation ausgeschlossen. <sup>24</sup> Mit dieser Beschreibung ist aber nur der Nachweis dafür gewonnen, dass die Möglichkeit des Zweifels an die Stabilität des Erzählers gekoppelt ist. Ich bin der Ansicht, dass eine Verbindung der fantastischen Literatur mit dem Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit für die raumtheoretische Beschreibung der Fantastik mehr beisteuern kann.

### Zuverlässigkeit, Unzuverlässigkeit und Fantastik

Wörtche bemerkt, dass die Destabilisation nicht dasselbe wie das unzuverlässige Erzählen nach Booth sei. <sup>25</sup> Booth' Konzept der *Unreliable Narration* ist, wie Kindt insbesondere im Anschluss an die Arbeiten Cohns <sup>26</sup> und Fluderniks <sup>27</sup> zeigen konnte, aber nur *eine* Form dessen, was wir meinen, wenn wir von unzuverlässigem Erzählen sprechen. Es ist das Konzept der *axiologischen* Unzuverlässigkeit, das neben dem der *mimetischen* existiert. Die Beispiele und Erläuterungen, die Durst für die Destabilisierung anführt, sind mit dem Konzept der *mimetischen* Unzuverlässigkeit auf vielen Ebenen vereinbar, denn sie erläutern Fälle, in denen dem Leser etwas verschwiegen wird oder in denen Hinweise auf beispielsweise eine Verücktheit des Erzählers verweisen und „seine Autorität als objektive In-

---

<sup>21</sup> Ebd., S. 162 [Hervorhebung im Original].

<sup>22</sup> Ebd., S. 160.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 161. „[N]icht jeder Erzähler, der Wunderbares behauptet, ist schon destabilisiert, nur weil er 'ich' sagt.“

<sup>24</sup> Vgl. ebd. „Im Falle einer allwissenden Erzählinstanz ist das Phantastische unmöglich. Wo aus der Perspektive Gottes gesprochen wird, gibt es keine Zweifel.“

<sup>25</sup> Vgl. Thomas Wörtche: *Phantastik und Unschlüssigkeit*, S. 102; Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 161. Simonis hält fest, dass der fantastische Zweifel unter anderem durch einen unzuverlässigen Erzähler hervorgerufen werden könne. Vgl. Annette Simonis: *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur: Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*. Heidelberg: Winter 2005. S. 46.

<sup>26</sup> Dorrit Cohn: „Discordant Narration“, *Style* 34.2 (2000), S. 307–316.

<sup>27</sup> Monika Fludernik: „Unreliability vs. Discordance: Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit“. In: Fabienne Liptay und Yvonne Wolf (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Ed. Text+Kritik 2005, S. 30–59.

stanz“ reduzieren: ihn *unglaublich* machen. In diesen Fällen wird dem Leser entweder etwas verschwiegen oder es wird etwas Ungesichertes (die Realität des wunderbaren Ereignisses) als gesichert dargestellt, was einer Falschaussage gleichkommt. Dies ist vergleichbar mit der Definition mimetischer Unzuverlässigkeit:

N ist genau dann *mimetisch unzuverlässig*, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie<sub>w</sub> zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt<sub>w</sub> nicht ausschließlich korrekte oder nicht alle relevanten Informationen enthalten.<sup>28</sup>

Destabilisation hängt ganz wesentlich mit Unglaubwürdigkeit zusammen, unglaubwürdig ist ein Erzähler aber nicht, weil er seine eigene Sicht der Dinge mitteilt, derer er nicht sicher ist, sondern weil er unzuverlässig im mimetischen Sinne ist, weil er also entweder *nur* seine Sicht der Dinge mitteilt *und* diese *als wahr ausgibt*, obwohl er sich dessen nicht sicher sein kann, oder weil er intentional Falsches berichtet. Es ergeben sich demnach zwei Unterkategorien mimetisch unzuverlässigen Erzählens, die Tilmann Köppe und Tom Kindt *täuschende* und *offene* Unzuverlässigkeit nennen:

Ein Erzähltext ist genau dann täuschend (unzuverlässig) erzählt, wenn der Text seinen Lesern (vorübergehend) gute Gründe für falsche Annahmen über fiktive Tatsachen gibt.<sup>29</sup>

Ein Erzähltext ist genau dann offen unzuverlässig erzählt, wenn der Text in offensichtlicher Weise falsche Angaben über fiktive Tatsachen enthält.<sup>30</sup>

In diesem Punkt scheinen Destabilisation und Unzuverlässigkeit miteinander einherzugehen, weswegen eine Vereinbarung der Konzepte nahezu liegen scheint. Doch nur auf den ersten Blick sind sie völlig miteinander in Einklang zu bringen. Der Unterschied zwischen Unzuverlässigkeit und Destabilisation ist in der Reichweite der Konzepte zu finden. Da Durst und Wörtche bereits die Modalisation als Destabilisierungsfaktor anführen,<sup>31</sup> betrifft diese auch Narratoren, die sich ihrer Sache nicht sicher sind, dies aber offenlegen. Bereits eine Einschränkung der Allwissenheit kann destabilisierend wirken. Anders gesagt scheint Unzuverlässigkeit zwar nicht ohne Destabilisierung auszukommen, aber nicht jeder destabilisierte Erzähler ist auch unzuverlässig.

Ich vertrete die Ansicht, dass dies dazu beitragen kann, innerhalb der fantastischen Literatur eine Abgrenzung auszumachen, welche der mit der Raumtheorie verbundenen Fantastikdefinition größere Bedeutung verleiht.

---

<sup>28</sup> Tom Kindt: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne: Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Niemeyer 2008, S. 51.

<sup>29</sup> Tilmann Köppe und Tom Kindt: *Einführung in die Erzähltheorie*.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Siehe Fußnoten 24 und 25 in vorliegendem Beitrag.

Ontologische Uneindeutigkeit (und nebenbei bemerkt Uneindeutigkeit im Allgemeinen) kann mithilfe eines zuverlässigen aber gleichzeitig destabilisierten Erzählers bewirkt werden. Schließlich ist denkbar, dass der Erzähler uns glaubwürdig mitteilt, was er erlebt hat, dabei weder im Hinblick auf den Gegenstand des Berichts wichtige Angaben verschweigt, noch Falsches berichtet. Es kann eine fiktive Tatsache sein, dass es dem Erzähler ausgeschlossen ist zu entscheiden, welche der Annahmen  $A_{1-X}$  zu E geführt hat. In diesem Fall liegt kein gerechtfertigter Grund vor, dem Erzähler das Vertrauen zu entziehen. Er bleibt glaubwürdig, kann aber aufgrund der unter Modalisation stehenden Aussagen – denn anders ist eine derartige Darstellung kaum denkbar – dennoch als destabilisiert bezeichnet werden.

Von Erzählerseite aus gibt es damit zwei Möglichkeiten der Evokation der Uneindeutigkeit: Entweder berichtet der Narrator zuverlässig oder unzuverlässig, destabilisiert ist er in jedem Fall.

### Fantastik und Unzuverlässigkeit

Wie bereits erwähnt sind zwei Arten mimetischer Unzuverlässigkeit zu diskriminieren, die sich hauptsächlich über den Kooperations- und Prozessaspekt gegeneinander abgrenzen.

Texte, in denen offen unzuverlässig erzählt wird, sind dadurch bestimmt, dass sie zwar bereits zu Beginn der Erzählung auf die fehlende Zuverlässigkeit des Erzählers hinweisen, nichtsdestoweniger entweder Ungesichertes als gesichert oder Falsches als wahr ausgeben. Die Erzähler lügen und betrügen oder täuschen sich über die Beschaffenheit der fiktiven Welt, ohne ihre eigene Unsicherheit bezüglich der innerfiktiven Wirklichkeitskonstruktion aufzudecken. Aber sie führen den Leser aufgrund der frühen Thematisierung der Defizite der Narratoren nicht auf eine falsche Fährte – die Grenzen zwischen diesen beiden Ausgestaltungen mimetisch unzuverlässigen Erzählens sind dabei fließend. Das offen unzuverlässige Erzählen eignet sich hervorragend zur Evokation der fantastischen Unschlüssigkeit. Ich möchte diesen Fall in der gebotenen Kürze an Edgar Allan Poes *The Tell-Tale Heart* zeigen: „TRUE!—nervous—very, very dreadful nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad? The disease had sharpened my senses—not destroyed“.<sup>32</sup> Wahrheitsbeteuerungen dieser Art finden wir in der Kurzgeschichte, die sich um die Ermordung eines alten Mannes durch den namenlosen Ich-Erzähler und besonders um das – aus Sicht des Protagonisten – erzwungene Geständnis desselben dreht, zuhauf. Der Erzähler hat den alten Mann aus einem einzigen Grund getötet: um Ruhe vor dessen auf ihn bedrohlich wirkenden Auge zu haben. Er hasst ihn nicht, er liebte in sogar, so erzählt er gleich zu

---

<sup>32</sup> Edgar Allan Poe: „The Tell-Tale Heart“. In: Gary Richard Thompson (Hg.): *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. New York: Norton & Company 2004, S. 316–321, S. 317. [Hervorhebung im Original]

Beginn. Immer wieder kommt der Erzähler darauf zu sprechen, dass er bei klarem Verstand sei, fragt sich, warum alle annehmen, er habe denselben verloren. Dabei lässt er unter anderem die gerissene Vertuschung des Mordes Gewähr für seine Verstandesschärfe stehen. Als die Polizei Untersuchungen anstellt, vermag er die Ermittler zu täuschen. Als die Polizisten schon befriedigt sind, hört er plötzlich ein Geräusch, denkt zuerst, es sei eine Art Ohrensausen und bemerkt schließlich: „I found that the noise was *not* within my ears.“<sup>33</sup> Es ist das Herz des Alten, das zu schlagen begonnen hat und seinen Mörder zu verraten droht. Der Protagonist spricht panisch lauter und schneller, will das Herzschiessen mit Scharren des Stuhles auf den Dielen, unter denen er die Leiche verborgen hält, übertönen und gibt schließlich auf: „Villains! I shrieked, ‘dissemble no more! I admit the deed!—tear up the planks!—here, here!—it is the beating of his hideous heart!’“<sup>34</sup> Das Pochen des Herzens, das seinen Mörder verrät, ist ein übernatürliches Ereignis und der Zweifel bezüglich des ontologischen Status dieses Ereignisses wird durch die Art der Vermittlung hervorgerufen. Die das Übernatürliche bestätigende aber destabilisierte Erzählerrede, in der das Schlagen des Herzens als fiktiver Fakt dargestellt wird – was mit der Überschrift der Geschichte zusammenpasst –, kollidiert mit einer weiteren Erklärungsstruktur: der Naturalisierung der Ereignisse auf wissenskonforme Art und Weise durch Psychologisierung. Der Erzähler könnte unter Wahnvorstellungen leiden und sich das Pochen einbilden, wofür einerseits sein im Ganzen merkwürdiges Verhalten und die ständigen Wahrheitsbeuerungen sprechen, andererseits aber auch die Tatsache, dass die Ermittler das Herzpochen nicht zu hören scheinen. Die Frage ist also: Ist es ein fiktiver Fakt, dass das Herz schwatzend zu schlagen beginnt und seinen Mörder verrät oder ist es eine Wahnvorstellung des Erzählers, die ihn zum Geständnis zwingt? Der Text enthält in offensichtlicher Weise ungesicherte Angaben über die fiktiven Tatsachen und ist damit offen unzuverlässig erzählt, woraus die Fantastik erst hervorgeht. Die eingeschränkte Perspektive eines potenziell verrückten Mörders auf ein übernatürlich scheinendes Ereignis vermag nicht zu überzeugen und lässt Zweifel am ontologischen Status aufkommen.

Die zweite Form mimetischer Unzuverlässigkeit ist eine, die in die Irre führt. Bei täuschend unzuverlässigem Erzählen wird der Leser nicht – oder nur so spärlich, dass es bei der ersten Lektüre nahezu unmöglich zu erkennen ist – auf die Unzulänglichkeiten in der Erzählerrede hingewiesen. In derartigen Erzählungen rückt eine unerwartete Erkenntnis die Geschehnisse nachträglich in ein anderes Licht. Ein Beispiel hierfür ist Georg Kleins Roman *Libidissi*.

---

<sup>33</sup> Edgar Allan Poe: *The Tell-Tale Heart*, S. 320. [Hervorhebung im Original]

<sup>34</sup> Ebd., S. 321.



Katharina Achatz hat in ihrer Arbeit dargelegt, wie die Fantastik in diesem Roman aus der Unzuverlässigkeit der Erzähler resultiert.<sup>35</sup> Der Agent Spaik ist seit Jahren in Libidissi tätig, einer rätselhaften Stadt, die bis vor Kurzem unter deutscher Fremdherrschaft stand. Aufgrund der Missachtung von Dienstvorschriften beschließt das Bundeszentralamt, ihn umbringen zu lassen und schickt zwei Auftragsmörder nach Libidissi, denen Spaik – unwissentlich – immer wieder entkommt. Spaik hat dabei Hilfe von einem Mädchen namens Lieschen, das „ihm von der Stadt aufgenötigt worden“<sup>36</sup> ist und dem er Unterschlupf auf seinem Dachboden gewährt. Lieschen, „die Ausgeburt dieser Stadt“<sup>37</sup> kann sich im Gegensatz zu Spaik in der fremdenfeindlichen Umgebung ungehindert bewegen, was Spaik zu Gute kommt. So jedenfalls wird es von Spaik erzählt und bis zuletzt gibt es keinen Grund, dieser Darstellung zu misstrauen. Obgleich die Unzulänglichkeiten des Erzählers, der sich selbst Ich=Spaik nennt, womit auf die Identitätsproblematik bereits angespielt wird,<sup>38</sup> eine offene Unzuverlässigkeit hervorrufen, da von Beginn an angenommen werden kann, dass der Suleikakonsum und die Maukrankheit Spaiks Sicht vernebeln, ist es in dieser Erzählung der Fall, dass der Leser dem Erzähler/den Erzählern auf den Leim geht. Er wird bezüglich des ontologischen Status mindestens einer fiktiven Tatsache im Unklaren gelassen: die Existenz Lieschens. Erst im letzten Kapitel ergeben sich Hinweise darauf, dass Lieschen eventuell nur eine Einbildung Spaiks ist. Spaik erzählt, wie er von Lieschen aus dem Goto, einem für Fremde verbotenen Teil Libidissis, gerettet wird und im Anschluss daran, von ihr gestützt, nach Hause humpelt:

An der Tür unseres Nachbarn, des Süßbäckers Sukkum, muss ich noch einmal Rast machen. Ich nehme die Hand von Lieschens Achsel [...]. Lieschen hat mich das letzte Wegstück, vom Marktplatz bis in unsere Gasse, stützen müssen. [...]. Geduldig wartet sie, bis ich zum Weitergehen bereit bin. [...] Ich habe das Kärtchen [...] bemerkt. Aber erst jetzt [...] bitte ich Lieschen, das Stück Karton, das ich als etwas Bestimmtes zu erkennen glaube, für mich aufzuheben.<sup>39</sup>

Wie bereits in anderen Passagen zuvor werden diese Geschehnisse auch aus der Perspektive der Verfolger beschrieben:

Wir sehen den alten Ghadisten die Straße herunterkommen. Der einsame Kerl ist der erste Passant, seit wir am Fenster stehen. Er humpelt; aber trotz der Mühe, die er mit seinem rechten Bein hat, weiß er seinem Schritt etwas

<sup>35</sup> Vgl. Katharina Achatz: *Fantastik bei Georg Klein. Momente struktureller Unsicherheit in 'Libidissi', 'Barbar Rosa', 'Die Sonne Scheint uns' und 'Sünde Güte Blitz'*. Bamberg: Univ. of Bamberg Press 2012.

<sup>36</sup> Georg Klein: *Libidissi*. München: Knaur 2001, S. 62.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Vgl. Katharina Achatz: *Fantastik bei Georg Klein*, S. 40–47.

<sup>39</sup> Georg Klein: *Libidissi*, S. 222 f.

Entscheidendes zu geben. [...] Der alte Ghadist macht drei mühsame Schritte bis zur Straßenmitte hin und bückt sich, um etwas aufzuheben.<sup>40</sup>

Während Spaik sich als von Lieschen begleitet darstellt, sehen die Verfolger ihn alleine die Straße entlanggehen. Die Existenz Lieschens und ihre gleichzeitige Nichtexistenz sind undenkbar und nicht mit dem Normsystem des Werks in Einklang zu bringen. Nun ergeben sich verschiedene Erklärungsmuster für dieses Phänomen, wie Achatz mit Alexander Gumz erläutert: Die wissenskonforme Erklärung der Ereignisse besteht in der Annahme, dass Lieschen eine Wahnvorstellung Spaiks ist, wofür es vermehrt Hinweise gibt. Doch diese Naturalisierung kann nicht alle fiktiven Fakten einschließen: „Wenn nun aber Lieschen nur in Spaiks Wahnvorstellung existiert, woher hat er dann die zweite Kugel, um die Waffe nachzuladen? Die systemkonforme Lösung [...] kann also die strukturelle Unsicherheit nicht beseitigen.“<sup>41</sup> Die andere, konkurrierende Motivierung des Phänomens besteht in der Annahme, dass Lieschen etwas wie die Seele der Stadt und nur für deren Angehörige überhaupt sichtbar ist. Da Spaik seit neun Jahren in Libidissi wohnt und sich angepasst hat, steht Lieschen ihm dieser Lesart zufolge bei.<sup>42</sup> Doch auch diese Erklärung kann nicht alle Phänomene einschließen.

Die multifokale Auffächerung des Geschehens bringt die Unentscheidbarkeit zwischen den beiden Versionen mit sich. Würde das Ereignis nicht aus zwei verschiedenen Blickwinkeln dargestellt, kämen keine Zweifel an der Existenz des Mädchens auf. Der fantastische Zweifel resultiert aus der Unzuverlässigkeit der Erzählinstanzen.

## Fantastik und Zuverlässigkeit

Zurück zur Rechtfertigung des Typs der Fantastik, der nicht unmittelbar auf der Hand zu liegen scheint: die Evokation der Unschlüssigkeit mithilfe eines zuverlässigen, wenn auch destabilisierten Erzählers. Laut Kasbohm ist das Fantastische „der Schwebezustand zwischen zwei ontologischen Ebenen, und somit ein Zustand, welcher durch die Möglichkeiten dieser beiden markiert wird, und außerdem selbst nur aus dem Mangel an zuverlässiger Erklärung heraus entsteht.“<sup>43</sup>

Ich stimme dieser Feststellung durchaus zu, bin aber der Ansicht, dass der „Mangel an zuverlässiger Erklärung“ zwar durch einen destabilisierten

<sup>40</sup> Ebd., S. 221–223.

<sup>41</sup> Katharina Achatz: *Fantastik bei Georg Klein*, S. 45.

<sup>42</sup> Vgl. Alexander Gumz: „The Novel as the City's Body. Georg Klein's *Libidissi*“. In: Julian Preese und Osman Durrani (Hg.): *Cityscapes and Countryside in Contemporary German Literature*. Oxford et al: Peter Lang 2004, S. 85–106, S. 95.

<sup>43</sup> Henning Kasbohm: *Die Unordnung der Räume*, S. 50. Vgl. auch: Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 164.

Erzähler hervorgerufen wird, dass dieser Erzähler aber zuverlässig oder auch unzuverlässig berichten kann, und dass hieraus ein hilfreiches Kriterium zur Beschreibung der Art der vorliegenden Fantastik zu gewinnen ist. Der Mangel an zuverlässiger Erklärung kann für einen Moment oder durchgängig selbst eine fiktive Wahrheit sein, er ist dann Teil der fiktiven Welt, die instabil ist und dadurch Unschlüssigkeit evoziert. Mit der institutionellen Fiktionstheorie gesagt, kann es sein, dass der Text zu der Vorstellung autorisiert, dass (A1 *oder* A2) der Fall ist, nicht aber dazu, dass eine der beiden falsch/wahr sei. Diese Form der Unschlüssigkeit ist aber nicht mit einem unzuverlässigen Erzähler verbunden. Dass dies trotzdem notwendig mit einer Destabilisation des Erzählers einhergeht, liegt an der großen Reichweite des Terminus der Destabilisation.

In Storms Novelle *Der Schimmelreiter* lässt der Erzählerbericht ontologisch und kausal zwei Sichtweisen auf die Ereignisse zu, ist aber zuverlässig und vor allem glaubwürdig.

[M]ir war als streifte mich der fliegende Mantel, und die Erscheinung war, wie das erste Mal, lautlos an mir vorübergestoben. Dann sah ich sie fern und ferner vor mir; dass war's, als sah ich plötzlich ihren Schatten an der Binnenseite des Deiches hinuntergehen.<sup>44</sup>

Die Beschreibung der eigenen Wahrnehmung und die akkuraten Angaben darüber, dass es dem Erzähler *so vorkam als ob* etwas an ihm vorübertritt, gewähren die Zuverlässigkeit des Narrators. Der Erzähler berichtet weder etwas Falsches, noch stellt er Ungesichertes als wahr da; er schildert sorgfältig was er sieht und was er sich nicht erklären kann. Nach Durst zerstört aber die Modalisation<sup>45</sup> seine systemische Kohärenz und das macht ihn zu einem destabilisierten Erzähler.

Hier wird deutlich, wieso sich unzuverlässige und destabilisierte Erzähler nicht gleichsetzen lassen, denn der Parameter, der den Erzähler zu einem destabilisierten macht, sorgt zugleich dafür, dass ihm keine Unzuverlässigkeit zuzuschreiben ist: die markierte Subjektivität des Berichts, das *thematisierte Nichtwissen*.

Ganz gleich, ob in Bezug auf dieses Beispiel Einigkeit zu erreichen ist oder nicht, einen derartigen Fall scheint es zu geben. Denken wir uns einen Erzähler, der sich selbst unschlüssig über die Motivierung und den ontologischen Status bestimmter Ereignisse ist, hierüber berichtet er in aller Offenheit oder auch Verwirrung, er bietet explizit oder implizit zwei Möglichkeiten an, ist deshalb aber noch nicht als unzuverlässig zu bezeichnen. Der Erzähler könnte ein akkurater Chronist sein, der den Kick ontologi-

<sup>44</sup> Theodor Storm: „Der Schimmelreiter“. In: Peter Goldammer (Hg.): *Theodor Storm: Sämtliche Werke in vier Bänden*. Bd. 4: Novellen, Kleine Prosa. 6. Aufl., Berlin: Aufbau-Verlag 1986 (1956), S. 251–372, S. 253. [Hervorhebungen SEL]

<sup>45</sup> Vgl. Thomas Wörtche: *Phantastik und Unschlüssigkeit*, S. 102; Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 161.

scher Unschlüssigkeit vermitteln möchte, oder ein Detektiv, der sich über die Täter bzw. die Motive eines übernatürlich scheinenden Verbrechens unschlüssig ist.

Abschließend möchte ich noch einige wenige Hinweise zu den Konsequenzen, die aus der Einbindung der erzählerischen Unzuverlässigkeit in die literarische Fantastik zu ziehen sind, anfügen. Im Gegensatz zur Destabilisierung, die für alle Erzähler fantastischer Literatur *per definitionem* Gültigkeit hat, befähigt die Anwendung des Konzepts der *Unreliable Narration* zu raumtheoretischen Differenzierungen.

### Raumtheoretische Konsequenzen

Die disparaten Möglichkeiten der Evokation des fantastischen Zweifels korrelieren mit den ungleichen 'Standpunkten' in und zwischen den semiotischen Räumen; sie unterscheiden sich demnach auch darüber, *wer* der Grenzgänger ist.

Als erstes wird ein signifikanter Unterschied zwischen unzuverlässigem und zuverlässigem Erzählen augenfällig. Berichtet der Erzähler zuverlässig – gleich ob er von einem Ereignis oder einem Metaereignis erzählt oder ob der fantastische Zweifel bezüglich des Status des Ereignisses gar nicht aufgehoben wird – bleiben Erzähler und Leser beisammen. Übertritt der Erzähler die Schwelle, handelt es sich also um ein Metaereignis, wechselt auch der Leser den semiotischen Raum. Verharrt der Narrator aufgrund der Unentscheidbarkeit auf der Schwelle, ergeht es dem Leser ebenso. Im Gegensatz dazu sind Leser und Erzähler bei unzuverlässig vermittelten, fantastischen Geschichten – jedenfalls zeitweise – getrennt voneinander im Dickicht der semiotischen Räume unterwegs.

Wenn der Erzähler den Leser täuscht, wird der Leser über die Grenze – oder zumindest auf die Schwelle zwischen den semiotischen Räumen – *geschickt*, während der Erzähler den Raum nicht verlässt. Bei offen unzuverlässig erzählten Geschichten ist es oft der Fall, dass der Erzähler sich bezüglich des Status täuscht. Das erkennt der Leser aber aufgrund der Unzulänglichkeiten in der Erzählerrede schon früh und distanziert sich dann, auch aus raumtheoretischer Sicht, vom Erzähler. Der Erzähler ist derjenige, der den anderen semiotischen Raum betritt, während der Leser entweder zweifelt und damit auf der Schwelle verharrt, oder das besprochene Ereignis klar als normales Ereignis qualifizieren kann und damit den der Normrealität entsprechenden semiotischen Raum nicht verlässt.

Laura Flöter (Essen)

## Welten aus Worten

### Zur Funktion und Bedeutung des Erzählens im phantastischen Rollenspielsystem *The World of Darkness*

#### Phantastische Spiel-Räume: Einführung

Das Gestalten fiktiver Welten ist ein Leitmotiv des Phantastischen. Mit dem 'clash of realities' als gattungsdefinitivem Merkmal nimmt die spezifische Weise, in der diese Bereiche inszeniert werden, und deren qualitative Bestimmung einen bedeutenden Raum in der Theorie des Phantastischen ein.<sup>1</sup> Dieses zeigt sich darin zugleich auch als ein ästhetisches Paradigma, das nicht gattungs- oder gar mediengebunden ist, sondern seine spezifische Ausprägung in Abhängigkeit von dem Kontext erhält, innerhalb dessen es in Erscheinung tritt. Im Fall des phantastischen Rollenspiels wird das Überschreiten der Grenze zu diesen anderen Welten zum Leitmotiv – als Raum, der nicht im Sinne z.B. einer ausgeschriebenen Text- oder Filmwelt fixiert ist, ermöglicht dieses Medium wie kein anderes die Entgrenzung der phantastischen Welt, die es in sich entwirft. Die dergestalt 'grenzenlos' werdende Phantastik, der grenzenlos werdende Phantasie-Raum bedingt einerseits ein schier unüberschaubares Ausmaß an Erscheinungsformen, andererseits aber auch die Problematik des Flüchtigen, Nicht-Fassbaren, das zwischen Spielwelt und physischer Realität changiert.

Im Folgenden soll es um die Bestimmung dieses spezifischen Phantasie-Raumes gehen. Mit Blick auf die strukturellen Bedingungen des Mediums Rollenspiel wie seines Themas, des Phantastischen, stellen sich im Wesentlichen zwei Fragen. Erstens: Auf welche Weise eröffnet das Medium Rollenspiel seinen Raum? Und zweitens: Um was für einen Raum handelt es sich dabei?

---

1 Vgl. Heinrich Kaulen: „Wunder u. Wirklichkeit: Zur Definition, Funktionsvielfalt u. Gattungsgeschichte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur“. In: JuLit 30 (2004), S.12–20, S. 14.

## Zur Funktion und Bedeutung der Sprache im phantastischen Rollenspiel Das freie Erzählen als Spieltechnik

Das phantastische Rollenspiel ist ein Medium, das sprachlich funktioniert:

Die Basis des Rollenspiels ist das gemeinsame Erzählen. [...] Die Spielhandlung entsteht im gegenseitigen interaktiven Forterzählen einer fiktiven Geschichte durch die Spieler. [...] Aus der Vervollständigung und Weiterentwicklung der Handlung, dem Wechselspiel von Aktionen und Reaktionen erwächst eine Geschichte,<sup>2</sup>

deren konkrete Ausgestaltung nur zum Teil vorhersagbar ist.<sup>3</sup> Die Inhalte des Spiels sind insgesamt ein gemeinsames Produkt aller beteiligten Spieler.<sup>4</sup> Schmidt bestimmt dieses als eine „imaginäre Welt“, die „als kollektiver Vorstellungsraum in den Köpfen der Spieler“ existiert.<sup>5</sup> Fine bestimmt ihn als „luxurious in imagination and filled with mysterious delights. [...] It is a world of dreams and nightmares; yet unlike these constructions of our sleeping mind, these worlds are experienced collectively – they are shared fantasies.“<sup>6</sup>

Zusammenfassend lässt sich das phantastische Rollenspiel so als kollektive Phantasiegestaltung bestimmen. Ihr Medium ist die gesprochene Sprache, über welche das Rollenspiel einen imaginären Vorstellungsraum eröffnet und ausgestaltet. Wie ist dieser Raum nun näher zu bestimmen?

### Welten aus Worten: Das freie Erzählen als Gestaltung eines Sinn-Raums

Mit der Sprache als konstitutivem Moment stellt sich das phantastische Rollenspiel also zunächst einmal als ‘Sinn-Raum’ dar, der in und durch Sprache besteht. Herbrik stellt fest, dass das Erzählen im phantastischen Rollenspiel sinnstiftend fungiert – die Spieler bedienen sich seiner als wesentliche Spieltechnik, da „die Spielhandlungen beziehungsweise -züge der Spieler zu einem großen Teil aus sprachlichen Äußerungen bestehen, die dadurch, dass sie geäußert werden und indem sie geäußert werden, einen Spielzug darstellen und bewirken [...]“<sup>7</sup>.

---

2 David Nikolas Schmidt: Zwischen Simulation und Narration. Theorie des Fantasy-Rollenspiels. Frankfurt a. M. et al: Peter Lang 2012, S. 51, 52.

3 Ebd., S. 291.

4 Ebd., S. 54.

5 Vgl. ebd., S. 90.

6 Gary Alan Fine: Collective Fantasy. In: Ders.: Shared Fantasy – Role-Playing Games as Social Worlds. Chicago u.a., The University of Chicago Press 2002 [1983], S. 72.

7 Regine Herbrik: Die kommunikative Konstruktion imaginärer Welten. Wiesbaden, VS 2, S.102–110, hier S. 102–103.

Schmidt analysiert, wie dabei ein Sinn-Raum entsteht: „Die Diegese wird im Rollenspiel von den Teilnehmern gebildet. Sie nutzen die Informationen und Vorgaben, die sie im Spiel erhalten, um sie mit ihrem verfügbaren Wissen über die Spielregeln und die Spielwelt, mitunter auch mit ihrem allgemeinen kulturellen Wissen, abzugleichen. Auf diesem Wege werden Leerstellen gefüllt.“<sup>8</sup> So entsteht eine sinnvolle Spielhandlung, innerhalb derer die einzelnen Erzählbeiträge der Spieler Bedeutung erhalten und auch selbst wiederum sinnstiftend werden, da sie in einem engen Geflecht wechselseitiger Bezüge stehen.

Vor dem Hintergrund dieser konstitutiven Funktion von Sprache lässt sich das Rollenspiel „als eine fortlaufende, ko-verfasste Narration verstehen. [...] Es kann demnach nicht zu den klassischen Erzählformen gerechnet werden und ist auch nur schwer durch die etablierte Erzähltheorie beschreibbar.“<sup>9</sup> Schmidt findet in dieser Aporie den Begriff der *nichtlinearen Erzählform*, da sich hier „eine Erzählsituation [findet, Erg. LF], die nicht bzw. nicht ausschließlich literal ist, da die erzählte Geschichte zu einem großen Teil von den Beteiligten stegreifartig verbal improvisiert wird.“<sup>10</sup> Der Entstehungsprozess der ‘Rollenspiel-Erzählung’ weist spezifische Merkmale auf, die so auch das Erzählen im phantastischen Rollenspiel charakterisiert:

Wie dargestellt, orchestrieren die Spieler selbständig die „Vervollständigung und Weiterentwicklung der Handlung.“<sup>11</sup> Kreativer Motor ist dabei das „Wechselspiel von Aktionen und Reaktionen“<sup>12</sup> der Spieler: Interaktivität, oder, um noch einen Schritt weiter zu gehen, *Partizipation*<sup>13</sup> ist daher das Hauptmerkmal des Erzählens im phantastischen Rollenspiel – das phantastische Rollenspiel ermöglicht, *fordert* von seinen Spielern eine aktive und schöpferische Mitgestaltung: Es ist diese „besondere und innovative Komponente, die das Rollenspiel von gewöhnlichen Erzählungen unterscheidet“<sup>14</sup>. Diese „Möglichkeit des aktiven Eingreifens und Mitgestaltens durch die Rezipienten“<sup>15</sup> in der Gestaltgebung ist ein Charakteristikum, das keine andere Spiel- oder Erzählform in diesem Ausmaß aufweist.

So besteht im phantastischen Rollenspiel auch ein Grad inhaltlicher Gestaltungsfreiheit, den kaum ein andres Medium bieten kann. Dieser

---

8 David Nikolas Schmidt: Zwischen Simulation und Narration, S. 84.

9 Ebd., S. 231.

10 Vgl. ebd., S. 232.

11 Ebd., S. 51–52.

12 Ebd., S. 51–52.

13 Vgl. Thomas Duus Henriksen: „Learning by Fiction. Theoretical perspectives on learning by participation in the fiction of a role-play.“ In: Morten Gade, Linen Thorup u. Mikkel Sander (Hg): As LARP grows up – Theory and Methods in LARP. Knudepunkt 2003. Frederiksberg: Projektgruppen KPO3 2003, S. 110–115.

14 David Nikolas Schmidt: Zwischen Simulation und Narration, S. 53–54.

15 Ebd., S.53–54.

großen inhaltlichen Freiheit<sup>16</sup> der Gestaltgebung und der „Unvorhersehbarkeit des Spielverlaufs“ ist ein großer Teil des Reizes dieser Spielform geschuldet.<sup>17</sup>

Diese gestalterischen Möglichkeiten und die Sinn-Räume, die sie eröffnen, üben auf viele Spieler eine große imaginative Wirkungsmacht aus. So berichten sie häufig von der Erfahrung, beim Spielen Handlung und Spielwelt so klar vor ihren ‚inneren Augen‘ zu sehen, dass es ist, als ob sie sich körperlich in diesem imaginären, sprachlich beschriebenen Bedeutungsraum befinden. Dieses Phänomen heißt *Immersion* und bezeichnet sozusagen das ‚verborgene Hinterzimmer‘, eine zweite Dimension des Sinn-Raums, den das phantastische Rollenspiel eröffnet. Er beinhaltet zudem auch den Schlüssel zum Verständnis, was die wesentliche Qualität dieses Raumes ausmacht.

### Vom Sinn-Raum zum Illusions-Raum: narrative Immersion

Nach Rittmann ist *Immersion* eine potentielle Eigenschaft aller Medien. Er beschreibt sie als eine „Aufmerksamkeitsverlagerung, von einer von uns wahrgenommenen Welt, die uns von Geburt an als real bekannt ist – hin zu einer, deren Realität wir für einen kleinen Zeitraum als unsere eigene akzeptieren.“<sup>18</sup> Auf diese Weise entsteht eine alternative Wirklichkeit, die für die Dauer des Medienkonsums quasi als *real* erlebt wird<sup>19</sup> und die eigentliche, physische Realität förmlich ‚verdrängt‘. So leistet ein „immersives Medium [...] eine unmittelbare Wahrnehmung dessen, was es erzählt (im Buch oder Film) oder uns erleben lässt (in einer virtuellen Welt)“<sup>20</sup>. Letztlich ist das Erfahren von Immersion daher sehr persönlich, und dieselbe ‚Vorlage‘ kann beim einen Spieler sehr intensive, beim anderen dagegen womöglich gar keine immersive Wirkung entfalten. „Dieser subjektive Anteil beim Entstehen von Immersion macht es schwer, das Phänomen begrifflich zu fixieren und exakt zu definieren.“<sup>21</sup> Dennoch wird in den meisten Theorien „dem Phänomen Immersion als Merkmal des „phantastischen Rollenspiels große Bedeutung zugesprochen“,<sup>22</sup> denn es ist hier nicht nur eine angenehme Begleiterscheinung der Medienrezeption“<sup>23</sup>:

---

16 Vgl. dazu ausführlich: Florian Berger und Laura Flöter: „Eintreten in imaginäre Räume. Der Avatar als Funktion der Immersion im phantastischen Rollenspiel.“ In: Institut für immersive Medien (Hg.): Jahrbuch immersiver Medien 2012: Bildräume – Grenzen und Übergänge. Marburg: Schüren 2012, S. S.60–71

17 Vgl. David Nikolas Schmidt: Zwischen Simulation und Narration, S. 289.

18 Tim Rittmann: MMORPGs als virtuelle Welten. Immersion und Repräsentation. Boizenburg: Hülsbusch 2008, S. 47.

19 Vgl. Florian Berger und Laura Flöter: „Eintreten in imaginäre Räume“, S. 60.

20 Vgl. Tim Rittmann: MMORPGs als virtuelle Welten, S. 47.

21 Ebd., S. 61.

22 Ebd., S. 61.

23 Ebd., S. 61.



Tatsächlich ist das „Gefühl, eine fiktive Welt tatsächlich zu *betreten* und als bildlich ausgestalteten Raum vor sich zu sehen, [...] erklärtes Spielziel“<sup>24</sup>. Götzenbrucker nennt es den „Aspekt der *Entgrenzung*“, die „Überwindung kultureller Grenzen, ideologischer Grenzen, räumlich-geographischer Grenzen [in der Vorstellung, Erg. LF]“, die einen ganz wesentlichen Anteil der Spielfaszination ausmacht.<sup>25</sup> Beim phantastischen Rollenspiel, so Herbrik, ist das Erzählen wesentlich an der Genese von Immersion beteiligt, denn es ist hier von einem starken Erlebnisharakter geprägt<sup>26</sup> – entsprechend der konstitutiven Bedeutung der Sprache bzw. des Erzählens im phantastischen Rollenspiel hat so die sog. *narrativen Immersion*<sup>27</sup> eine besondere Bedeutung.

Bei der narrativen Immersion ist „die inhaltliche Komposition der Geschichte von zentraler Bedeutung.“<sup>28</sup> Im phantastischen Rollenspiel müssen die Spieler nun, um ihre Spielhandlungen sinnstiftend mit denen der anderen zu verflechten, einen möglichst engen Bezug auf die Charakteristika der oft sehr detailliert beschriebenen fantastischen Spielwelten nehmen:<sup>29</sup> Erst so gelingt eine inhaltlich logische und damit glaubwürdige Komposition des Handlungsüberbaus und der Hintergründe, also der Schauplätze und Kulissen der Spielhandlung. Diesen Mechanismus der zunehmenden „Sinnorientierung der Spielhandlung im Kontext des Erzählverlaufs“<sup>30</sup> versieht Rittmann mit dem Begriff der *narrativen Immersion*.

Diese beiden Dimensionen des Raums, den das phantastische Rollenspiel eröffnet, können begrifflich als *Phantasie-Raum* zusammengefasst werden, bestehend aus einem Sinn-Raum (Diegese bzw. Narration) und, als dessen möglicher zweiter Dimension, einem Illusions-Raum (Immersion) – einer echten *Welt aus Worten!* Bei der Analyse stellt die Qualität des Phantasie-Raums insgesamt freilich eine Erschwerung dar. Wie oben bereits angerissen, ist er ja „zu keinem Zeitpunkt als relativ stabile Fiktion“<sup>31</sup> zu bezeichnen. Die Inhalte des phantastischen Rollenspiels und deren inhärente Wirkungsweisen bestehen allein „in einem flüssigen, modifizierbaren und letztlich ‘nur’ imaginären Zustand.“<sup>32</sup> Sie können nicht fixiert werden, ohne zu einem andren Medium zu werden – einem Bild, einem

---

24 Ebd., S. 62.

25 Vgl. Gerit Götzenbrucker: Soziale Netzwerke und Internet-Spielewelten. Eine empirische Analyse der Transformation virtueller in realweltliche Gemeinschaften am Beispiel von MUDs (Multi User Dimensions). 1. Aufl. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2001, S. 154.

26 Vgl. Regine Herbrik: Die kommunikative Konstruktion imaginärer Welten, S. 96.

27 Vgl. Tim Rittmann: MMORPGs als virtuelle Welten, S. 51.

28 Vgl. Florian Berger und Laura Flöter: „Eintreten in imaginäre Räume“, S. 66.

29 Vgl. David Nikolas Schmidt: Zwischen Simulation und Narration, S. 85.

30 Florian Berger und Laura Flöter: „Eintreten in imaginäre Räume“, S. 66.

31 Regine Herbrik: Die kommunikative Konstruktion, S. 19.

32 Ebd., S. 19.

Text:<sup>33</sup> Das Rollenspiel besteht in einem permanenten „Zustand der Veränderbarkeit und in Bewegung.“<sup>34</sup> So muss die Interaktion im Spiel permanent aufrechterhalten werden. Stoppt die Spiel-Erzählung, so fällt der Phantasie-Raum in sich zusammen: die Narration zerfasert, die immersive Erfahrung verflüchtigt sich. Was aber ermöglicht es, die Rollenspiel-Narration fortlaufend zu speisen und die Imagination fortbestehen zu lassen?

### Das Erzählen als ästhetische Dimension des phantastischen Rollenspiels

Die Sprache ist, wie oben dargelegt, das wesentliche Gestaltungsmittel. Für die Frage nach dem vorgeschalteten Mechanismus, der den Erzählfluss überhaupt erst anstößt, ist jedoch bedeutsamer, was dieses Material ist, das verbal fixiert wird, und wie es überhaupt für das Spiel verfügbar wird.

„L’idée vient en parlant – Die Idee kommt beim Sprechen“, so Heinrich von Kleist in seinem 1805 veröffentlichten Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*<sup>35</sup>. Eine Lesart davon ist, dass es weniger die Sprache mit ihren grammatischen, syntaktischen und pragmatischen Mechanismen ist, die spielgestaltend fungieren, als vielmehr der Akt des *Sprechens* selbst. Im Folgenden soll das Sprechen als aktuelles Erzählen auf seine Funktion und Bedeutung für den konstanten Fortbestand von Narration und Imagination im phantastischen Rollenspiel untersucht werden.

### Sprechen als heuristischer Prozess

Kleist expliziert seinen Ansatz folgendermaßen: „Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester davon [einem komplizierten Sachverhalt, Anm. LF] rede, [...] so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde.“<sup>36</sup> Ist dies zunächst lediglich noch „irgend eine dunkle Vorstellung“, so fertigt sich diese im und durch den Prozess des Sprechens, „[...] während die Rede fortschreitet [...] zur völligen Deutlichkeit aus.“<sup>37</sup> Mit Bezug auf Kleist bestimmt Engels das freie Sprechen als eines der „Verfahren, die man [...] anwenden kann, um dem

---

33 Vgl. ebd., S. 19.

34 Ebd., S. 192.

35 Heinrich von Kleist: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.“ In: Helmut Sembdner (Hg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001, S.319–324, S.319

36 Ebd., S. 319.

37 Ebd., S. 319–320.

Denken auf die Sprünge zu helfen [...]“<sup>38</sup> – es hat so einen genuin „heuristischen Wert“, ist ein „Kunstgriff zur Erzeugung von Gedanken“<sup>39</sup>, vorausgesetzt, es geschieht mit einer gewissen Zielrichtung. Dieses ‘Gedankenerzeugen’ geht beim freien Sprechen scheinbar ‘wie von selbst’ vonstatten: Kleist beschreibt diesen kognitiven Prozess als „Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen“<sup>40</sup>, die nicht versiegen, ehe der fertige Gedanke zu seinem Abschluss kommt. Kleist stellt so fest, dass durch das zielgerichtete Erzählen eine Kette von Assoziationen angestoßen und fortlaufend befördert wird: Das Reden ist in diesem Verständnis per se ein schöpferischer Akt, der diffuse kognitive Inhalte verbal manifestiert. Nach Engels greift die freie Rede als heuristische Technik auf einen schier unerschöpflichen „Schatz von Vorstellungen“<sup>41</sup> zu: Jeder Mensch hat in seinem Leben „doch unendlich viel gesehen, gehört, gedacht, gehofft, geplant, sich ausgemalt, vermutet, erkannt“<sup>42</sup>, und besitzt so ein gewaltiges Reservoir an kognitiven Inhalten, eben einen *Schatz* an kognitivem Material, der lediglich „gehoben oder »illuminiert« werden muss.“<sup>43</sup> In der freien Erzählung trägt die Assoziation (als ein un(ter)bewusster Prozess<sup>44</sup> dazu bei, dieses ‘Rohmaterial’, d.h. Gedanken, Ideen, immer weiter ‘sprudeln’ zu lassen, um sie dann verbal zu manifestieren und auszugestalten. Der Phantasieraum des phantastischen Rollenspiels besteht nach diesem Verständnis vor allem aus Prozessen der Assoziation; durch sie wird der Erzählfluss fortlaufend mit Ideen und Gedanken gespeist, welche zu einer kohärenten Narration ausformuliert werden – dem Sinn-Raum – und auf diese Weise immersive Erlebnisse generieren – den Illusions-Raum.

### Das phantastische Rollenspiel im Spiegel der ästhetischen Forschung

Der Mechanismus des Assoziierens ist ein kognitiver Prozess, der in vielen verschiedenen Bereichen des menschlichen Lebens, Erfahrens und Verhaltens eine wichtige Rolle spielt. Einer davon ist der künstlerisch-bildnerische Bereich – der Bereich spezifisch *ästhetischen*<sup>45</sup> Verhaltens. Darunter ist „ein sinnlich orientiertes und subjektbezogenes Wahrnehmen

---

38 Helmut Engels: Heuristik – oder: Wie kommt man auf philosophische Gedanken. In: Johannes Rohbeck (Hg.): Methoden des Philosophierens. Dresden: Thelem 2000, S. 46–75, S. 66.

39 Ebd., S. 67.

40 Heinrich von Kleist: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken“, S. 322.

41 Helmut Engels: Heuristik, S. 49.

42 Ebd., S. 49.

43 Ebd., S. 49.

44 Vgl. ebd., S. 48 und 51.

45 Zur Problematik des Ästhetik-Begriffs vgl. z.B. Constanze Kirchner: Markus Schiefer Ferrari; Kaspar H. Spinner (Hg.): Ästhetische Bildung und Identität. Fächerverbindende Vorschläge für die Sekundarstufe I und II. München: kopaed 2006, S. 11.

und Deuten von Wirklichkeit<sup>46</sup> zu verstehen, das sich explizit in schöpferischer Tätigkeit artikuliert. Nach Schmidt zeichnet sich auch das phantastische Rollenspiel durch eine ästhetisch-gestalterische Absicht aus: „Gewöhnlich wird beim Rollen- und Erzählspiel eine ästhetische Form, vergleichbar dem Spannungsbogen eines Romans oder Films angestrebt.“<sup>47</sup> Durch die nahezu unbegrenzte Gestaltungsfreiheit in der konkreten Umsetzung von Spielvorlagen (Szenariovorschlügen o.ä.) kann jeder Spielverlauf „als eine eigenschöpferische Erzählung der Spieler beschrieben werden.“<sup>48</sup>

Es scheint daher vielversprechend, in der Bestimmung der spezifischen Qualität des Rollenspiel-Phantasieraumes Begrifflichkeiten der Ästhetischen Forschung einzusetzen – denn kreativ-gestalterische Prozesse dieser Art sind deren primäres Interesse: Ihr Anliegen ist es, ästhetische Gehalte in vielversprechenden Phänomenen nachzuweisen; dazu untersucht sie Funktionsweise und Mechanismen, die in ästhetischem Verhalten wirksam sind.<sup>49</sup> Das Interesse der Ästhetischen Forschung bezieht sich prinzipiell „auf alle real gegebenen wie fiktiv entworfenen Dinge, Objekte, Menschen und Situationen“<sup>50</sup> unserer Lebenswelt. Der Phantasie-Raum des phantastischen Rollenspiels fällt in diesen Bereich, umso mehr, als Immersion im Kontext ästhetischer Tätigkeit einen hohen Stellenwert hat; die Immersion kann hier also, wie angerissen, dabei eine Schlüsselrolle einnehmen. Im Folgenden sollen daher das phantastische Rollenspiel als Erzähltätigkeit mit seiner gestalterischen Absicht und der Phantasie-Raum als sein 'Produkt' zu wesentlichen analytischen Begriffen aus der Ästhetischen Forschung in Beziehung gesetzt werden. Die Grundlage ästhetischen Verhaltens überhaupt ist eine „bewusste sinnliche Wahrnehmung in Verbindung mit der Entfaltung reicher und differenzierter innerer Bilder und eigener Ausdrucks- und Gestaltungsfähigkeit.“<sup>51</sup>

Entsprechend konkretisiert sich dieses als ein Wechselspiel aus den beiden Dimensionen ästhetischer *Produktion*, d.h. schöpferisch-gestalterischer Tätigkeit (an einem ästhetischen Produkt), und ästhetischer *Rezeption*, d.h. produktiver Wahrnehmung und Erfahrung (an einem ästhetischen Objekt, d.h. ein Bild, ein Tanz, ein genuines Kunstwerk oder ein Objekt der Alltagsästhetik<sup>52</sup>). In ästhetischem Verhalten kommt es zu einem 'Dialog' des schöpferisch Tätigen mit seinem Material (z.B. Farben, Worte), als ein „Wechselspiel von sinnlicher Wahrnehmung und Imagina-

---

46 Ebd., S. 11.

47 David Nikolas Schmidt: Zwischen Simulation und Narration, S. 55.

48 Ebd., S. 293.

49 Vgl. Georg Peez: Einführung in die Kunstpädagogik. 2., überarbeitete u. aktualisierte Auflage, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 2005 [2002], S. 20.

50 Vgl. ebd., S. 34.

51 Constanze Kirchner: Markus Schiefer Ferrari; Kaspar H. Spinner (Hg.): Ästhetische Bildung und Identität, S. 9.

52 Vgl. ebd., S. 12–13.

tion<sup>53</sup>, das so „zugleich geistige Tätigkeit, z.B. das Erfassen von Strukturen“<sup>54</sup> und das Herstellen wie „Zuordnen von Kontexten“<sup>55</sup> erfordert. Dieser schöpferische Dialog ist damit sinnstiftend.<sup>56</sup> Lieberoth konkretisiert dies – mit Bezug auf das phantastische Rollenspiel – als das Ausdrücken der inneren Welt mit den Mitteln der Sprache, der Musik, des Schreiben oder anderer symbolisch-repräsentativer Aktivitäten.<sup>57</sup> Er illustriert so, was Peez als das „Festhalten der ästhetischen Erfahrung in ästhetischer Produktion“<sup>58</sup> bezeichnet – der konkrete Ausdruck kommt dem ‘Gerinnen’ des ästhetischen Materials und seiner ‘Manifestation’ in einem gestalteten Produkt gleich. Es wird so auch für andere zugänglich, die Bedingungen seines Entstehensprozesses teilweise sichtbar, was die Verständigung darüber möglich macht.<sup>59</sup>

Dabei ist nicht nur ‘äußeres’ Material wie Farben oder Worte in die Entstehung eines ästhetischen Produktes involviert. In ästhetische Produktionen fließt in großem Ausmaß auch ‘inneres’ Material ein: „Erfahrungen“,<sup>60</sup> Erinnerungen, konkrete Inhalte aus Filmen, Büchern, Eindrücke aus allen denkbaren kulturellen Diskursen sind die Quellen, aus denen sich diese inneren Materialien beziehen. Aber auch „persönliche Befindlichkeiten, kulturelle und gesellschaftliche Normen,<sup>61</sup> spezifische eigene Interessen sind es, die persönliche Ausdrucksweisen und Perspektiven mit bedingen, genauso wie „psychische Probleme und Schwierigkeiten.“<sup>62</sup> Ästhetische Produktion geschieht so entsprechend einem individuellen Ausdrucksrepertoire<sup>63</sup>, quasi einem individuellen *ästhetischen Profil*, das sich im Austausch mit verschiedenen kulturellen, sozialen und individuellen Variablen entwickelt (hat). Ästhetisches Verhalten jeder Art ist daher immer auch ein Rückverweis auf den Urheber – dieser Umstand erklärt, sofern sich eine Parallele zum phantastischen Rollenspiel herstellen lässt, auch den starken Selbstbezug der Spielinhalte und die hohe immersive Wirkungsmacht<sup>64</sup> der eigenen Spielfigur (s.o.).

---

53 Ebd., S.17.

54 Ebd., S.17.

55 Ebd., S.17.

56 Vgl. ebd., S.17

57 Vgl. Andreas Lieberoth: „With Role-Playing in Mind – A Cognitive Account of Decoupled Reality, Identity and Experience.“ In: Thorbiörn Fritzon u. Tobias Wrigstad (Hg.): *Role, Play, Art. Collected Experiences of Role-Playing*. Knutpunkt 10. Stockholm: Föreningen Knutpunkt 2006, S. 67–83, S. 69.

58 Georg Peez: *Einführung Kunstpädagogik*, S. 20.

59 Vgl. Kirchner, Schiefer Ferrari; Spinner (Hg.): *Ästhetische Bildung*, S. 14.

60 Vgl. Georg Peez: *Einführung Kunstpädagogik*, S. 39.

61 Vgl. ebd., S. 39.

62 Vgl. ebd., S. 39.

63 Vgl. Constanze Kirchner: Markus Schiefer Ferrari; Kaspar H. Spinner (Hg.): *Ästhetische Bildung und Identität*, S. 13–14.

64 Vgl. dazu Florian Berger und Laura Flöter: „Eintreten in imaginäre Räume“, S. 60–71, insb. S. 67–68: *psychologisch-imaginative Immersion*.

Dieses psychische Material, das in das Spiel-Produkt eingebracht wird, identifiziert Kahl, wie z.B. auch Fine, als die „Inszenierung bewusster und unbewusster Phantasien“<sup>65</sup>, was eine hohe innere Beteiligung bedingt<sup>66</sup> und den Spielern „das Bearbeiten unbewusster Gehalte in der bewussten Phantasie“<sup>67</sup> ermöglicht. Diese spezifischen Gehalte zählen so ihrer Qualität und Funktion nach zu den inneren Materialien, die nach Peez in ästhetischen Prozesse für Gestaltungen verfügbar werden – er zählt explizit auch Wünsche, Emotionen und Fantasien hierzu<sup>68</sup>, die in einer genuin ästhetischen Praxis be- und verarbeitet werden (können).<sup>69</sup> Kahls Beobachtung erlaubt so, eine weitere Parallele in der Funktionsweise von phantastischem Rollenspiel und der einer genuinen ästhetischen Praxis zu ziehen.

Im phantastischen Rollenspiel ist es so der „Fluss des freien Phantasierens“<sup>70</sup>, aus dem sich die Spielwelt speist: Die ‚verarbeiteten‘ ästhetischen Gehalte treten in Form konkreter Spielhandlungen ‚nach außen‘ und werden so für andre ‚sichtbar‘. An diesem Punkt treten zudem auch bewusste, äußere Gestaltungsprozesse in Gang – z.B. eine den Vorgaben der Spielwelt entsprechende Figurenbeschreibung oder eine konkrete Spielabsicht in einer Situation. Solchermaßen ‚kanalisieren‘ diese Prozesse die ästhetischen Materialien, aus denen sich die Bildgebung im Spiel speist. Diese psychischen Gehalte, die sich im Lauf des Lebens immer weiter anreichern, lassen sich im Kontext ästhetischer Prozesse als *ästhetisches Material* bezeichnen. Sie sind als ephemere, abgesunkene Gehalte der unteren Bewusstseinschichten zu verstehen – daher kann man nur indirekt auf sie zugreifen. Für einen ästhetischen Produktionsprozess dennoch verfügbar werden sie durch Impulse, welche die Phantasie anregen und damit die Prozesse des Assoziierens anstoßen, als welche sich schöpferisch-ästhetische Betätigung insbesondere äußert,<sup>71</sup> und die entsprechend spontan-intuitiv geprägt sind. Das Assoziieren ‚ruft‘ die ästhetischen Materialien zurück in höhere Bewusstseinschichten. Die kognitiven Inhalte können dort ‚abgeschöpft‘, im Wechselspiel mit bewussten gestalterischen Absichten ‚verdichtet‘ und in einem ästhetischen Produkt ‚manifestiert‘. Der Mechanismus des Assoziierens erzeugt also auch hier die ‚dunklen Vorstellungen‘ als ein kognitives Rohmaterial an Gedanken, das dann zur weiteren Ausgestaltung verfügbar ist – im Fall ästhetisch-gestalterischer

---

65 Ramona Kahl: „Nichts anderes als ein Spiel?“ – Fantasy-Rollenspiele als Bühne verdrängter Lebensentwürfe,“ S. 294.

66 Ebd., S. 295.

67 Ramona Kahl: Fantasy-Rollenspiele als szenische Darstellung von Lebensentwürfen. Eine tiefenhermeneutische Analyse. [Kulturanalysen Bd. 6.], Marburg: Tectum 2007, S. 169.

68 Vgl. Georg Peez: Einführung Kunstpädagogik, S. 39.

69 Vgl. ebd., S. 39.

70 Ramona Kahl: Fantasy-Rollenspiele als szenische Darstellung, S. 141.

71 Vgl. Georg Peez: Einführung Kunstpädagogik, S. 20.

Tätigkeit dann ein dem Medium entsprechendes *ästhetisches Produkt*<sup>72</sup> – ein literarischer Text, ein Bild o.ä. Das Assoziieren weist also im Kontext bildnerisch-ästhetischen Verhaltens eine ähnlich heuristische Funktion auf wie beim oben dargestellten Sprechen – und das kognitive Reservoir, aus dem es sich jeweils speist, lässt sich in beiden Fällen als dasselbe identifizieren.

Es scheint daher schlüssig, dass das freie Erzählen als eine Form der ästhetischen Produktion gelten kann, wenn es mit konkreter gestalterischer Absicht geschieht (s.o.) – insbesondere der eigene Avatar nimmt hier eine besondere Position ein: „Das Ausdenken und Inszenieren des Charakters nimmt sehr viel Raum innerhalb des Spiels ein.“<sup>73</sup> Entsprechend werden diese „gestalterischen Prozesse [...] von Spielern durchaus als eine intellektuell anspruchsvolle Tätigkeit begriffen, die einiges an Kunstfertigkeit und Phantasie erfordert.“<sup>74</sup> Der Phantasie-Raum des phantastischen Rollenspiels, dessen wesentliche Elemente die Spieler-Avatare sind, muss daher als genuines ästhetisches Produkt bewertet werden – das phantastische Rollenspiel selbst entsprechend als eine *ästhetische Praxis*<sup>75</sup>, einen persönlichen Modus der Wahrnehmung und der Kognition, durch den man sich auf Inhalte bezieht, sie sich aneignet und dann durch künstlerisch-ästhetische Mittel wieder zu ihnen ins Verhältnis setzt. Phantastische Rollenspiele passen sich so auch begrifflich in den Geltungsbereich ästhetischer Praxis ein, denn auch weiter gefasste Tätigkeiten wie z.B. „Spielaktionen“ zählen darunter.<sup>76</sup>

### Volksliteratur und Folklore als innerfiktionale Funktion der Welt-schöpfung im phantastischen Rollenspielsystem *The World of Darkness*

Im Rollenspiel-System *The World of Darkness* spielt das Erzählen jedoch nicht nur auf der Ebene des Mediums und des Spielers die wesentliche sinnstiftende Rolle, sondern auch auf der fiktionalen Ebene innerhalb der Spielwelt selbst.

In der *World of Darkness* gilt die philosophische Maxime *Das Bewusstsein prägt das Sein*: „Die, die nach Wissen strebten, suchten nach den Regeln des Universums, aber nur ein paar Erwachte kamen zu dem Verständnis,

---

72 Vgl. Constanze Kirchner: Markus Schiefer Ferrari; Kaspar H. Spinner (Hg.): *Ästhetische Bildung und Identität*, S. 14.

73 Ramona Kahl: „Nichts anderes als ein Spiel?“ – Fantasy-Rollenspiele als Bühne verdrängter Lebensentwürfe.“ In: Ulrike Prokop und Mechthild M. Jansen (Hg.): *Doku-Soap, Reality-TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele. Neue Sozialisationsagenturen im Jugendalter*. Marburg: Tectum 2006, S. 275–314, S. 299

74 Florian Berger und Laura Flöter: „Eintreten in imaginäre Räume“, S. 67.

75 Vgl. Georg Peez: *Einführung Kunstpädagogik*, S. 93.

76 Vgl. ebd., S. 93.

die einzigen Regeln seien diejenigen, die aus dem Glauben erwachsen<sup>77</sup>. Die Summe der bewussten wie unbewussten Glaubensvorstellungen der Menschheit – der sogenannte *Konsens* – definiert so die Wirklichkeit, ihre Regeln, ihre Erscheinungsformen und ihre Inhalte<sup>78</sup>. Das fiktive Universum der Spielwelt ist daher

ein Ort voller Möglichkeiten und Gelegenheiten, die nur durch die Phantasie derer, die es bewohnen, beschränkt wird. Alles und jedes, was man träumen, diskutieren oder beschreiben kann, hat das Potential, in diesem großen Areal zu existieren. Viele solcher Phantasien tun es bereits, und noch mehr müssen erst noch Gestalt annehmen.<sup>79</sup>

Die Spielwelt lehnt sich zwar an die empirische Lebenswelt unserer Gegenwart an und übernimmt entsprechend Geographie, Geschichtsschreibung etc. in fiktiv-realistischer Weise, ist aber gleichsam „ein verdunkeltes Spiegelbild unseres Universums“<sup>80</sup>, das gewissermaßen die ‘Kontraste verstärkt’, so dass dort „die Straßen etwas dreckiger, die Konzerne mieser“<sup>81</sup> sind. Vor allem aber hat das Primat der Rationalität in dieser Welt eine ebenso große Deutungsmacht wie in der tatsächlichen, so dass die Figuren der Mythen, Märchen und Legenden in das Reich des Irrationalen verbannt sind<sup>82</sup> – allerdings, wie die besondere Beschaffenheit dieses Universums nahelegt, zu Unrecht: Auf „die, die wissen, wohin man schauen muß, wartet eine ganze Welt voller Geister, Gespenster, Dämonen, Zauber, alter Tradition und verborgener Weisheit. Es ist eine Welt der Magie.“<sup>83</sup>

Aufgrund der Parallelität des fiktiven Kosmos’ mit dem tatsächlichen sind die phantastischen Phänomene der *World of Darkness* also neben entsprechend einflussreichen Motiven aus Popkultur, *Urban Legends* o.ä. eben jene Figuren, die aus der realweltlichen Folklore, aus Mythen, Märchen und Legenden stammen<sup>84</sup>. Damit stammen sie aus dem Inventar realweltlicher volksliterarischer Erzähltraditionen, die in ihrer Vermittlungskultur zu einem ganz wesentlichen Teil dadurch geprägt sind, „mündliche Erzählung zu sein“<sup>85</sup>. In Verbindung mit dem genannten realitätskonstituierenden Wirken von Glaubensvorstellungen erhält das mündliche

---

77 Rachel Barth et al.: *Magus – die Erleuchtung*. Neuausgabe, deutsch von Björn Lippold. Mannheim, Feder & Schwert 2000, S. 21.

78 Vgl. ebd., S. 326.

79 Ebd. S. 37.

80 Ebd., S. 28.

81 Ebd., S. 28.

82 Vgl. ebd., S. 37.

83 Vgl. ebd., S. 28.

84 Zum Figureninventar der volksliterarischen Gattungen vgl. z.B. Max Lüthi: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Zehnte Auflage, Tübingen/Basel: Francke 1997 [1947], S.63–64.

85 Vgl. Kathrin Pöge-Alder: *Märchenforschung – Theorien, Methoden, Interpretationen*. 2., überarbeitete Auflage, Tübingen: Narr 2011 [2007], S. 34.



Erzählen in der *World of Darkness* eine realitätswirksame Funktion: Ihre Figuren können durch das Erzählt-Werden eine tatsächliche Existenz erhalten, weil die „Wiederholung über eine längere Zeitspanne“,<sup>86</sup> vielleicht von Ort zu Ort „in abweichender Form“,<sup>87</sup> „im Kern jedoch gleich“<sup>88</sup>, „zum Wesen der Folklore“<sup>89</sup> gehört: Die mündliche Tradierung hat ihre Inhalte fest in der Vorstellungswelt der Menschheit verankert, sie entsprechend den Gesetzmäßigkeiten der *World of Darkness* zu einem Bestandteil des *Konsenses* gemacht – sie werden dort Teil der faktischen Realität. Wegen der engen Beziehung des Märchens zur Fantasy und zur Phantastik<sup>90</sup> soll dieses hier exemplarisch für die Funktion und Bedeutung der Volksliteratur in diesem phantastischen Rollenspiel stehen. Der Volksliteratur sind vielfältige Funktionen und damit Bezüge zur Wirklichkeit inhärent. Unter den Funktionen des Märchens nimmt die der Realitätsbewältigung eine prominente Rolle ein<sup>91</sup>, denn im

Märchen wird, zum erstenmal vielleicht, die Welt dichterisch bewältigt. Was in der Wirklichkeit schwer ist und vielschichtig, unübersichtlich in seinen Bezügen, wird im Märchen leicht und durchsichtig und fügt sich wie in freiem Spiel in den Kreis der Dinge.<sup>92</sup>

Insofern ist die „Existenzerhellung“ eine seiner Kernfunktionen.<sup>93</sup> Diese Klarheit verdankt das Märchen seinen Motiven: In ihrer Formreduzierung bergen sie eine enorme Aussagekraft. Sie sind „einfache »Gemeinschaftsmotive«: Werbung, Hochzeit, Armut, Verwaisung [...]. Sie spiegeln die Beziehungen zwischen Mensch und Mensch, Mensch und Tier, Mensch und Umwelt überhaupt und entstammen profanem Geschehen.“<sup>94</sup> Die Bilder des Märchens insgesamt sind so auf ihren Wesenskern reduziert, dass sie „die wesentlichsten menschlichen Verhaltensweisen und Unternehmungen“<sup>95</sup> wiedergeben. So kann es in seinen Figuren, Handlungen und Motiven „die wesentlichen Erscheinungen der menschlichen Welt“ umspannen.<sup>96</sup> Das selbstverständliche Auftreten von „einer Über- oder Unterwelt angehörigen Figuren“ wie z.B. „Hexen, Feen, Zauberer, Riesen, Zwerge“ etc. addiert zu den „diesseitigen“ Motiven alle „wesentlichen Sphären, mit denen sich der menschliche Geist beschäftigt“<sup>97</sup> – und damit

---

86 Vgl. ebd., S. 151.

87 Vgl. ebd.

88 Vgl. ebd.

89 Vgl. ebd.

90 Vgl. ebd., S.64.

91 Vgl. Max Lüthi: Das europäische Volksmärchen, S.105–114.

92 Ebd., S. 78–79.

93 Vgl. ebd., S. 85.

94 Vgl. ebd., S. 63.

95 Max Lüthi: Märchen. 10., aktualisierte Auflage, bearbeitet von Heinz Röllecke, Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 26.

96 Ebd., S. 28.

97 Ebd.

auch alles das, was 'rational' nicht gefasst werden kann und daher in phantastischer Bebilderung mit großer ästhetischer Stringenz reformuliert wird. Auf diese Weise „spiegelt sich nicht nur in den Handlungen, sondern auch in den Gestalten und Dingen des Märchens die Welt.“<sup>98</sup> Hinzu tritt „die Verwandtschaft gewisser Märchentemen mit Vorstellungen, Riten und Sitten mancher Naturvölker, aber auch mit Bräuchen der Kulturvölker.“<sup>99</sup> Es hält so gewissermaßen die Verbindung zur Gegenwart, bindet dabei aber immer auch „Elemente früherer Epochen und fernerer Zonen“<sup>100</sup> ein. Insofern ist dieses mündliche Erzählen eine elementare Technik der Kulturschöpfung – das Erzählen einer ganzen *Welt*. In einer Welt, in welcher der „Glaube die Realität erschafft“<sup>101</sup> und „etwas nur zu erwähnen“ bedeuten kann, etwas tatsächlich zu „erschaffen“<sup>102</sup>, kann die faktische Realität dieser Welt (auch) als das Produkt eines kollektiven Erzählens begriffen werden. Das Erzählen ist so innerhalb der Fiktion genauso ein Akt der Weltenschöpfung, wie man das Märchen selbst „als einen Träger gleichzeitig von vergangener und gegenwärtiger Wirklichkeit bezeichnen“<sup>103</sup> kann. Insofern besitzt das Märchen, besitzen die Inhalte der Folklore an sich einen deutlichen 'Realitätsgehalt', aus dem sie ihre Darstellungs- und Deutungskraft beziehen.

Wie die Spieler durch das freie Erzählen den Phantasie-Raum des Spiels erschaffen, bedingen Erzählakte auf innerfiktionaler Ebene das phantastische Moment. Daraus folgt: Solange die innerfiktionalen Mythen der *World of Darkness* weitergegeben werden und insofern ihre Wirkungsmacht ausüben, so lange existieren diese phantastischen Elemente fort, wenn auch vielleicht verborgen vor den Augen der Menschen – deshalb aber keinesfalls weniger real. Fallen sie jedoch dem Vergessen anheim, verblassen sie und verschwinden irgendwann vollkommen. Insofern kann hier eine gewisse Parallelität zur Existenz des Phantasie-Raums auf der Real-Ebene der Spieler gezogen werden: Solange sie erzählen, besteht der Phantasie-Raum fort. Versiegt der Erzählprozess, löst auch er sich auf – analog zu den phantastischen Figuren, die ihn auf der fiktiven Ebene bevölkern.

Das Phantastische ist im Rollenspiel *The World of Darkness* so dopelter Gegenstand des Erzählens: Die Handlungen der Spieler spiegeln sich gewissermaßen in denen der Figuren. Für beide tritt das Phantastische so erst durch das Erzählen in die Welt. Das kollektive Erzählen ist im Falle der *World of Darkness* also im Doppelsinn ein Akt der Welterschöpfung.

---

98 Ebd.

99 Ebd., S.115

100 Vgl. ebd., S. 115.

101 Vgl. Rachel Barth et al.: *Magus – die Erleuchtung*, S. 40.

102 Vgl. ebd., S. 40.

103 Vgl. Max Lüthi: *Märchen*, S. 115.

Iris Gassenbauer (Wien)

## Neue HeldInnen

### Identitätsverlust und Identitätsfindung zwischen den Welten

Welten im Rahmen fantastischer<sup>1</sup> Literatur brechen an der einen oder anderen Stelle mit der außerliterarischen Welt und unterscheiden sich von ihr meist darin, dass sie als deviante Welten wahrgenommen und von den LeserInnen nicht mehr für das Abbild der extrafikionalen Welt gehalten werden. Ganz gleich, ob die fantastische Welt ihre Abweichung dadurch erhält, da sie in einer fernen Zukunft oder einem alternierenden Geschichtssystem, einem anderen Realitätssystem oder gar einer ganz neu geschaffenen Umgebung angesiedelt ist, das ‚Andere‘ ist für die Unterscheidung von der außerliterarischen Realität notwendig. In manchen besonderen Fällen ist die Erzählung aber nicht auf bloß eine Welt beschränkt, sondern breitet sich auf zwei oder mehrere Welten als Handlungsorte aus. Parallelweltiliteratur umfasst sowohl Texte, in denen durch das Einbrechen des wunderbaren Anderen eine „Welt in der Welt“ erschaffen wird, ähnlich wie es in Homers *Odysee*, Swifts *Gulliver's Travels*, oder, um ein neueres Beispiel zu nennen, Neil Gaiman's *Neverwhere* der Fall ist, als auch jene Texte, in denen eine Welt gänzlich verlassen wird und sich der Handlungsort auf eine neue, von der ursprünglichen Welt abgekoppelte, alleine stehende Welt verlagert. Als Exempel hierfür wäre neben James M. Barries *Peter Pan* auch das Grimm'sche Märchen der Frau Holle zu nennen. Im Folgenden wird das Augenmerk ausschließlich auf Parallelweltexten der letzteren Kategorie liegen, da also mindestens zwei von einander getrennte Welten als Handlungsort eingesetzt sind und da ein Wechsel der ProtagonistInnen zwischen den Welten die inhaltsgebende Struktur bringt.

Um die Unterscheidung einfacher zu machen, wird die Welt, die als Ausgangsort dient (und die meistens eine Referenz auf die außerliterarische Welt ist) als „Stammwelt“ und die deviante, andere Welt als „Parallelwelt“ bezeichnet. Als Textbeispiele dienen im Weiteren Michael Endes *Die unendliche Geschichte*, Cornelia Funkes Tintenwelt-Romane (*Tinten-*

---

1 Ohne an dieser Stelle zu tief in die Diskussion darüber zu tauchen, was als *fantastische* Literatur gewertet werden kann, soll „fantastisch“ als Arbeitsgrundlage für vorliegenden Text als Merkmal dafür definiert werden, dass von einem normierten Realitätssystem zugunsten eines wunderbaren, oder auch eines phantastischen Systems abgewichen wird.

herz, Tintenblut, Tintentod) Astrid Lindgrens *Mio, mein Mio* und Andreas Steinhöfels *Der mechanische Prinz*. Von ausführlichen Inhaltsangaben wird aus Gründen des Platzes und der Relevanz abgesehen, kurze Angaben werden an den entsprechenden Stellen gegeben.

Wie schon erwähnt, ist die Parallelwelt dadurch gekennzeichnet, dass sie sich in verschiedenen Punkten von der Stammwelt unterscheidet und nicht selten vom wunderbaren Realitätssystem durchdrungen ist. Im vorliegenden Text steht der Wechsel zwischen den Welten im Vordergrund, denn er ist die Grundlage für alles Weitere. Die These hierzu ist hat zwei Gesichter und bedingt sich gegenseitig:

1.) Parallelweltliteratur benötigt als Bestandteil der fantastischen Abenteuerliteratur eine Heldenfigur als narrativen Vektor.

2.) Die ProtagonistInnen der Parallelweltliteratur benötigen, um überhaupt am Heldenwerdungsprozess teilhaben zu können, die fantastischen Gefilde der Parallelwelt.

Um Lotmans Raumtheorie einzubringen, welche für die Arbeit an Parallelwelttexten lohnend ist, sei hier auf die durch ihn aufgezeigte Organisation des Raumes durch oppositionelle Strukturen verwiesen. Erst durch das Überwinden der Grenzen der kontrastierten Welten entsteht ein Ereignis;<sup>2</sup> im vorliegenden Fall: erst durch die Grenzüberwindung kommt es zur Entwicklung des Helden.

Heldenfiguren sind als Bestandteil kulturprägender Mythen und Sagenkreise fest in der Literatur verankert, vor allem wenn es um Abenteuerliteratur geht und auch in der fantastischen Literatur geschieht gerne der Rückgriff auf das Mythenpotential, und somit auch der Rückgriff auf Helden als konstante Grundbausteine der Erzählung. Der Monomythos des Helden, der auf seiner von Aufgaben und Herausforderungen gepflasterten Reise eine persönliche Entwicklung durchmacht, scheint im Bereich fantastischer Welten die ideale Grundlage gefunden zu haben. Er ist der Hauptträger der Handlung, die auf Problemlösung ausgelegt ist.<sup>3</sup>

Verbunden mit dem Begriff des Helden stehen verschiedene Merkmale, die zwar variieren können, in ihrem Kern aber über Jahrhunderte hinweg von ähnlichem Charakter waren: Das *Reallexikon der Germanistischen Alterkunde* erwähnt hier als Kennzeichen:

die hohe Schätzung des Manneswertes [...] Großgesinntheit (bisweilen mit Neigung zum Großsprechen) [...] physischer und moralischer Wettkampf, stolz getragene Armut, Abneigung gegen jede andere körperliche Arbeit als

<sup>2</sup> Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränderte Auflage, München: Fink 1993, S. 338.

<sup>3</sup> Vgl. Max Lüthi: Märchen. 10., aktualisierte Auflage, Stuttgart: J.B. Metzler 2004, S. 27.

Kampf, Stellung des ganzen Lebens unter den Gesichtspunkt der Nachwelt, als höchstes sittliches Ziel Selbstüberwindung<sup>4</sup>

Weiters ist „der Held [...] berühmt durch seine kämpferischen Leistungen und/oder Tugenden“<sup>5</sup>. Das Lexikon der keltische Mythologie fasst zusammen: „Helden galten Generationen als Richtlinien und [...] Auch wenn sie sich aus abgelegten Götterkonzepten entwickelten und von göttlicher oder übersinnlicher Abstammung sind, leben sie in erster Linie als Menschen, die die positiven Werte der Gesellschaft verkörpern.“<sup>6</sup> Im Bezug auf die Weltenteilung, die im Rahmen der Heldenliteratur immer auch vorzufinden ist, heißt es: „[...] übernatürliche Züge empfangen sie als Gaben der →Anderswelt [...] die oft genug hart erarbeitet oder unter Todesgefahr verdient werden mußten.“<sup>7</sup>

In diesem letzten Zitat wird schon auf jene Anderswelt referiert, die auch hier im Zentrum der Aufmerksamkeit steht und noch etwas wird deutlich: Figuren werden nicht zu HeldInnen, indem sie ihre Tage zu Hause, bei einem Buch und einer Tasse Tee verbringen, umgeben von den Annehmlichkeiten des Alltags. Heldentum - und hier wird bewusst von jenem oben angesprochenen Heldenbild ausgegangen - muss erst verdient werden und das passiert nur, wenn die handelnden Figuren aus ihren Komfortzonen treten und in ihnen unbekanntem, gefährlichen Arealen ihre Abenteuer bestehen.

Für die Parallelweltliteratur bedeutet das nun, dass die ProtagonistInnen ihre Stammwelt verlassen und in die ihnen fremde Parallelwelt gelangen, wo sie verschiedenen Herausforderungen und Gefahren begegnen, bis sie zurückkehren können in ihre eigene Welt, ihren eigenen Alltag. Diese Strecke der Heldenwerdung ist eine Strecke der Entwicklung des Hauptcharakters, die als rotes Band durch die Sequenz der Abenteuerketten leitet und durch zwei Realitätssystemsprünge<sup>8</sup> gekennzeichnet ist. Der erste passiert, sobald die Normrealität der Stammwelt gegen das wunderbare Realitätssystem der Parallelwelt getauscht wird, der zweite, sobald sich die ProtagonistInnen wieder zurück in die Stammwelt begeben.

Parallelweltliteratur lässt sich in der Regel nicht darauf beschränken, ein Entwicklungsroman in dem bunten Gewand der Fantastik zu sein, aber tatsächlich macht die Entwicklung der Hauptfigur einen beträchtlichen

---

4 Johannes Hoops, Heinrich Beck (Hrsg.): *Reallexikon der Germanistischen Altertumskunde*. Bd. 14 Walter de Gruyter Berlin/NY 1999, S. 262.

5 Ebd., S. 262.

6 Sylvia und Paul Botheroyd: *Lexikon der keltischen Mythologie*. München: Diederichs 1992, S. 155.

7 Ebd., S. 155.

8 Als Grundlage für die delikatsten Begrifflichkeiten von Realität, Wirklichkeit, Realitätssystem etc. wird im Rahmen dieses Textes auf Uwe Dursts höchst elabourierte Theorie zur phantastischen Literatur zurückgegriffen: Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Aktualisierte, korrigierte und erw. Neuausgabe, 2. Auflage. Berlin et al.: Lit 2010

narrativen Strang aus, der werkübergreifend zu beobachten ist. Auffallend ist hierbei, dass sich die Charakterentfaltung von dem Unspektakulären, Unscheinbaren hin zum Mutigen, Starken hin abspielt und nur in den seltensten Fällen der Verfall der Hauptfigur geschildert wird. Dieser Werdegang ist an Bewegung gebunden; nicht nur an innere, die ein Fortschreiten des Charakters und ein Überkommen innerer Grenzen bedeutet, sondern auch an äußere, an die Bewegung der Figur durch den Raum.

Das Spezifische an der Parallelweltiliteratur ist es, dass sich dieser Raum nicht nur auf eine Welt festlegen lässt. Erst durch das Reisen wird die Heldenwerdung vollzogen und erst durch die Abenteuer, die in der fremden Welt winken, kann die Hauptfigur der Stammwelt ihre Heldenreife erlangen. Sechs Stationen der Heldenwerdung lassen sich bei einem überwiegenden Teil der fantastischen Parallelweltiliteratur beobachten:

### Die Ausgangsphase

Hier findet die Einführung der Hauptfigur statt und schnell wird klar, dass es sich bei ihr nicht um eine glänzende Persönlichkeit des öffentlichen Interesses handelt, sondern ganz im Gegenteil, eher um eine durchschnittliche Existenz, eineN AußenseiterIn oder eine sozial benachteiligte Person. Es lässt sich beobachten, dass im Fall einer noch sehr jungen Figur das familiäre Umfeld gerne als zerrüttelt, gleichgültig, bedroht oder schon teilweise zerstört beschrieben wird und nicht selten sind die ProtagonistInnen auch (Halb-) Waisen. Handelt es sich um eine erwachsene Hauptfigur, so ist diese in keinem festen sozialen Gefüge verankert, sondern muss sich damit abmühen, eine halbwegs erträgliche Existenz aufrecht zu erhalten. Der Freundeskreis ist eingeschränkt oder nicht vorhanden, Beziehungen spielen kaum eine Rolle.

In Andreas Steinhöfels *Der mechanische Prinz* erhält der jugendliche Protagonist Max ein goldenes Ticket für die Berliner U-Bahn, mit dem er in eine neuen Haltestellen in eine Parallelwelt gelangt. Über Max' familiäre Situation heißt es: „Das Elend hätte schon damit angefangen [...] dass seine Mutter nicht dabei gewesen wäre, als er geboren wurde“<sup>9</sup>

„Er war seiner Mutter vom Tag seiner Geburt an egal gewesen. Wie er auch, seit er sich erinnern konnte, seinem Vater schon immer egal gewesen war. Tatsächlich war Max mit dem schrecklichen Gefühl aufgewachsen, eines der egalsten Kinder auf der Welt zu sein.“<sup>10</sup>

Und auch in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* ist Bastian kein voll integrierter Familienteil, dem genügend Aufmerksamkeit geschenkt wird. Als er das Buch aus Korianders Antiquariat gestohlen hat, wagt er sich

---

9 Andreas Steinhöfel: *Der mechanische Prinz*. Hamburg: Piper, S. 13  
10 Ebd., S. 13 f.

nicht mehr nach Hause zu dem Vater, der Zahntechniker ist. Bastian stellt sich die Situation vor, die ihn erwarten könnte und die LeserInnen bekommen somit Einblick in das Verhältnis zu seiner engsten Bezugsperson:

„Er sah das stille, traurige Gesicht seines Vaters vor, sich, und er wußte, daß er ihn unmöglich würde anlügen können. Aber die Wahrheit konnte er ihm erst recht nicht sage. Nein, das einzige, was er tun konnte, war, fortzugehen, irgendwohin, weit weg. Der Vater sollte nie erfahren, daß sein Sohn ein Dieb geworden war. Und vielleicht würde er ja nicht einmal merken, daß Bastian nicht mehr da war. Dieser Gedanke hatte etwas Tröstliches.“<sup>11</sup>

Astrid Lindgrens *Mio mein Mio* zeichnet das Bild eines in der Stammwelt nicht integrierten, sogar ungeliebten Waisenkindes.

„Tante Edla sagt immer, der Tag, ab den ich ins Haus gekommen sei, sei ein Unglückstag gewesen. Onkel Sixten sagte nichts. Doch manchmal sagte er: ‚Du da, scher dich weg, damit ich dich nicht zu sehen brauche.‘“<sup>12</sup>

Die Position der Isolation ist in der Parallelweltiliteratur, solange sich die Figur in der Stammwelt aufhält, in fast allen Fällen als Schwäche zu interpretieren, da die familiäre oder soziale Zugehörigkeit fehlt und die Figur somit weniger Schutz/Rückhalt erfährt. Die Stärke erhält sie erst durch den Wechsel in die andere Welt, in welcher sie, in ihrer Position des Fremden, damit betraut wird, Aufgaben zu lösen, die intern nicht gelöst werden können.

Zwei weitere Aspekte ergeben sich durch die schwache Ausgangsstellung: Hauptfiguren, die zu Beginn der Erzählung keine ideale Stellung haben, generieren bei den LeserInnen Mitleid und in weiterer Folge Sympathie, denn es lässt sich leichter mit einer Figur fühlen, die mit den Herausforderungen des täglichen Lebens zu kämpfen hat, als mit einer strahlenden, alles bewältigenden Überfigur als Hauptcharakter, die neben blasser Bewunderung mit Sicherheit vor allem Neid und Misstrauen hervorrufen wird. So wundert es auch nicht, dass ein Großteil der amerikanischen Superhelden zwar als kraftvolle, kostümierte Haudegen unbesiegbar schlagfertig, waffensicher und charmant ist, im bürgerlichen Auftreten aber an menschlichen Herausforderungen genauso scheitert wie diejenigen, die ihre Abenteuer verfolgen.<sup>13</sup>

---

11 Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*. München: Heyne 1994, S. 14

12 Astrid Lindgren: *Mio mein Mio*. Dt. von Karl Kurt Peters. Wien: Donauland 1958, S.6

13 Wir erinnern uns an Supermans Unvermögen, Luise Lane zu beeindrucken, Spidermans Mitschuld am Tod seines Onkels und die daraus entstehenden Schuldgefühle oder Batmans melancholische Abgesondertheit. Und noch eines ist diesen großen Superhelden gemein: es sind Waisen, die in einem neuen familiären Umfeld groß wurden.

Neben dieser lernerInnenpsychologischen Seite ergibt sich durch die Missstellung der Hauptfigur aber auch ein starker eskapistischer Drang, der den Willen, sich zumindest in einer anderen Welt zu beweisen, beflügelt. Zuletzt darf auch nicht außer Acht gelassen werden, dass die Heldenentwicklung der Hauptfigur ein wichtiger narrativer Aspekt ist, der nicht in der gleichen Intensität auftreten könnte, wenn die Figur von Anfang an eine ohnehin schon starke Position inne hätte.

### Phase des Übergangs

Nachdem die Hauptfigur als in ihrem sozialen Umfeld mittelmäßig bis schlecht positioniert eingeführt wurde und in der Stammwelt keine großen Abenteuer von ihr zu erwarten sind, werden die ersten narrativen Hinweise geliefert, dass ein Wechsel der Welten und somit auch ein Wechsel der Realitätssysteme bevorsteht. Diese Hinweise sind ein Vorwarnen auf das kommende Abenteuer und sie werden wie Köder ausgelegt, um die ProtagonistInnen und mit ihnen die LeserInnen in die narrative Falle tappen zu lassen. Der eigentliche Weltenübergang wird gerne dadurch bewerkstelligt, dass Magie im Spiel ist, weshalb er entweder übergangslos passieren kann oder an eine Reise gebunden ist, die nur durch das Wunderbare möglich ist. Der Übergang der Hauptfigur von einer Welt in die andere ist ein kurzer Moment, der maßgeblich von dem Portal geprägt ist, das sie transportiert.

In Joseph Campbells psychologischer Beobachtung in *Der Heros in tausend Gestalten* ist die erste Schwelle, die der Held betritt, ein Überschreiten des Ichs und ein Zurücklassen des Alten. Hier findet die Teilung von geregelter, strukturierter Bekanntheit und dem unbekannt Zukünftigen statt, in der Parallelweltiliteratur eben die Teilung zwischen referentieller Stammwelt und devianter Parallelwelt. Weiter heißt es Campbell:

„Genau wie beim Kind jenseits der elterlichen Hut und beim Stammesangehörigen außerhalb des kollektiven Schutzes die Gefahr beginnt, liegt hinter ihnen [den Grenzen der gegenwärtigen Lebenssphären der HeldInnen] die Finsternis, das Unbekannte, die Gefahr. Der gewöhnliche Sterbliche ist nicht nur zufrieden, sondern geradezu stolz, daß er innerhalb der etablierten Grenzen bleibt, und die geläufigen Ansichten tun das Ihre, sein Zagen schon vor dem ersten Schritt ins Unerforschte zu bestätigen.“<sup>14</sup>

Das Heraustreten aus der gewohnten Umgebung bewirkt in den ProtagonistInnen einen ersten Wandel. Nur dadurch, dass sie ihre Sicherheit verlassen, kann die Heldenwerdung in Gang gesetzt werden.

---

14 Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main: Insel 1999, S. 79.



## Phase Annahme der Herausforderung

Mit dem Systemsprung von einer Normrealität auf das wunderbare System ist die Hauptfigur ihren Aufgaben und Regeln des Alltags enthoben und findet sich in einer völlig neu gewerteten Umgebung. Aus dem langweilig alltäglichen Komfortraum wird ein Abenteuerraum, in welchem die Figuren keine kleinen, persönlichen Ziele mehr verfolgen, sondern ihr Tun und Denken auf einen größeren Zweck hin ausgerichtet ist, mit anderen Worten, die Heldenreise ist angetreten und ein Zurück gibt es nicht mehr. Mondenkind in *Die unendliche Geschichte* stellt Bastian vor die große Aufgabe, Phantasien vor dem Nichts zu retten, das es bedroht. „Phantasien wird aus deinen Wünschen neu entstehen, mein Bastian. Durch mich werden sie Wirklichkeit.“<sup>15</sup>

Mio stellt sich, sobald er in seines Vaters Königreich angekommen ist, dem Problem des schwarzen Ritters und er sammelt seine Freunde und seine Waffen, um das Land Außerhalb von Ritter Kato zu befreien. „Ja, nur einen gab es, vor dem man sich fürchten mußte, Ritter Kato. Vor ihm mußte man sich fürchten, sehr, sehr fürchten.“<sup>16</sup>

In Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie besteht die Aufgabe darin, in Konfrontationen mit wechselnden Gegenspielern siegreich hervorzugehen, in *Der mechanische Prinz* ist die Herausforderung das Weiterbestehen der Existenz des Protagonisten während in anderen Parallelweltromanen die vordergründige Problem darin besteht, zurück in die Stammwelt zu gelangen.

Das Akzeptieren der Herausforderung ist die Grundlage für den Heldenwerdungsprozess der Hauptfigur und für die weitere Narration. Würde sich der/die ProtagonistIn von der Konfrontation abwenden und das Weite suchen, wäre auch die folgende Erzählung eine gänzlich andere, die nicht auf direktem Weg zum Heldentum führt.

## Phase des Zweifels

Auf dem Weg der Heldenwerdung stehen die ProtagonistInnen unweigerlich früher oder später an dem Punkt, da sie große Zweifel befallen, ob sie die Aufgabe, die an sie gestellt wurde, auch tatsächlich werden lösen können. Es ist ein Moment der Unsicherheit, in welchem die Figuren Schwäche zeigen und in dem eine Neuorientierung stattfinden muss, damit es weitergehen kann. Die Figuren, die in ihrer Stammwelt ein durchschnittliches, unaufgeregtes Leben führen, fühlen sich nachdem die Begeisterung für die ersten Abenteuer einer Müdigkeit und Überforderung durch das Neue gewichen ist, nicht mehr den Anforderungen gewachsen.

---

15 Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 220.

16 Astrid Lindgren: *Mio meine Mio*, S. 63.

Die Frage nach der Funktion dieser Phase im Heldwerdungsprozess muss wohl damit beantwortet werden, dass sie die ProtagonistInnen in Menschennähe rückt und ihnen eine größere Charakterschärfe verleiht. Der aufleuchtende Zweifel suggeriert: die Figur hier ist wie du oder ich! Sie hat Angst, friert, leidet Hunger und sehnt sich zurück nach zu Hause, leide und sehne mit ihr.

Und noch eine andere Funktion erfüllt der innere Figurenzweifel: er täuscht die Möglichkeit vor, umzukehren und alle Abenteuer abzublasen. Indem die ProtagonistInnen zweifeln, suchen sie insgeheim nach Gründen, die es wert sind weiterzumachen oder ermöglichen es Helferfiguren, Trost zu spenden.

### Phase der Bewährung

Ist die Phase des Zweifels und Selbstmitleids überwunden, folgen die Momente, da sich die ProtagonistInnen bewähren und die angenommenen Herausforderungen bestehen müssen. Diese Sektion ist in kleine Zwischenbewähren und eine große, letzte Probe geteilt, in welcher die ProtagonistInnen ihren gesamten Mut und ihre Kraft aufbringen müssen, um die Geschichte zu einem für sie positiven Abschluss zu führen. Diese letzte und wichtigste Bewährung ist gleichzeitig an den Klimax der Narration gebunden. Hier kommt es zur Konfrontation mit dem Tyrann.

In *Der mechanische Prinz* erkennt der Protagonist Max, dass sein eigentlicher Feind sein Alter Ego Jan ist, den er sich imaginierte und der mit seinem Jähzorn das gemeinsame Herz bedroht. Mit der Einsicht, den Gegner in sich selbst zu entdecken und zu überwinden, schließt auch Ende *Die unendliche Geschichte*. Die Abenteuer, die Bastian in Phantasien erlebt und die vielen Geschichten, die durch ihn ihren Anfang, aber noch lange nicht ihren Abschluss finden, laufen auf die Erkenntnis hinaus, dass Bastian nicht die Attribute eines Helden benötigt, um ein erfülltes Leben zu führen. Am Ende seiner Reise wird er gezwungen, alles abzulegen, das er in Phantasien bekam. „Aus dem schönen, starken und furchtlosen Helden wurde wieder der kleine, dicke und schüchterne Junge.“<sup>17</sup> Reduziert auf sich selbst springt er nackt in die Wasser des Lebens und erhält dort die rettende, freudige Einsicht: „Denn jetzt wusste er: Es gab in der Welt tausend und tausend Formen der Freude, aber im Grunde waren sie alle eine einzige, die Freude, lieben zu können.“<sup>18</sup>

In *Mio mein Mio* ist es der schwarze Ritter Kato, der grausame, Dunkelheit bringende Despot mit dem steinernen Herzen, der durch den Jungen fällt. Erst durch seinen Tod kann das Land Außerhalb wieder belebt werden und erblühen. Mio ist aber kein Todesbringer, er ist ein Lebensretter, das zumindest ist die Perspektive, die dem impliziten Leser vermittelt

---

17 Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 472.

18 Ebd., S. 473.

wird. Die klare Frontenziehung zwischen Bösem und Gutem, die sich in einem großen Teil der fantastischen Parallelweltiliteratur findet, ermöglicht erst die Heldenwerdung der ProtagonistInnen, welche im Kampf gegen das unmissverständlich Schlechte brillieren. Erst dadurch, dass sowohl den handelnden Figuren, als auch den impliziten LeserInnen klar ist, welche Seite es zu fördern und welche es zu zerstören gilt, können sich die ProtagonistInnen einer Seite anschließen und die andere bekämpfen. Indem sie das zerstören, das tyrannisch und offensichtlich schadensbringend ist, wird ihnen ihre prinzipiell destruktive Handlungsweise verziehen, ja sogar hoch angerechnet.

Campbell erfasst das Feld der Prüfungen und der Bewährungen als geistige Kur der Heldenfigur, die sie zu Erleuchtung und Wiedergeburt führt. Nicht das Äußerliche alleine wird überwunden, es sind die inneren Schranken, die gebrochen werden. Campbell dazu:

Der Held ist deshalb der Mensch, ob Mann oder Frau, der fähig war, sich über seine persönlichen und örtlich-historischen Grenzen hinauszukämpfen zu den allgemein gültigen, eigentlich menschlichen Formen. Seine Visionen, Ideen und Eingebungen kommen unverdorben von den Urquellen menschlichen Lebens und Denkens. Daher sind sie beredt, und zwar nicht von der gegenwärtigen, sich auflösenden Gesellschaft und Seele, sondern von der unberührten Quelle, aus der die Gesellschaft wiedergeboren wird. Als Mensch der Gegenwart ist der Held gestorben, als Mensch des Ewigen, als vollkommen gewordener, nicht auf Partikularitäten festgelegter, universaler Mensch wird er wiedergeboren.<sup>19</sup>

Die Kämpfe und Bewährungen der Heldenfigur sind hier nicht mehr zwingend körperlich, eher sind es Hürden geistiger Natur. Möchte man die Konfrontationen, denen die ProtagonistInnen der fantastischen Parallelweltiliteratur ausgesetzt sind, psychologisieren, so lässt sich aus den Gegnern, die sie besiegen müssen, relativ schnell das Potential für Urängste, nicht überwundene Neurosen und nie verarbeitete Traumata lesen. Es sind Gegner, denen übermenschliche Kraft und Brutalität innewohnt und die mit der Darstellung und Anwendung roher Gewalt den ProtagonistInnen die eigene Endlichkeit, Zerbrechlichkeit und Schwäche vorführt. Weiters finden sich in der fantastischen Parallelweltiliteratur allerdings auch Gegner, die nicht wirklich fassbar sind und tiefer gezeichnet sind als plumpe, brutale Tyrannen. Jene, zweite Gruppe an Herausforderern entpuppt sich in gewissen Fällen als Alter Ego der ProtagonistInnen, oder sogar als eigene Elternteile entpuppen, die ebenfalls auf dem einen oder anderen Weg in die Parallelwelt gelangt waren. Diese Muster zu deuten, sei denen überlassen, die es können. Wichtig ist nur, festzuhalten, dass die Anwesenheit des scheinbar übermächtigen Konterparts und dessen Unterwerfung durch die Hauptfigur den notwendigen Höhepunkt der Heldenwerdung darstellt.

---

19 Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*, S. 26 f.

Erst durch das Überkommen des Kontrahenten (oder eben der geistigen Blockaden) kann die Heldenfigur geboren werden.

### Rückkehr in Stammwelt

Erst wenn die letzte Herausforderung bewältigt, der letzte, größte Gegner geschlagen ist und die Verhältnisse neu geordnet wurden, ist den HeldInnen eine Rückkehr in ihre Stammwelt möglich. Die Rückkehr bedeutet einen Systemsprung vom wunderbaren Realitätssystem zur Normrealität.

Mit der Heimkehr und dem Verlassen der Parallelwelt entschlüpfen die ProtagonistInnen ihrer HeldInnenrolle, denn in der Stammwelt gelten sie weiterhin als das, was sie waren, als sie das erste Mal durch das Portal getreten sind und fast nie werden die gesehenen Wunder und Weisheiten dort verkündet – eher ist das Gegenteil der Fall. Mit der Heimkehr in die Stammwelt erfolgt auch die Eingliederung in das alte Leben, das den ProtagonistInnen nun mehr oder weniger leicht von der Hand geht. Sie haben sich auf ihrer Reise selbst besser kennen gelernt und sie haben eine Entwicklung durchgemacht, die sie von ihrem alten Selbst entfernte, allerdings bedeutet das nicht, dass sie den gefeierten, erfolgreichen Status der Parallelwelt auch in die Stammwelt transponieren können.

Bastian, der nach seiner langen Reise nach Hause zu seinem Vater zurückkehrt, erzählt diesem von seinen Abenteuern. Als er fertig ist, heißt es: „Er sah Tränen in den Augen seines Vaters. Und er begriff, daß er ihm das Wasser des Lebens doch hatte bringen können. „Von jetzt an“, sagte der Vater mit einer ganz veränderten Stimme, „von jetzt an wird alles anders werden mit uns, meinst du nicht?“<sup>20</sup> Bastians Rolle, nachdem er aus Phantasien zurück ist, liegt darin, sein Verhältnis zum Vater auf ein von Liebe und Verständnis geprägtes Level zu bringen und auch zu einem selbstbewussteren Jungen zu werden. Er zieht also, so weit ihm das möglich ist, Schlüsse aus dem, was er in der fremden Welt erlebte, aber nicht immer ist die Heimkehr auch der abschließende Punkt der Heldenfahrt in die parallele Welt.

So wechselt Mortimer mit Meggie und seiner Frau Resa in *Tintentod* endgültig in die Tintenwelt, wo auch ihr Sohn geboren wird. Dieser, so legt die Erzählung nahe, würde sich vielleicht später nach der „Parallelwelt“, aus der seine Familie stammt, zurücksehen.<sup>21</sup>

Die Verweigerung der Heimkehr ist ein Zuendeführen des eskapistischen Gedankens, der im Bezug auf Parallelweltiliteratur durchschimmert. Der eigenen, enttäuschenden Stammwelt kann nichts mehr abgewonnen werden, die Parallelwelt mit ihrer Abenteuerfülle und ihrem wunderbaren Realitätssystem wird, trotz aller Gefahren, zur lockenden Destination.

---

20 Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 480.

21 Vgl. Cornelia Funke: *Tintentod*. Hamburg: Dressler 2007, S. 737.

## Identitätsverlust

Auf der Abenteuerfahrt zwischen den Welten kommt es also zur Veränderung der ProtagonistInnen. Das Problem, das sich aus dem Ablegen der alten Identität und dem Annehmen des Heldencharakters ergeben kann, besteht darin, dass es nicht immer ein gewolltes und vorsichtiges Ablegen der alten Schichten ist, sondern oft ein schneller und unwillkürlicher Wandel. Das Fremde der Parallelwelt fordert Angleichung und fordert sie so vehement, dass einigen ProtagonistInnen nichts anderes übrig bleibt, als sich radikal anzupassen – ein Akt, der nicht selten auf Kosten der ursprünglichen Identität vor sich geht.

Bastian aus *Die unendliche Geschichte*, wünscht sich im Laufe der Erzählung unterschiedliche Heldenattribute: Mut, Stärke, Schönheit, zähes Durchhaltevermögen und die Bewunderung der anderen. Mit jeder dieser Eigenschaften aber verliert er eine Erinnerung an sein altes Selbst. In einer der letzten Stationen seiner Heldenwerdung gerät Bastian in das Haus der Dame Aiuóla, in welchem ihn die schlimmen Zweifel, alles falsch gemacht zu haben, einholen und in wo ihm bewusst wird, dass sein Wunsch darin besteht, nicht nur geliebt zu werden, sondern auch lieben zu können, dafür vergisst er seine Eltern und nichts als das ureigenste Teil seiner Identität, sein Name, bleibt ihm noch. Als ihm von dem Bergmann Yor das Bild seines Vaters gezeigt wird, erwacht in Bastian ein großes Sehnen nach ihm, zugleich verliert er auch noch die Erinnerung an seinen Namen.<sup>22</sup>

An jenem Punkt der Entwicklungsgeschichte steht Bastian vollkommen leer und nackt da, denn sein altes Ich ist vergessen und sein neues, angewünschtes Ich nichts mehr wert für ihn. Erst dadurch, dass er von den Wassern trinkt und sich jäh erinnert, kann er zurückkehren.

Der Heldenwerdungsprozess ist in *Die unendliche Geschichte* dadurch gekennzeichnet, dass der Protagonist den klassischen Verlauf durchmacht, dann aber die oberflächlichen Attribute von Stärke, Schönheit, Zähheit, Weisheit und so weiter als schale Hüllen erkennt, die ihn nicht weiterbringen. Erst das Erkennen, dass geliebt zu werden und wiederlieben zu können sein Leben erfüllen muss, bringt ihn geläutert zurück in die Stammwelt. Der Verlust der Identität ist hier also ein notwendiger Teil des Erkenntnisprozesses. Bastian erlebt, wie es ist, schön und stark und ein strahlender Held zu sein und auch wie sich das Tyrannendasein anfühlt und beides, so muss er feststellen, führt ihn nur über Umwege zum Ziel. Dass er sich schlussendlich seiner ursprünglichen Identität bewusst wird und nur so wieder zurück in die Stammwelt kehren kann, ist die unausgesprochene Aufforderung, sich selbst treu zu bleiben, die in vielen anderen Beispielen fantastische Parallelweltiliteratur keine Beachtung findet. Bastians Identitätsverlust und die darauf folgende Reflektion des Selbst ist die rote Schnur der Narration, die durch die Aneinanderreihung der Abenteuer führt.

---

22 Vgl. Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 461.

Und auch Mortimer aus den Tintenweltromanen streift seinen Namen und seinen alten Charakter ab, um als „Eichelhäher“ das schwärmerische Bild des edlen Räubers zu erfüllen. Als dieser kämpft Mo und entfernt sich völlig von dem Bild des liebevollen, zweifelnden Buchhändlers, als der er in den ersten beiden Bänden auftritt. Mit der neuen Identität und dem Schulterchluss zum Robin-Hood-Mythus wird er zum Inventar der Tintenwelt, die ihm kein fremder, feindlicher Abenteuerraum mehr ist, sondern sich immer mehr zur eigentlichen Heimat entwickelt. Auch die anderen Figuren bemerken diesen Wandel, vor allem Mortimers Tochter Meggie, die sich in Gefahr sieht, den eignen Vater an den Eichelhäher zu verliehen. Die Abwendung von dem alten Ich und das Ausleben der Fantasien des redlichen Gesetzlosen finden für Mortimer ein Ende, als er erkennt, dass er für seine Tochter und seine Frau auf diesem Weg verloren geht. Er besinnt sich zurück auf die Person, die er war, bevor er in die Parallelwelt trat und legt die Identität des Eichelhähers wieder ab.

Dass Mortimer aus dem Mantel der Neuidentität schlüpft, sobald diese nicht mehr gefordert wird, lässt ihn als noch immer von der Stammwelt geprägt aufscheinen; gleichzeitig zeigt sich darin aber auch, dass er ein „wahrer Held“ ist. Er überkommt zuerst das graue Ich der Stammwelt mit Hilfe der ideal adaptierten Persönlichkeit des gleichermaßen mutigen wie kaltschnäuzigen Desperados, um später, als die direkte Gefahr gebannt ist und die Rückbesinnung auf das Haltgebende Element der Familie von statten geht, wieder Abstand zu nehmen von der übergestülpten Identität des Eichelhähers. Der neu angenommene Name ist Deckmantel und Freiticket zur gleichen Zeit, er überblendet den alten Namen und den damit verbundenen Charakter und er öffnet die Tore jeglicher moralischer Bedenken, welche dem Träger des alten Namens vielleicht im Weg gestanden wären.

Als Beispiele für einen positiven Identitäts- und Namenswechsel ist hier allerdings Lindgrens *Mio, mein Mio* zu nennen. Der Waisenjunge legt den alten Namen, Bosse, ab, sobald er in dem Land seines Vaters ist und wird zu Mio, dem geliebten und mutigen Jungen, der sich gegen den bösen Ritter Kato durchsetzt. Der Protagonist wird mit dem Wechsel der Realitätssysteme einer neuen Identität übergeben, die seine richtige zu sein scheint; zumindest ist der Junge im fantastischen Reich seines Vaters liebevoll aufgenommen; die eskapistischen Züge der Parallelweltgeschichte sind in diesem Text also besonders stark zu bemerken.

Bei der Frage nach der Bedeutung, die Parallelwelten für die Heldenwerdung und den Identitätswechsel der ProtagonistInnen haben, soll ein Blick auf die Thesen des Anfangs geworfen werden: Die Existenz der Parallelwelt und der Wechsel der Realitätssysteme ist die notwendige Voraussetzung für die Heldenwerdung der Hauptfiguren. Käme es nicht zu dem Systemsprung, so müssten die Figuren in den ihnen vertrauten Strukturen der Stammwelt verhaftet bleiben und die Heldenwerdung müsste vom Posten der Narration aus anders bewerkstelligt werden.

Die Parallelwelt ist mit den in ihr wirkenden Strukturen des Fremden und des Abenteuerlichen die ideale Grundlage für die Schilderung der Heldenfahrt, da diese, der Tradition nach, in das Fremde zielt und nicht im den LeserInnen und ProtagonistInnen Altvertrauten vonstatten geht. Durch den Abenteuerort und die Abenteuerzeit, die in der fantastischen Parallelwelt potentiell vorherrschen kann und die Möglichkeit, durch klischeehafte Überspitzung von Gut und Böse eine relativ eindeutige Umgebung zu schaffen, bietet sich die zweite Welt als Heldenwerdungsstätte an. Was nun das Einsetzen der Parallelwelt als Fremden-Instanz angeht, soll die These aufgestellt werden, dass es sich hierbei um einen narrativen Kompromiss handelt: Die Welt, die einer Referenz auf die Außerliterarische entspricht, ist so weit erforscht und kategorisiert, dass eine Heldenfahrt in ihr den Reiz der Fremde und der Exotik entbehren müsste. Eine komplett neue, eigenständig fantastische Welt als Handlungsort zu erschaffen, liefe möglicherweise in einen von AutorInnenseite her nicht erwünschten Fantasy-Diskurs, wobei jegliche Möglichkeit auf die Schilderung einer annähernden Normrealität verloren ginge. Erst durch die Mischform von realem Realitätssystem und wunderbarem System, also von Stammwelt und Parallelwelt als Handlungsorte, lässt sich narratives Potential generieren, das sowohl eine Normrealität zulässt, als auch ein wie auch immer gestaltetes deviantes Realitätssystem, das den Bedürfnissen der Heldenfahrt angepasst werden kann.

Wolfgang B. Ruge (Magdeburg)

## Eine nicht schreibende Welt François Truffauts *Fahrenheit 451* aus einer medienfixierten Perspektive

*Writing Worlds* – ich möchte den Titel der Jahrestagung der Gesellschaft für Fantastikforschung 2013 absichtlich anders verstehen als die naheliegende Bedeutung und ihn mit „schreibende Welten“ übersetzen, um mich so einer nicht schreibenden Welt zuwenden zu können: François Truffauts *Fahrenheit 451*. In seiner Verfilmung von Ray Bradburys Roman verabsolutiert Truffaut die Quintessenz der Vorlage und präsentiert dem Rezipienten eine Welt, in der nicht nur bestimmte Bücher dem Zensus zum Opfer fallen, sondern die Schrift an sich verboten ist. Dabei wird das Buch durch drei Elemente als Bewahrer der Menschlichkeit und Kultur inszeniert:

1. Der Film affiziert die Bildwand mit negativen Attributen und stellt sie als gekünstelt, kalt und unmenschlich dar. Darüber hinaus fungiert sie als Sprachrohr des herrschenden totalitären Regimes.
2. Auf der Ebene der Story erleben wir als Rezipienten den Wandel der Hauptperson Montag mit. Dieser wandelt sich vom systemtreuen Feuerwehrmann zum Systemgegner. Sein Weg zur Freiheit ist dabei unmittelbar mit einer Hinwendung zum „Buch“ und der Emanzipation gegenüber der Bildwand verbunden.
3. Die Bücher, die im Film verbrannt werden, sind überwiegend Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses, wodurch das Verbot dieser Bücher wie eine Agitation gegen die Kultur erscheint.

Ich werde im Folgenden die filmstilistischen Mittel herausarbeiten, die Truffaut nutzt, um das Buch als Bewahrer der Kultur zu nobilitieren. Als Methode nutze ich dabei die neoformalistische Filmanalyse nach David Bordwell und Kristin Thompson. Ziel dieses Ansatzes ist es zu ergründen, wie durch die formalen Gestaltungsmittel des Films Sinn generiert wird.



Auch wenn sich der Rezipient nur als eine „hypothetische Entität“<sup>1</sup> fassen lässt, geht der Neoformalismus von der Annahme eines aktiven Subjektes aus, welches auf Basis sozial vermittelter Schemata Bedeutungszusammenhänge herstellen kann.<sup>2</sup> In der Analyse wird zunächst damit begonnen, das narrative System des Films zu verstehen (*film-form*), um anschließend zu ergründen, wie durch den Einsatz filmsprachlicher Mittel (*film-style*) die Story erzählt wird. Der *film-style* wird analytisch in vier Bereiche unterteilt: Als *mise-en-scene* werden jene Gestaltungselemente beschrieben, die sich vor der Kamera befinden. Die *cinematography* beschreibt den Umgang mit der Kamera. Unter *editing* wird das Zusammenführen einzelner Einstellungen zusammengefasst. Der *sound* markiert schließlich die auditive Ebene des Films, wobei sowohl innerdiegetische als auch extradiegetische Musik und Geräusche analysiert werden.<sup>3</sup>

### Ein nicht schreibender Film – zur Konstitution einer schriftlosen Welt

Beginnen möchte ich auf der Ebene der Diegese, welche nicht nur den Rahmen für die Handlung des Films aufspannt, sondern „auch die möglichen Qualitäten der erzählten Welt“<sup>4</sup> mit einschließt. Etienne Souriau betont diesen weltkonstituierenden Charakter und führt den Begriff des filmischen Universums als Synonym ein:

Doch was ist ein filmisches Universum? Unter einem Universum versteht man eine Gesamtheit von Wesen, Dingen, Tatsachen, Ereignissen, Phänomenen und Inhalten in einem raum-zeitlichen Rahmen. Sowie wir also dem filmischen Raum und der filmischen Zeit bestimmte Eigenschaften zuschreiben, postulieren wir auch den Begriff eines filmischen Universums.<sup>5</sup>

Das filmische Universum in *Fahrenheit 451* steht in einer Kontinuität zur Realität des Rezipienten. Auch wenn sowohl der geografische Handlungs-ort als auch die Zeit der Handlung unklar bleiben, sind die Parallelen zur „echten“ Welt in ausreichender Anzahl vorhanden, um den Film als Science Fiction zu klassifizieren.<sup>6</sup> Als auffälligstes Novum fungiert keine techni-

---

<sup>1</sup> Kristin Thompson: „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“. In: *montage/av* 4 (1995), S. 23–62, hier S. 48.

<sup>2</sup> Zur psychologischen Grundlegung der Theorie vgl. David Bordwell: „A Case for Cognitivism“. In: *Iris* (1989), S. 11–40.

<sup>3</sup> Vgl. ausführlich zur Methodik: David Bordwell/Kristin Thompson: *Film art. An introduction*. 8. Aufl. Boston 2006.

<sup>4</sup> Frank Kessler: „Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule“. In: *montage/av* 6 (1997), S. 132–139, hier S. 137.

<sup>5</sup> Etienne Souriau: „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“. In: *montage/av* 6 (1997), S. 140–157, hier S. 141.

<sup>6</sup> Simon Spiegel hat die Kontinuitätsbehauptung der Science Fiction als konstitutives Merkmal herausgearbeitet: „Im Gegensatz zum Märchen und der Fantasy,

sche Neuerung, sondern das Fehlen der Schrift. Lediglich Zahlen sind noch zugelassen. Die politische Macht liegt in den Händen eines gesichtslos bleibenden totalitären Regimes, dessen genaue politische Gesinnung unklar bleibt. Da im offiziellen Sprachgebrauch jedoch eine Familienrhetorik vorherrscht und der Wert der Gemeinschaft betont wird, ist zu vermuten, dass die grundlegende Ideologie dem Kommunismus entstammt.

Auch ohne Bücher und andere schriftbasierte Medien scheint der Alltag zu funktionieren, da die Schrift erfolgreich substituiert wurde. Dies zeigt Truffaut anhand vieler Kleinigkeiten. Die Zeitung erinnert an einen Comic ohne Sprechblase. Gezeichnete Bilder von Ereignissen des Tages werden nacheinander montiert (Abb. 1). Medikamente werden mit Farbe und Nummer bezeichnet. Ein schwach dosiertes Anregungsmittel wird als „Rot Nr. 2“ bezeichnet, hinter „Gold Nr. 8“ verbirgt sich ein Beruhigungsmittel. Sollte mal die falsche Dosierung gewählt werden, findet der Notarzt auch ohne Straßennamen das richtige Haus, da eine Adresse in der Form „Block 813“ genügt. Diese Nummer ist auch Bestandteil einer sechsstelligen Zahlenkombination, mit der Personalakten identifiziert werden, welche außer der Nummer nur Bilder des Angestellten enthalten (Abb. 2). Auch für Institutionen scheint eine Nummer auszureichen. Die Feuerwehr firmiert z.B. unter „451“. Ihre Aufgabe hat sich im Vergleich zu unserer Alltagswelt allerdings deutlich verschoben. Da die Häuser mittlerweile aus feuerfesten Materialien gebaut werden, besteht die Aufgabe der Feuerwehr darin, Bücher ausfindig zu machen und zu verbrennen.



Abb. 1: Zeitungen in *Fahrenheit 451*<sup>7</sup>

---

die beide in eigenen, von der unsrigen radikal verschiedenen Welten spielen, behauptet die SF, dass es zwischen ihrer fiktionalen Welt und der empirischen eine Kontinuität gebe“, Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg 2007 (=Zürcher Filmstudien 16), hier: S. 46–47.

<sup>7</sup> François Truffaut: *Fahrenheit 451* (1966), hier 0:20:05.

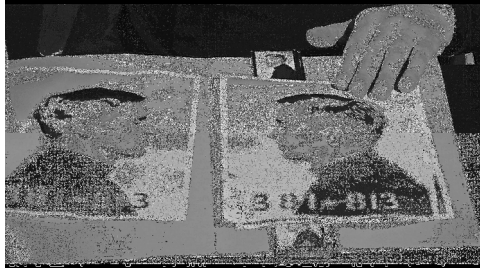


Abb.2: Montags Personalakte<sup>8</sup>

Wo bin ich? Und wenn ja: wann?

Welche Konsequenzen ein so konsequent umgesetztes Verbot der Schrift nach sich ziehen kann, wird schon im Vorspann in verdichteter Form angedeutet. Daher soll dieser zunächst kurz beschrieben werden. Recht unvermittelt beginnt die Tonspur des Films mit einer männlichen Stimme, die sachlich aber bestimmt proklamiert:

Eine Enterprise Vinyard Produktion / Ocar Werner. Julie Christie / In: Fahrenheit 451 / In weiteren Rollen: Cyrill Cussack / Anton Diffrey / Jermy Spencer, Bee Duffel, Alek Scott / Drehbuch: François Truffaut und Jean Loui Richard (...)<sup>9</sup>

Im weiteren Verlauf des Vorspanns werden auch die anderen am Film beteiligten Akteure genannt. Währenddessen erscheinen auf der Leinwand Bilder, die für einen Vorspann ungewöhnlich sind. Unterbrochen von harten Schnitten wird auf verschiedene Dächer gezoomt, auf denen eine Antenne montiert ist. Die einzelnen Segmente erweisen sich dabei als heterogen. Die Perspektive reicht von leichten Untersichten bis zu starken Froschperspektiven. Die Kamera steht mal links, mal rechts der Antenne, bleibt bis zum Schnitt aber starr. Der unterschiedlich schnelle Zoom beginnt in einer totalen oder halbtotalen Einstellung und endet bei Nah-, Groß oder Detailaufnahmen. Eine Supertotale, die als *establishing shot* fungieren könnte, fehlt. Nach jedem Schnitt wird ein neuer Farbfilter vor die Kamera montiert, der die Bilder zusätzlich verfremdet (siehe Abb. 3 und 4).

<sup>8</sup> François Truffaut: Fahrenheit 451 (1966), hier 0:27:30.

<sup>9</sup> Ebd., 0:00:16 – 0:00:35.

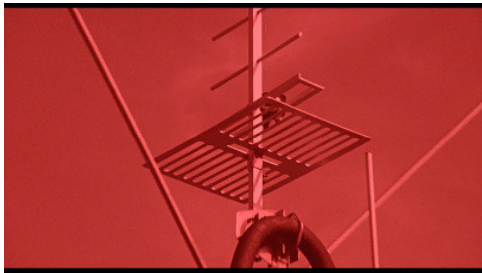


Abb. 3: Bilder aus dem Vorspann. Sowohl Perspektive...<sup>10</sup>



Abb. 4: ... als auch Farbfilter und Einstellungsgröße variieren.<sup>11</sup>

Eine Orientierung ist unmöglich. Es bleibt lediglich ein diffuses Gefühl der Omnipräsenz der Antennen – egal von wo man schaut, man sieht eine Antenne, eine Empfangsmöglichkeit für das Programm der Bildwand. Aber wann und wo dieses Programm gesendet wird bleibt unklar.

Während der klassische Vorspann dem Zuschauer einen Einblick in das filmische Universum ermöglichen soll, verweigert Truffaut diesen. Die Antennen und Dächer sind zeit- und ortlos, weder in menschlicher Geschichte noch auf einem geografischen Punkt dieser Erde fixierbar, flüchtig. Flüchtig bleiben auch die Namen der Filmschaffenden, da kein textueller Hinweis sie ins Gedächtnis brennt.

<sup>10</sup> Ebd., 0:00:22.

<sup>11</sup> Ebd., 0:00:24.

Die Bildwand in *Fahrenheit 451*

Der Eindruck dieser Omnipräsenz wird mit Fortschreiten des Films bestätigt. In Montags Wohnzimmer dominiert eine große Bildwand das Interieur, auch in Küche und Schlafzimmer findet sich ein Bildschirm, auch wenn diese deutlich kleiner sind.

Die negativen Konnotationen, die mit der Bildwand verbunden sind, möchte ich im Folgenden durch eine Analyse eines im Film gezeigten Fernsehprogramms, dem „Familientheater“, rekonstruieren. Montag schaut die Sendung zusammen mit Linda. Ihr wurde mitgeteilt, dass das Stück speziell für sie geschrieben sei und deshalb eine Partizipation möglich und erwünscht wäre. Wenn die Schauspieler sie ansprächen, müsse sie antworten.

Das innerdiegetische Fernsehprogramm beginnt mit einer Ansagerin, welche den „Vettern“ und „Cousinen“ vor dem Bildschirm die folgende Sendung „Unser Familientheater“ ankündigt. Sie sitzt auf einem Stuhl in einem sonst leeren Studio. Bis auf eine eingerahmte grüne Fläche, die an einen Fernseher erinnert, ist dieses in Blautönen gestrichen. Nach einer Kunstblende, welche aus bunten, ineinanderlaufenden geometrischen Formen besteht, erscheint das gleiche Studio, der Stuhl wurde leicht zur Seite gezogen. Den Platz der Ansagerin haben zwei Männer eingenommen, die sich gegenüber stehen (Abb. 5).

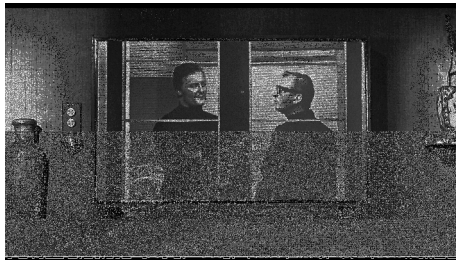


Abb. 5: Das Setting des Familientheaters<sup>12</sup>

Die sterile Kulisse scheint nicht recht zu einer Unterhaltungssendung zu passen. Obwohl sich die beiden Akteure der Sendung nicht direkt anschauen, sondern eher aneinander vorbei sehen, entspinnt sich zwischen Ihnen ein Dialog. Dessen Inhalt wirkt ähnlich bizarr wie das Setting: Zu einem Essen am Abend soll eine Person mehr eingeladen werden, statt 13 wären dann 14 Personen anwesend. Dies gefällt einem der Diskutanten nicht und so wird darüber debattiert, wer noch eingeladen werden könnte, wen das stören würde, wo wer sitzt und wer wo übernachtet. Die Bezie-

<sup>12</sup> François Truffaut: *Fahrenheit 451* (1966), hier 0:18:11.

hungen der Personen zueinander bleiben unklar, die „Handlung“ könnte jederzeit, an jedem Ort und mit anderen Akteuren spielen. Der Dialog wird immer wieder unterbrochen. Einer der Schauspieler blickt, vollkommen starr, in die Kamera durchbricht die vierte Wand und fordert Linda auf, etwas zu sagen. Um die Aufforderung zu unterstreichen beginnt eine Lampe, rot zu blinken (siehe Abb. 6). Unabhängig von ihrer Reaktion – auch Sprachlosigkeit Lindas wird einfach übergangen – geht der Dialog weiter. Die Partizipation ist offenbar nur simuliert.



Abb. 6: Das Durchbrechen der vierten Wand suggeriert Partizipation<sup>13</sup>

Das ganze Familientheater wirkt inszeniert, mehrere filmische Regeln werden absichtlich verletzt, um diese Künstlichkeit hervorzuheben. Auch hier bleibt der Eindruck einer seltsamen Zeitlosigkeit. Die Personen, Akteure, Probleme, kurzum alles, was eine Situation ausmacht, scheinen austauschbar zu sein. Eine Entwicklung scheint nicht stattzufinden – weder im Familientheater noch in der echten Welt des Films. Alles steht still und kreist um bestimmte singuläre Momente.

Der Soziologe Zygmunt Bauman hat für postmoderne Gesellschaft eine frappierend ähnliche Zeitkonzeption herausgearbeitet. Er spricht von einer Punktualisierung des Momentes:

Während der Moment ‚punktualisiert‘ wird, wird er auf beiden Seiten beschnitten. Seine Schnittstellen mit Vergangenheit *und* Zukunft verwandeln sich in Lücken, von denen man hofft, daß sie wieder überbrückt werden.<sup>14</sup>

Als Konsequenz entstünden auf den Moment fixierte Menschen, die sich nicht für Vergangenheit und Zukunft interessierten und einer Melancholie lebten, die Bauman als eine Form der Substanzlosigkeit charakterisiert:

<sup>13</sup> François Truffaut: *Fahrenheit 451* (1966), hier 0:18:53.

<sup>14</sup> Zygmunt Bauman: *Leben in der flüchtigen Moderne*. 1. Aufl., Orig.-Ausg. Frankfurt am Main 2007 (=IWM-Vorlesungen zu den Wissenschaften vom Menschen 2503), hier S. 166.

Eine Substanzlosigkeit, die im Leben der Verbraucher als indifferente, alles verschlingende Unersättlichkeit wiederkehrt, jener radikalsten und endgültigen Form der Absicherung, die letzte mögliche Strategie unter den Bedingungen der ‚pointilistischen‘ Auflösung der Zeit und des Fehlens von Kriterien zur Unterscheidung zwischen Relevantem und Unwichtigem, zwischen Nachricht und Rauschen.<sup>15</sup>

Dass Bauman zur Bezeichnung menschlicher Relevanzsetzungen kommunikationstheoretische Begriffe wie Nachricht oder Rauschen wählt, möchte ich hier einmal als Hinweis auf den Einfluss medialer Kommunikationstechniken auf die kulturelle Ordnung lesen.

In *Fahrenheit 451* ist es die Bildwand, die eine Punktualisierung des Moments zur Folge hat. Die Gegenwartszentrierung ist konstitutiv für die dystopische Welt des Films. Die Erlösung erscheint nur durch das Buch möglich und wird exemplarisch anhand der Hauptperson Montag vollzogen.

#### Ein lesender Feuerwehrmann – Montags Bekehrung zum Buch

Auf der Ebene der Story erzählt der Film die Geschichte einer Wandlung. Der Feuerwehrmann Montag wird vom treuen Diener des herrschenden Systems zum bücherlesenden Rebellen. Alle weiteren Personen lassen sich entweder in das Lager der Systemtreuen oder in das der Systemgegner einteilen. Auf der Seite des Systems stehen Montags Frau Linda, der im Film namenlos bleibende Feuerwehrhauptmann und die weiteren Feuerwehrmänner. Zu den Systemgegnern gehört neben der jungen Lehrerin Clarisse ihre Tante, welche ebenfalls namenlos bleibt und daher von Montag in Erzählungen als „alte Frau“ bezeichnet wird. Gegen Ende des Films werden mit den Büchermenschen noch weitere Systemgegner gezeigt. Diese lernen ein Buch ihrer Wahl auswendig, um es der Nachwelt zu erhalten, und nehmen den Titel des Buches als Namen an. Über „ihre“ Buch hinaus werden sie nicht weiter charakterisiert.

Montags Wandel beginnt, als er Clarisse trifft. Diese spricht ihn auf der Heimfahrt von der Arbeit an und schafft es durch scheinbar naive Fragen, dass Montag als sicher vermutete Gewissheiten hinterfragt. So stellt sie z.B. die Frage, seit wann eigentlich die Häuser feuerfest seien, was Montag nicht beantworten kann. Zwischen Montag und Clarisse entwickelt sich im weiteren Film eine starke Sympathie, die schon während der ersten Begegnung filmstilistisch angedeutet wird. Das erste Gespräch der Beiden wird überwiegend in langen Plansequenzen erzählt, die so entstehende Simultantität von Erzählzeit und erzählter Zeit erzeugt eine hohe Immersion. Kinematografisch überwiegen halbnahe Einstellungen, die eine Sympathie zwischen beiden Akteuren suggerieren (Abb. 7).

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 173.



Abb. 7: Zwischen Montag und Clarisse entwickelt sich starke Sympathie<sup>16</sup>

Diese Sympathie wird im Laufe des Films stärker. Montag verbringt seine Freizeit mit Clarisse und opfert später einen Arbeitstag als Clarisse entlassen wird und noch einmal in ihre alte Schule muss, um ihre Unterlagen abzuholen. Auch Clarisse liebt zu Büchern färben ab, Montag beginnt heimlich zu lesen. Eine prominente Stelle nimmt dabei Dickens *David Copperfield* ein. Montags erstes Buch weist eine Menge Parallelen zu seinem Leben auf. – Beginnend mit dem ersten Satz:

[Montag liest laut aus *David Copperfield*:] Ich werde geboren. Ob ich der Held meines eigenen Lebens werde, oder ob ein anderer diese Stelle ausfüllen soll, werden diese Seiten zeigen. Um mit den Anfang meines Lebens zu beginnen, berichte ich – wie man mir gesagt hat (und wie ich auch glaube) – ich an einem Freitag, 12 Uhr um Mitternacht geboren bin.<sup>17</sup>

Die Ungewissheit über die eigene Geburt, der Fakt diese nur als Erzählung zu kennen, stellt die erste Opposition zu dem pointilistischen Zeitempfinden dar, das von herrschenden System propagiert wird. Individueller auf Montag bezogen ist die Passage „Ob ich der Held meines Lebens werde ...“, die Montag die Reflexionsoption eines selbstbestimmten Handels eröffnet.

Der Umschlagspunkt, der Montag zum Systemgegner macht, tritt wenig später ein, als die Bibliothek der alten Frau entdeckt wird. Anstatt der Aufforderung der Feuerwehr, das Haus zu verlassen, Folge zu leisten, verbrennt sie sich mit ihren Büchern. Um die inneren Prozesse Montags sichtbar zu machen, setzt Truffaut neben dem *acting* auch auf weitere filmstilistische Elemente. Auf der Ebene der *mise-en-scene* stehen sich die handelnden Personen gegenüber, die Feuerwehrmänner stehen in einer Reihe und blicken die alte Frau an. Die Kamera ist auf der Grenzlinie zwischen beiden Parteien positioniert. Beim *editing* lässt Truffaut zunächst

<sup>16</sup> François Truffaut: *Fahrenheit 451* (1966), hier 0:12:51.

<sup>17</sup> François Truffaut: *Fahrenheit 451* (1966), hier 0:38:51–0:39:24.



Wechsel zwischen der Riege der Feuerwehrmänner und der alten Frau durch harte Schnitte unterbrechen, während entlang der Reihe aus Montag und seinen Kollegen ein Schwenk zum Einsatz kommt (Abb. 8)

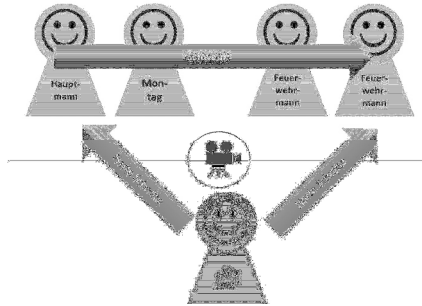


Abb. 8: Montag und seine Kollegen sind noch vereint.

Mit dem wachsenden Unbehagen Montag ändert sich dieses Schnittmuster. Obwohl die Positionierungen der Akteure und der Kamera gleich bleiben, wird zwischen Einstellungen, die Montag zeigen, und denjenigen, in welchen seine Kollegen im Bild sind, hart geschnitten. Die letzte Einstellung der Sequenz zeigt den einsamen Montag, der entsetzt die verbrennende Frau betrachtet, während seine Kollegen längst das Haus verlassen haben. Montag wirkt so vereinzelt, aus der Gruppe herausgeschnitten (Abb. 9).

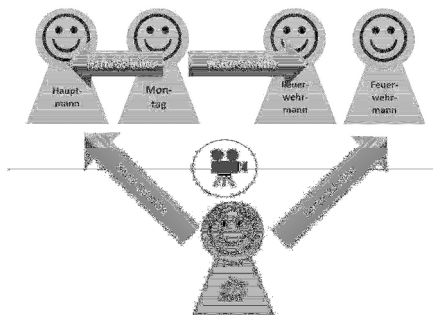


Abb.9: Montag wird aus der Gruppe „herausgeschnitten“.

Nach dem Suizid der alten Frau wandelt sich Montag zum offenen Rebell. Wieder zuhause liest Montag Linda und ihren ebenfalls anwesenden

Freundinnen vor. Auch hier fungiert wieder *David Copperfield* als Chiffre für Montags Situation. Die Passage über die Unglückliche Ehe mit Dora, die im Buch geschildert wird, findet ihre Entsprechung in der zerbröckelnden Ehe Montags und Lindas. Linda und ihren Freundinnen werden während des Vorlesens von Emotionen übermannt. Offensichtlich steckt in den Worten eine Nähe zur Realität, die sie von der Bildwand nicht gewöhnt sind.

Die Grenze zwischen den systemtreuen Frauen und Montag wird wieder durch die Kamera gezogen, die zwischen beiden Parteien positioniert ist, harte Schnitte notwendig und einen „sanften“ Schwenk unmöglich macht. Die weitere Story ist schnell erzählt: Linda denunziert Montag, worauf dieser während des Dienstes gezwungen wird seine eigenen Bücher zu verbrennen. Er weigert sich dieses zu tun, verletzt seine Kollegen mit dem Flammenwerfer und muss fliehen. Die Flucht gelingt und Montag findet bei den Büchermenschen seine neue Heimat.

### Medienreflexionen in Fahrenheit 451

Bei einem Blick auf die im Film gezeigten Bücher, erschließt sich eine weitere Konnotation außer der Emotionalität. Ich habe eine Liste der im Film vorkommenden Bücher einmal in fünf Kategorien gegliedert. Wenn nur der Autor genannt wird, war der Titel im Film nicht zu erkennen (Tab. 1).

Klassiker	Kinderbücher	Verschiedenes	Provokantes / Anstößiges	Philosophie / Politik
-----------	--------------	---------------	-----------------------------	--------------------------

#### Opfer der Feuerwehr

Cervantes:

Don Quijote

W. S.

Maugham:

The Moon

and Sixpence

Dickens:

David

Copperfield

#### Bücher der alten Frau

Othello - The

Moor of

Venice

Jean D. Arc

Alice im

Wunderland

Robinson Cru-  
soe

Le Monde à côté

Life und Loves

Hitler: Mein  
Kampf

Gustave  
Flaubert:  
Madame  
Bovary

Aristoteles  
(nur erwähnt)

Nietzsche  
(nur erwähnt)

			Bradon Behan: Confessions of an Irish Rebell?
Gaspart			
Hausser			
Don Juan			
Jack the Ripper			
Thackeray: Vanity Fair			
<b>Montags Bücher</b>			
John O'Harra	Tom Sawyer Moby Dick	Marie Dubois In ze Pocket	Lolita Mad- Magazine
	Pinocchio	Rebus Daniel Defoe	Jean Cocteau Henry Miller: Plexus
			Turgenev; Fathers and Sons
			De Sade: Justine
			Jean Genet: The Thiefs Journal
<b>Büchermenschen</b>			
Lessing: Mirna von Barnhelm		Bradbury: Mars-Chroniken	Sartre: Die Judenfrage
Goethe: Faust			Plato: Der Staat
Becket: Warten auf Goddot			Laotse
Sammelband Edgar Allen Poe			Machiavelli: Der Fürst
Jane Austen: Stolz und Vorurteil			
Da Costa: Ulenspiegel			

Tabelle 1: Bücher in Fahrenheit 451

Bei einem Blick auf die Bücher, die Truffaut im Film verbrennen lässt, könnte man dem Film zunächst eine naive Wirkungsthese unterstellen. Neben ein paar Kinderbüchern und Klassikern, besitzt Montag vor allem Bücher, die in der Produktionszeit des Films als anstößig bewertet wurden. Sein Aufbegehren gegen das System, wäre in dieser Lesart nur dadurch möglich, dass ihm durch das Lesen anstößiges Verhalten als Reflexionsoption ermöglicht wurde. Montag wäre „Opfer“ seines Lesekonsums.

Hier weist der Film eine erstaunliche Parallele zu den Diskussionen über „Schmutz und Schund“ um die Jahrhundertwende auf, in der, unter dem Deckmantel ästhetischer Kritik, vor allem eine systemdestabilisierende Wirkung unerwünschter Literatur befürchtet wurde. Der Kampf der Feuerwehr in *Fahrenheit 451* wäre dann getrieben von der „Angst vor dem Verlust einer unersetzlich scheinenden Ordnung“<sup>18</sup> und gegen das subversive Element der Literatur gerichtet.

Im Gegensatz zur Romanvorlage, dehnt der Film diese These jedoch aus. Die Kraft auch unerwünschte Wissensbestände und Reflexionsoptionen zu vermitteln, wird nicht wie im Schundkamp einer bestimmte Gruppe an Werken zugesprochen, sondern dem Medium qua eigener Medialität attestiert – das Buch an sich, so die Quintessenz des Films, kann eine Mediosphäre konstituieren, die dem totalitären Regime, dass die Welt von *Fahrenheit 451* in seinen Fängen hält, gefährlich werden kann. Der Begriff der Mediosphäre entstammt der Mediologie Regie Debrays. In dieser Denktraditionen werden Medien als ein historisches a priori gedacht, welche zusammen ein „technisch-soziales Übertragungs- und Beförderungsmilieu mit einer eigenen Raum-Zeit“<sup>19</sup> konstituieren. Diese als Dispositiv zu verstehende Mediosphäre definiert

eine bestimmte Art regulierender Überzeugungen [...], eine besondere Zeitlichkeit (oder eine typische Beziehung zur astronomischen Zeit) und eine bestimmte Art, wie Gemeinschaften eine Einheit, einen Körper bilden (mehr als nur einen Rahmen für ihren territorialen Zusammenschluss). Ihre Vereinigung charakterisiert die kollektive Persönlichkeit oder Stileinheit einer Epoche – oder das, was ihren Instrumenten, Formen und Ideen gemeinsam ist.<sup>20</sup>

Die in *Fahrenheit 451* gezeigte Welt lässt sich nicht ohne weiteres in das von Debray entworfene Raster, das u.a. Buchdruckkultur (Grafosphäre) und Fernsehkultur (Videosphäre) gegenüberstellt einordnen. Dazu verbleibt der Film trotz Übernahme videosphärischer Elemente (z.B. pointillistische Zeit) zu sehr in der Beschreibung einer grafosphärischen Welt – was sicherlich auch dem Produktionsjahr geschuldet ist.

---

<sup>18</sup> Kaspar Maase: *Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*. Frankfurt a.M. 2012, hier S. 14.

<sup>19</sup> Régis Debray: *Einführung in die Mediologie*. Bern 2003, hier S. 44.

<sup>20</sup> Ebd.

Besondere Aufmerksamkeit gebührt m.E. jedoch dem Punkt, dass durch die Einführung der Bildwand und der damit einhergehenden Verbannung des Buches, die in *Fahrenheit 451* dargestellte Gesellschaft ihrer Vergangenheit beraubt wird. Die Bücher, die den Flammen zum Opfer fallen, gelten überwiegend als Klassiker – sowohl in belletristischer als auch politischer Sicht. Gerade bei den Büchermenschen zeigt sich eine Präferenz für klassische Texte. Ihre Funktion als kulturelles Gedächtnis wird auch in der Organisationsstruktur der Büchermenschen deutlich: im hohen Alter gibt ein Büchermensch sein Buch an einen Nachfahren weiter. Wie das funktioniert zeigt uns die letzte Szene des Films: ein alter Mann zitiert auf dem Sterbebett sein Buch, sein Enkel hört zu und rezitiert, bis er alles richtig kann. Das Buch, die Kultur ist bewahrt.

Aber genau in diesem Moment bekommt die Buचेuphorie einen Knacks – auch die Büchermenschen verbrennen ihr Buch, nachdem sie es auswendig gelernt haben, zu groß ist die Gefahr der Entdeckung. Die Weitergabe gelingt dennoch, ohne bedrucktes Papier. So scheint es doch nicht das (materielle) Buch zu sein, das die Kultur bewahrt, sondern die auf Papier gedruckten Gedanken und Geschichten. *Fahrenheit 451* nobilitiert weniger das Buch, sondern vielmehr die Hochkultur (Dies fällt unter anderem dadurch auf, dass die Dechiffrierung und Einordnung der verbrannten Bücher zumindest einer grundlegenden Kenntnis der Literaturgeschichte bedarf).

Nun ist es sicher unfair an einen Film den Anspruch zu stellen, eine präzise Medientheorie zu formulieren. Aber gerade in der Ungenauigkeit mit der Truffaut die von ihm verbrannten Geschichten nicht nur *in*, sondern auch *an* das Buch bindet, liegt m.E. ein großes Potenzial für die kulturwissenschaftliche Medienreflexion. Bei aller Begeisterung für Zeichen, Kanäle, Information, Rauschen und Störungen, bei aller Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation, sollten wir uns die Frage stellen, was die Medien ohne die Geschichten wären, die sie übermitteln.

Patrick Peters (Mönchengladbach/Wuppertal)

## Realitätenbrecher

### Transformationen des Realen im fantastischen Raum

Bernhard Hennens zeitgenössischer Roman *Nebenan*<sup>1</sup> erzählt über einen Zeitraum von einigen Monaten hinweg die Geschichte einer Gruppe von Studenten der Universität zu Köln, die – nach der Öffnung eines Tors in die als „Nebenan“ bezeichnete Anderswelt – im Mittelpunkt des Konfliktes zwischen ‘guten’ fantastischen Wesen – Heinzelmännchen, die unter der Universität wohnen, und deren Verbündeten, die die reale Welt vor negativen Einflüssen aus der fantastisch-magischen Sphäre „Nebenas“ schützen – und ‘bösen’ fantastischen Wesen wie den aus „Nebenan“ nach Köln entrückten Erlkönig und Grafen Cagliostro stehen. Dieser Konflikt kulminiert in einem Krieg in der realen Welt, der von den Studenten gemeinsam mit den Heinzelmännchen und anderen Parteien gewonnen wird, wodurch die reale Welt vor einer Invasion von Wesen – von Drachen bis hin zu Riesen – aus der Anderswelt und deren Machtübernahme bewahrt wird.

Der Roman zeichnet sich unter anderem durch einen mehrfachen parallelen Diskurs aus, der die beiden Ebenen des realen und fantastischen Raumes kontinuierlich miteinander kombiniert. Im Zentrum der narrativen Struktur steht das räumliche und zeitliche Nebeneinander von Fantasie und Realität, deren Ebenen nicht zu trennen sind und die nicht ohne einander existieren können. Der Wegfall der einen Ebene würde den Zusammenbruch der Handlung, der Ästhetik, der tieferen Bedeutung der Fiktion etc. bedeuten – kurzum: Der Wegfall einer Ebene würde dem Wegfall der epischen Relevanz des Textes gleichkommen.

Dieser Paralleldiskurs äußert sich in einem Verschwimmen der Grenzen, denn solche werden im Roman auf primärer Ebene kaum gezogen. So ist beispielsweise der Technisierungsgrad der Heinzelmännchen bemerkenswert, die sich als mahnende Quälgeister mit magischen Fähigkeiten und Gegenständen in die Realität einmischen, wenn es geboten erscheint – das heißt, dass sich fantastische Wesen ganz unproblematisch, fast ‘natürlich’, realer Technologien bedienen können, und andersherum ist nicht nur die Existenz realen Lebens in der märchenhaften Anderswelt denkbar, sondern eindeutig möglich: Die Studentengruppe rund um den Träumer

---

<sup>1</sup> Bernhard Hennens: *Nebenan*. München: Piper Taschenbuch 2002; alle Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe und werden fortlaufend im Text verkürzt unter Angabe der Seitenzahl gekennzeichnet.

Till bewegt sich ohne physische Einschränkungen oder dauerhaft Schaden zu nehmen in der völlig anders organisierten und strukturierten Welt von „Nebenan“.

Es gibt aber einen Punkt innerhalb dieses parallelen Diskurses, an dem eine Grenzziehung vorgenommen wird und zwar eine massive, durch die es zu einer spezifischen Brechung dieses Konzeptes der Vereinigung der beiden Welten kommt. Ist die Integration von Magie etc. im realen Raum ohne weiteres möglich und funktioniert auch die Wanderung zwischen den Welten in beide Richtungen für Wesen beider Ebenen unkompliziert, so lassen sich aber Merkmale des weltlichen Fortschritts nicht in „Nebenan“ einsetzen. Das heißt konkret: Es ist nicht möglich, für die Realität typische und nicht außergewöhnliche 'Produkte' in der Anderswelt einzusetzen.

Der fantastische Raum ist hinsichtlich gegensätzlicher Methoden, 'Technologien' etc. völlig anders konstruiert als sein reales Pendant; die Gesetzmäßigkeiten, die für die Anwesenheit des Fantastischen im realen Raum in jederlei Hinsicht gelten, werden andersherum bei allem über die biologische Existenz und basalen Notwendigkeiten hinausgehenden ausgesetzt. Es ist deshalb zu fragen, wie die Räume strukturiert und konstruiert sind, wie sie sich strukturell voneinander unterscheiden und was diese Strukturen für den Roman bedeuten.

Es ergibt Sinn, zuerst auf die Gestaltung des realen Raumes zu schauen, denn in ihm zeigen sich der mehrfache Kursus und das Neben- und Ineinander von Realität und Fantasie besonders deutlich, und zudem lässt sich daran die Wertzuschreibung der Kategorien 'fantastisch' und 'real' ermitteln. Es wurde bereits auf den Technisierungsgrad der Heintelmännchen hingewiesen, die unter der Kölner Universität ihrem fortifikatorisch-defensiven Werk nachgehen. Dazu einige Passagen, um die Verknüpfung von Hochtechnologie und Anderswelt im realen Raum zu exemplifizieren:

Die Hightech-Spitzenenergieerzeugnisse von Menschen und Heintelmännchen stapelten sich wirt durcheinander. So war Nöhrgels Schreibtisch gleich von drei menschlichen Computermonitoren umstellt, die für Heintelmänner die Größe von Videowänden hatten. Auf dem Schreibtisch selber aber standen zwei Pentium-VII-Rechner, das Neueste aus den Hardware-Schmieden des kleinen Volkes. Rings herum bildeten aufgeschraubte Computergehäuse, modifizierte Mikrowellengeräte, lasergesteuerte Roboterarme und etliche Kilometer Kabelstränge, die kreuz und quer zwischen den Geräten verlegt waren, ein atemberaubendes Techniklabyrinth. Freilich hätte ein menschlicher Beobachter die improvisierten Gerüstplattformen und Leitern aus hölzernen Grillspießen, Konservendosenblech und Streichhölzern wohl einigermaßen seltsam gefunden und für die Körbe an altertümlichen Flaschenzügen nur ein Lächeln übrig gehabt. Doch der Umgang mit überdimensionierter menschlicher Technologie erforderte gewisse Zugeständnisse an die Körpergröße der Heintelmännchen. (S. 20)

Daran erkennt man leicht, in welcher Form magisch-fantastische Wesen mit weltlicher Technologie operieren und sie zur Erreichung ihrer spezifischen Ziele einsetzen können – und das immer, darauf ist die Betonung zu legen, in Verbindung mit ihren genuinen andersweltlichen Fähigkeiten, die ihnen durch ihre Herkunft eingegeben sind. Dadurch erhalten sie doppelte Kraft für ihr Wandeln im realen Raum, denn ihre Macht wird ja vergrößert durch die Kombination von Hochtechnologie und Magie. Das zeigt zusammengefasst, dass fantastische Wesen keinerlei Einschränkungen im realen Raum unterliegen, denn der reale Raum stellt für sie in dreifacher Hinsicht kein Hindernis dar, sondern verstärkt noch ihre Potenziale. Weder die Existenz an sich noch die Verwendung realer Technologien ist beschränkt – noch die Verwendung magisch-fantastischer Eigenschaften oder Gegenstände. Diese lassen sich vollumfänglich integrieren und verstärken so das Ineinander der beiden Ebenen. Zwei weitere Passagen sollen dies verdeutlichen und bei einer ersten Bewertung der Strukturen des realen Raums helfen.

Neriella, die sich in einer der mittleren Sitzreihen niedergelassen hatte, wandte den Blick von ihrem Lieblingsstudenten und runzelte die Stirn. Endlich beachtete sie ihn. Noch konnte nur sie ihn sehen. Doch das würde sich gleich ändern. Er würde ihr zeigen, dass er sich für sie über alle Gesetze der Feenwelt hinwegsetzte. Er war bereit alles für ihre Liebe zu tun. Und sogar die Langen sollten dies sehen. Wallerich nahm den Ring und schob ihn sich über den Finger, während der Professor gerade darüber philosophierte, dass sich der Aufbau der meisten Märchen in die Strukturen der Zweiteilung und eines Dreierhythmus zergliedern ließ. (S. 15 f.)

Cagliostro dachte an die polnische Gräfin, die er bei seinem Aufenthalt in Berlin kennen gelernt hatte. „Für dich habe ich auch etwas, Mariana.“ Er schnippte mit den Fingern. Das Negligé verschwand. Stattdessen war Mariana in einen langen Mantel aus sibirischem Zobel gehüllt, trug eine Kosakenmütze und braune Reitstiefel. Cagliostro lächelte zufrieden. „Du siehst fast aus wie die Gräfin Poniatowski. Einfach hinreißend!“ Mariana sah verwirrt an sich herab und strich vorsichtig über den weichen Pelz. „Ist der echt?“ „So echt wie ich!“ (S. 136)

Der reale Raum beziehungsweise dessen Bewohner lassen sich von der Verbindung des Fantastisch-Realen also beeinflussen, die raum-zeitliche Struktur wird von den Eingriffen fantastischer Wesen und deren manipulatorischer Fähigkeiten berührt. Kurzum: Der reale Raum ist durch die Anwesenheit des „Nebenan“ in ständiger Bewegung und wird durch die impliziten und expliziten Einflüsse einem kontinuierlichen Veränderungsprozess unterworfen. So entsteht eine neue Sicht auf den realen Raum, der ganz vom Fantastischen durchdrungen ist.

Einer der herausragenden materiellen Treiber für diese dynamische Veränderung des realen Raums hin zu einem fantastisch zumindest beein-



flussten, wenn nicht sogar partiell dominierten realen Raum, ist der oben bereits benannte Ring. Welche Bedeutung er hat und welche Konstitutions- und Grenzverschiebungen er auslösen kann, wird an dieser Stelle noch einmal deutlich, in der der Erbkönig unsichtbar in ein Ministerium eindringt:

Mit leisem Surren durchschnitt der Pfeil die Luft und bohrte sich keine fünf Zentimeter vor der Nase des Ministers ins polierte Holz der Tür. Nadine reagierte augenblicklich. Sie zerrte Mager zu Boden und warf sich über ihn. [...] Nadine zerrte den Minister auf den Flur hinaus, während Mike hektisch mit einer großkalibrigen Pistole herumfuchtelte. [...] In diesem Augenblick schlenderte der Erbkönig in aller Ruhe an Mike vorbei, der immer noch angestrengt in die Finsternis starrte und hinter den hinteren Stuhlreihen des Konferenzraumes einen Attentäter mit Pfeil und Bogen suchte. [...] Der Erbkönig war den Flur bis zu den Aufzügen hinaufgegangen. Fast zehn Meter trennten ihn nun vom Konferenzraum. Er drückte den Abwärts-Knopf und sofort glitt eine der silbernen Türen zurück. Aus den Augenwinkeln sah er Nadine herumwirbeln. [...] [W]ie konnten sie einen Unsichtbaren aufhalten? (S.234 ff.)

Der Einsatz des Ringes bewirkt einen derart massiven Eingriff in die konventionellen sicherheitsarchitektonischen Strukturen, dass im realen Raum eine völlig neue Art der Bedrohung erkannt wird: eine nicht definierbare, nicht erklärbare, die aber bisher gültige Gesetze außer Kraft setzt und im realen Raum neue Denkmuster etabliert. Denkmuster, die ins Cineastisch-Fantastische hereinreichen, aber von der 'fantastischen Realität' gar nicht so weit entfernt sind und belegen, wie sehr der Einfall des Fantastischen die Wahrnehmung verändert – *mind-shifting* möchte man es nennen, wenn der Polizist Mike die Erbkönig-Erscheinung mit dem „Predator“ des Hollywood-Filmes (1987, Regie: John McTiernan) identifiziert. Diese Befunde zeigen die Beeinflussbarkeit des realen Raums vor dem Hintergrund einer Integration des Fantastischen. Der reale Raum wird durch das Fantastische dauerhaft berührt, ohne davon aber generelle Kenntnis zu besitzen – in der primären Wahrnehmung ist der reale Raum ohne Spuren anderer/andersweltlicher Einflüsse. Unmittelbar erfahrbar wird die Anwesenheit des Fantastischen im Realen nur dann, wenn es sich konkret zeigt und somit intendiert ist. Der reale Raum ist also sogar nur vordergründig 'real', denn seine Struktur ist ganz und gar nicht ausschließlich 'real' oder 'realistisch'. Wir sehen auf verschiedenen Ebenen das Fantastische, das aufs Reale hinwirkt und es zu seinen Gunsten verändert. Somit lässt sich für die Konstitution des 'realen', weil diesseitig angesiedelten Raumes postulieren: Der implizite und explizite Anteil des Fantastischen an der Gestalt des 'realen' Raumes ist immens, wodurch der 'reale' Raum mehr und mehr zu einem doppelten Konstrukt wird, in dem Fantasie und Realität changieren und Grenzen des Erkennens nur durch die fantastischen Protagonisten selbst gesetzt werden.

Doch wie ist jetzt im Widerspruch dazu der fantastische Raum konstruiert? Welche Merkmale zeichnen „Nebenan“ aus, und wie ist die Integration des Realen organisiert? „Nebenan“ ist eine Welt, deren sozio-geographische Gestaltung sich an Vorlagen aus Märchen und Mythologien orientiert. Natürlich gehen die Figuren mit Magie um, und generell ist „Nebenan“ ein fantastischer und ein magischer Raum, in dem die Magie strukturell, zum Beispiel in Pflanzen, vorhanden ist. Die Existenz von Personal aus der realen Domäne ist grundsätzlich nicht vorgesehen, denn so wie Tore zwischen den Welten den Übertritt aus „Nebenan“ in die reale Welt verhindern, stellt es sich auch andersherum dar; nur über Zufälle oder mit Erlaubnis der torhütenden Heinzelmännchen wird dies ermöglicht.

Die Studenten müssen nun in die Sphäre von „Nebenan“ eintreten auf ihrer erzwungenen Mission; und dieser Eintritt verschafft einen Einblick in das Verhältnis vom fantastischen zum realen Raum. Die Gruppe kann physisch und psychisch uneingeschränkt in „Nebenan“ existieren, und damit gleichen die Studenten den Andersweltlichen, die sich im realen Raum aufhalten. Die Unterscheidungspotenziale liegen auf anderen Ebenen. Alles, was darüber hinaus in der Richtung „Nebenan“ → ‘realer’ Raum funktioniert, gilt nicht mehr für die umgekehrte Richtung.

Es beginnt damit, dass menschliche Lebensformen per se zwar nicht auffällig sind. Aber es gelten nicht die gleichen Integrationsbedingungen wie für fantastische Figuren in der realen Welt. Denn während der Erbkönig und Graf Cagliostro mithilfe kleinerer und größerer Beeinflussungen in der Welt zurecht kommen, haben die Studenten diese Möglichkeiten nicht. Beispielhaft wurde bereits auf die magischen Verführungskünste des Grafen hingewiesen, die trotz des antiquierten und gerade deshalb absolut auffälligen Verhaltens zu einem unverhältnismäßig einfachen Umgang in der Sphäre des Realen verhelfen. Bei den Studenten ist das nicht der Fall, Täuschung in „Nebenan“ und auf dem Kongress der „Dunklen“, an dem sie unerkant teilnehmen müssen, ist nur durch fast karnevaleske Verkleidungen möglich.

„Vielleicht wäre es nun an der Zeit, unseren Gästen zu erklären, was Laller und der Rat überhaupt von ihnen erwarten“, schaltete sich Wallerich ein. „Wenn ihnen klar ist, dass ihr Überleben von rosa Umhängen und schlechtem Benehmen abhängen wird, werden sie sich gewiss fügen.“ [...] „Ihr werdet euch als die Iren ausgeben und an deren Stelle an der Versammlung teilnehmen. [...] Ihr werdet als Cuchulain, dessen Wagenlenker Loeg, seine Waffenmeisterin Scathach, sein bester Freund Fergus Mac Roy und als der Kriegsbarde Oisin auftreten.“ [...] „Wenn ihr nun so freundlich sein würdet eure Verkleidungen anzulegen?“ Birgel deutete zu den Kostümen an den Schaufensterpuppen. (S. 269 f.)

Das Verkleiden ist der klägliche, unwürdige Versuch der rein optischen und demnach fehleranfälligen Beeinflussung des Gegenübers, der aber freilich keine Waffengleichheit bringt, sondern den schlechten Ausgang

nur verschiebt. Till und Almat formulieren diese Zweifel bereits vor dem Anlegen der Verkleidungen, um nur ein Beispiel für die Sorge anzuführen, die die Studenten durchdringt; und in diese Sorge mischt sich pure Verzweiflung und Angst, wie man an den Ausführungen erkennen kann. Diese Sorge ob ihrer Ausstattung zeigt an, dass sie sich selbst ihrer Sache nicht sicher sind und um die Schwäche der Täuschung wissen, die ja versucht, mithilfe eines Taschenspielertricks magische Potenziale der „Dunklen“ zu verwirren. Die Verkleidung besitzt natürlich keine ‘Substanz’ und hat keinen Bestand. Einzig der Gebrauch der mythischen (!) Waffe Gae Bolga, der Harpunenwaffe des irischen Helden Cú Chulainn, bewahrt vor dem Allerschlimmsten.

Hier zeigt sich die hinfällige Applizierbarkeit realer Mittel in der Anderswelt noch einmal sehr deutlich. Das Reale versagt ab einem gewissen Punkt und in den wirklich entscheidenden Phasen, nur vordergründig gelingt die Integration. Es ist Schein ohne echten Wert, denn alles Magisch-Fantastische ist höher gewichtet. Nur das ‘Magische’ ist in der Lage, im fantastischen Raum zu bestehen, alles andere geht fehl.

Dieser Eindruck lässt sich an anderer Stelle untermauern und führt somit auch konkret zum Kernthema der Transformation hin. Es wurde gezeigt, dass magische Gegenstände unmittelbar im realen Raum nutzbar und in die raum-zeitlichen Strukturen integrierbar sind und diese auch nachhaltig zugunsten des Anwenders beeinflussen. Im Gegenzug funktioniert dies nicht: Reale Gegenstände lassen sich nicht in „Nebenan“ einführen und dort zugunsten einer Partei – nämlich der Fremden – verwenden.

„Das macht diese Welt. Nebenan duldet es nicht, dass man modernen Kram hierher bringt. Sobald du deine Sachen für einen Moment aus den Augen lässt, verwandelt es sich in etwas, das ungefähr ihrer Funktion entspricht und hierher passt. Ein Motorrad wird ein Pferd, ein Laptop wird zu Pergament, Feder und Tuschefass und ein Feuerzeug zu Feuerstein und Stahl. [...]“ (S. 335 f.)

Was bedeutet das konkret? Die Verwandlung der Gegenstände, die die Studenten mit nach „Nebenan“ bringen, stellt die direkt greifbare Transformation des Realen im fantastischen Raum dar. Reales, das über die reine biologische Existenz der Studenten und primären, eben mit dieser biologischen Existenz direkt verknüpften Funktionalitäten wie Bekleidung und Tragebehältnisse hinausgeht, wird an den fantastischen Raum und seine, historisierend gesprochen, ‘mittelalterliche’ Struktur und dem dieser Struktur entsprechenden Habitus angepasst. Die Transformation verläuft regressiv, es wird eine Anpassung nach unten im Sinne einer prätechnologischen Raum- und Zeitstruktur vorgenommen. Das, was Wesen aus der realen Sphäre zu deren Vorteil nach „Nebenan“ transferieren könnten, wird nivelliert, so dass Vorteile durch Technisierung verschwinden und die Studenten nur auf das zurückgreifen können, was der Raum gestattet: Vorteile werden somit aufgelöst, die Transformation nimmt negative Züge

an, da das Verschwinden der Vorteile dazu führt, dass die Studenten beinahe ausschließlich nachteilsbehaftet auf ihre Queste gehen müssen. Ausnahme ist, wie bereits gezeigt, der Speer Gae Bolga, und der stammt aus der fantastischen Dimension.

Solche Nachteile haben die Wesen aus „Nebenan“ in der realen Sphäre nicht, ganz im Gegenteil. Die Transformation des Realen im fantastischen Raum führt also dazu, dass sich eine frappierende Waffenungleichheit konstituiert, die das Machtgefüge, erst einmal, zugunsten „Nebensans“ verlagert. Die Realitätsinkompatibilität<sup>2</sup>, um mit Marianne Wunsch zu sprechen, ist hier wörtlich zu nehmen: Das Reale ist weitestgehend inkompatibel im fantastischen Raum.

Die Transformation des Realen im fantastischen Raum soll unter dem Neologismus des *Realitätenbrechers* subsumiert werden. Realitätenbrecher insofern, als dass mit Konzepten des Realen gebrochen wird in dem Sinne, dass sie nur auf ihrer Herkunftsebene Bestand und damit Relevanz haben. Die Realitätenbrechung ist die negative Transformation und beschreibt den massiven Eingriff des fantastischen Raumes in Konzepte und Strukturen des Realen. Der fantastische Raum nimmt dem Realen seinen Inhalt und hinterlässt eine Leerstelle, während der reale Raum das Fantastische *hinnimmt* und *aufnimmt*. Die Realitätenbrechung vollzieht sich in der Überlagerung realer Konzepte und Strukturen durch das Fantastische und deren regressive Implementierung in die fantastische Sphäre und deren inhärente Systeme.

Und tatsächlich ist die Realitätenbrechung eine Systemfrage. Eine Systemfrage, die auf eine frappierende Bewertungsdifferenz abzielt und keinesfalls eine Randerscheinung darstellt. Denn der Realitätenbrecher, als der der fantastische Raum fungiert, ist konzeptionell von herausragender Bedeutung für den Roman an sich: Er beeinflusst ganz stark Inhalt, Protagonisten und Entwicklung und ist Kriterium für die Bewertung der Räume. Ohne den Realitätenbrecher herrschte eine Art Gleichschritt zwischen den Räumen. Er wohnt dem fantastischen Raum grundsätzlich inne und ist konstitutives Element seiner ganzen Struktur. Die regressive Transformation passiert grundsätzlich; sie wirkt automatisch.

Durch den Realitätenbrecher wird der fantastische Raum im Vergleich zum realen deutlich aufgewertet. Er gewinnt dadurch an Format und Relevanz und nimmt eine übergeordnete Stufe im Raummodell ein, indem er den realen Raum eindeutig überlagert und seine Struktur im doppelten Kurs ultimativ ist: In der oppositären Funktionalisierung der beiden Räume ist der fantastische Raum der Gewinner. Sei es die Anwesenheit des Fantastischen im realen Raum oder die des Realen im fantastischen: Das Fantastische besitzt immer den höheren Wert. Ihm wird besonders durch das Konzept des Realitätenbrechers ein höheres Potenzial zugewiesen, ein

---

<sup>2</sup> Marianne Wunsch: *Die fantastische Literatur der frühen Moderne*. München: Fink 1991, S. 36

Potenzial, das alles Nicht-Fantastische automatisch auf eine Stufe der Unterlegenheit sinken lässt.

Und wenn der 'reale' Raum die finale Schlacht gewinnt und sich vor dem ultimativen und invasorischen Einfall der Andersweltlichen rettet, gelingt dies nicht, weil der Realitätenbrecher ausgesetzt wäre. Die Armee greift auf Konzepte zurück, die denen aus „Nebenan“ ähneln. Reenactment-Gruppen treten als 'mittelalterliche' Heerscharen auf mit traditionellem Kriegsgerät, vatikanische Inquisitoren nutzen Weihwasser (durch dessen Wirkung auf die Figuren aus „Nebenan“ auch deren Unheiligkeit konkretisiert wird; die Frage, welche Bedeutung dies auf den fantastischen Raum hat, muss aus zeitlichen Gründen unbeantwortet bleiben), und die letzte Rettung wird von einer Meute von Hunden vollzogen, die von einem, von Cagliostro andersweltlichen Werwolf im Verlaufe des Romans gebissenen und somit lykanthrop infizierten Zahnarzt angeführt werden.

Der Realitätenbrecher wird als spezifisches Instrument zur Unterscheidung des realen und fantastischen Raumes eingesetzt, zieht die Grenze zwischen den Räumen und markiert die grundsätzliche Differenz der Ebenen. Das Instrument sorgt dafür, dass das Fantastische implizit und explizit eine herausgehobene Position erhält, an der nicht zu rütteln ist und die deutlich macht, dass trotz des doppelten Diskurses das Fantastische im Zentrum steht und dass der reale Raum und alles, was damit unmittelbar zusammenhängt, zwar handlungstragend ist, aber hinter dem Fantastischen zurückbleibt. Die Weltentwürfe sind eindeutig auf entfernten Ebenen positioniert, und das Fantastische wird als der wesentlich wichtigere Weltentwurf angesehen und beurteilt.

Gleichzeitig wird ein Gesamtraum der beiden Welten konstruiert. In der Philosophie des Raumes erinnert Hennens Konzept an die Ausführungen Henry Mores, der sich im späteren 17. Jahrhundert gegen die „Zweiteilung der Welt (und die hierfür vorauszusetzende Identität von Raum und Stoff)“ gewendet hatte. More hat sich für den „Gedanken der Unteilbarkeit“ eingesetzt, „wie er im kabbalistischen Begriff *makôm* enthalten ist“<sup>3</sup>. Diese Unteilbarkeit ist auch ein zentrales Merkmal der Räume in der Welt von „Nebenan“, denn die Räume existieren ja gerade nicht abgeschlossen voneinander, trotz der Realitätenbrechung, und bedingen einander beinahe existenziell. Zudem lässt sich zum theoretischen Raumdenken Bernhard Hennens eine Nähe zur Opposition zwischen Martin Heidegger und Emmanuel Lévinas anmerken. Heidegger verfolgte einen heimatfixierten Entwurf, den Lévinas mit dem Hinweis auf den Raumflug Juri Gagarins zu entkräften versucht. Gagarin habe „den Ort verlassen“ und „außerhalb jedes Horizontes“<sup>4</sup> existiert. Das gilt auch für die Studenten: Sie haben ebenfalls außerhalb des bisher gedachten heimatlichen Raumes existiert, indem sie in die

---

3 Stephan Günzel: „Einleitung“, in: Jörg Dünne et. al. (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 20127, S. 19–43, S. 25

4 Stephan Günzel: „Einleitung“, in: ebd., S. 105–128, S. 120

Sphäre von „Nebenan“ eingedrungen sind, wenngleich freilich Lévinas Konzeption eine vertikale ist, Hennens aber eine horizontale.

Zusammenfassend lässt sich somit sagen, dass die Transformation des Realen im fantastischen Raum nicht nur ein inhaltliches Instrument ist, mit dessen Hilfe die Romandramaturgie gesteigert werden soll, indem die Unzulänglichkeiten der Studenten als Vertreter eines realen Raumes angesichts der fantastischen Macht der *Dunklen* zugespitzt und als Element für die Steigerung des Spannungsbogens genutzt werden. Die Transformation hat auch Einfluss auf die Romanstruktur an sich im Sinne der Poetik. Mithilfe des Realitätenbrechers wird das Fantastische auf- und das Reale abgewertet. Der Realitätenbrecher setzt die Orientierungssteine in einer systemisch vordergründig unklaren und sogar „zerrissenen“ Welt, die ja über weite Strecken ‚real‘ ist, ohne Anhaltspunkte für die Existenz des Fantastischen zu geben, während aber gleichzeitig jede Identität mit der außerliterarischen Wirklichkeit abgelehnt wird. Und diese Steine weisen den Weg zur letztendlich exponierten Stellung des Fantastischen nicht nur hinsichtlich einer messbaren Überlegenheit, sondern auch hinsichtlich des Einflusses über die erzählte Zeit des Romans hinaus: Denn wenn zu Beginn des Romans das Fantastische bei den Studenten nur als ein im wahrsten Sinne des Wortes „fantastisches“ Konstrukt, also als ein fiktionales, verankert ist, wenden sich vor allem Till und Gabriela letzten Endes vom realen Raum ab und sehen den fantastischen als eine neue Seinsstufe an, in der sie sich aufhalten wollen. Das Reale existiert zwar unbeirrt und unbeschadet weiter, und der überwältigende Teil der Menschen hat keine Kenntnis fantastischer Strukturen. Aber das Fantastische hat dennoch über das Reale gesiegt.

Frank Weinreich (Bochum)

## Absichtsvolle Zeiträume

Zur Teleologie phantastischer Weltgeschichten als Erklärungs- oder Hoffnungsmodelle am Beispiel von J. R. R. Tolkiens *Mittelerde*

Manche Weltanschauung ist von ihren Inhalten so sehr überzeugt, dass sie glaubt, die von ihr postulierte Entwicklung komme mit so unabänderlicher Zwangsläufigkeit, dass sie unausweichlich ist. Begründet wird das dann damit, dass die Zielvorstellung, beispielsweise ein jenseitiges oder auch ein irdisches Paradies, der Entwicklung inhärent sei und den Gesamtprozess determiniere. Eine teleologische Entwicklung ist dann, mit Michael Hampe gesprochen, „eine Dekodierung von Informationen und kein bloßes Wachstum“.<sup>1</sup> Derartige Vorstellungen sind als Teleologien in die Ideengeschichte eingegangen, benannt nach dem griechischen Wort für Ziel, *telos*. Neben einer Teleologie des Handelns und einer Anschauung von Kausalitätsgeschehen als teleologisch ist es vor allem die Teleologie in der Geschichte, die sich als wirkmächtige Idee erwiesen hat und es im Bereich des Glaubens auch immer noch ist.

Eine Telosidee begreift einen Gegenstand von seinem Ende her. Irgendetwas zieht eine Welt, eine Gesellschaft, ein Lebewesen oder ein beliebiges Ding Richtung Endziel. Ursache und Wirkung sind dabei durchaus noch zu beobachten, indem etwa auch in den frühen Überlegungen zur Biologie noch ein Mutter- und ein Vatertier eine Kindergeneration zeugen, aber eigentlich ist Leben für die Antike und das Mittelalter, bis zum „Verlust der Naturteleologie“<sup>2</sup> in der Neuzeit, in der Nachfolge der Entelechie des Aristoteles<sup>3</sup> eine „Zielverwirklichung im Sinne der Entfaltung des in der Form des Einzeldings grundgelegten Wesens“ (ebd.). Oder, bezogen beispielsweise auf teleologische Überlegungen in der Geschichtsphilosophie, indem Hegel die Menschheitshistorie betrachtet und eine stetige Zunahme der Zivilisationsstufen von der Vorgeschichte über Antike und Mittelalter bis zur Neuzeit konstatiert, die letztlich Ausdruck eines „Naturwillens“ sein sollen, in dem sich als *Telos* „die Werkzeuge und Mittel des Weltgeistes,

---

<sup>1</sup> Michael Hampe: „Teleologie“ In: H.-J. Sandkühler (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie*, Band 2. Hamburg: Meiner 1999. 1613–1618, hier 1614.

<sup>2</sup> Martin Honecker: „Leben“ In: W. Korff, L. Beck, P. Mikat (Hg.). *Lexikon der Bioethik*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2000; S. 525–537, hier S. 530.

<sup>3</sup> Vgl. die Ausführungen zur Entelechie bei Aristoteles in *De Anima* II, besonders 412a1–413a10 (Aristoteles: „Von der Seele.“ In: C. Andresen et al. (Hg.). *Aristoteles’ Vom Himmel – Von der Seele – Von der Dichtkunst*. 2. Auflage. Zürich, München: Artemis 1983, S. 183–347, hier S. 285–287).

seinen Zweck zu vollbringen, ihn zum Bewußtsein zu erheben und zu verwirklichen“ manifestieren.<sup>4</sup> Oder indem die Bibel sagt, die ‚Ursache‘ Gott schuf die ‚Wirkung‘ Erde in sechs Tagen. Doch all diese Dinge – Tier, Gesellschaftsgeschichte, die Welt – werden durch göttlichen Willen oder eine andere inhärente Kraft auf ihr Ziel zu bewegt, nachgerade so, als ziehe ein Magnet sie an. Und das lässt sich bekanntermaßen nicht einmal widerlegen. Gerade dadurch aber hat sich die Teleologie als ein mit wissenschaftlichen Mitteln untersuchbarer Gegenstand erledigt und ist längst von der Vorstellung evolutionärer Prozesse als Ursache von Ist-Zuständen abgelöst worden.<sup>5</sup> Was von der Teleologie des Handelns übrig blieb, ist spätestens seit Max Weber in dessen Zweckrationalität<sup>6</sup> aufgegangen. Teleologische Vorstellungen innerhalb von Kausalitätsabläufen haben sich angesichts der wissenschaftlichen Entdeckungen der letzten hundert Jahre im Mikrowie im Makrobereich als nicht haltbar erwiesen. Erwähnt sei hier als berühmtestes Beispiel nur die vom Vitalismus des Aristoteles vertretene und schon erwähnte Entelechie<sup>7</sup>, die spätestens durch die Entdeckung der DNS als Erbinformationsträger gegenstandslos geworden ist.

Bleibt die Annahme von Teleologien in historischen Entwicklungen. Das ist das Gebiet, auf dem sich die Vorstellung von inhärenten Zielen in sozialen wie politischen Entwicklungen mit dem größten Einfluss behaupten konnte, sowohl in diesseitiger wie in jenseitiger Hinsicht. Die Idee, dass die Geschichte ein Ziel habe, ist eine Konstante in der Geschichte des politischen wie des religiösen Denkens. Sie zeigt sich für viele Anhänger besonders dann als attraktiv und offensichtlich auch glaubhaft, wenn die jeweilige Lehre versichert, dass das skizzierte Ziel gar nicht verfehlt werden kann, weil dessen Verwirklichung unabänderlich feststehe. Derartige Überlegungen gibt es im profanen wie im religiösen Bereich. So etwa die ebenfalls schon erwähnte einer unweigerlich dialektischen Entwicklung der Menschheitsgeschichte in Richtung Vernunft und Freiheit bei Hegel, die dann von nachfolgenden Theoretikern wie Marx und Engels zum Bild einer zwangsläufig sich durchsetzenden kommunistischen Welt ausgebaut wurde, was jedoch beides bislang dramatisch seiner Verwirklichung ent-

---

<sup>4</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Werke, Band 12. 3. Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 40.

<sup>5</sup> Wobei Hampe von der „evolutionären Funktionsanalyse“ als der „modernen Gestalt der T[eleologie]“ spricht (1616), was wenig einleuchten will, denn der Ziel- wurde hier vollständig durch den Entwicklungsgedanken abgelöst. Eine Kritik dieses Punktes trägt jedoch nichts zur vorliegenden Sache bei.

<sup>6</sup> Vgl. die Ausführungen zu dieser in Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie. Zwei Teile in einem Band. Frankfurt/M.: Zweitausendeins 2008 [1972], I, § 2.

<sup>7</sup> Für Entelechievorstellungen ist insgesamt seit „neuerer Zeit“ kein „Ort“ mehr vorhanden, wie stellvertretend für die allgemeine wissenschaftliche Überzeugung, etwa Martin Zubiría zutreffend feststellt (Vgl. Martin Zubiría: „Entelechie“ In: H.-J. Sandkühler (Hg.): Enzyklopädie Philosophie, Band 1. Hamburg: Meiner 1999; S. 327–328, S. 327.



behrt, obwohl entsprechende Durchbrüche längst erwartet worden waren. Im religiösen Bereich waren teleologische Vorstellungen schon immer Bestandteil eines Großteils der Religionen, die von zyklischen Vorstellungen in der nordischen Mythologie bis zu diversen, in der Regel höchst angenehmen Endzeitvorstellungen in den Offenbarungsreligionen aber auch andernorts reicht. Am bekanntesten ist die auch für den Zusammenhang mit Tolkien entscheidende Version, die Teleologie des Christentums. Christen gehen von einer geschöpften Welt aus, über deren Ende sich die verschiedenen christlichen Strömungen zumindest insoweit einig sind, dass es für den Gläubigen ebenso paradiesisch wie sichergestellt ist. Ob diese Vorstellung jemals wirklich werden wird, lässt sich weniger gut überprüfen, als die der zumindest einstweilen gescheiterten hegelschen Entwicklungslinie, und gerade daran zeigt sich, das wissenschaftliche Ausschlusskriterium metaphysischer Teleologievorstellungen: Sie lassen sich nicht widerlegen und sind demnach Gegenstand der Spekulation und des Glaubens. Mit wissenschaftlichen Augen betrachtet sind alle Teleologievorstellungen gescheitert oder mussten zumindest soweit modifiziert werden, dass ihre streng deterministischen Ideen nicht objektivierbar sind und damit im Wesentlichen Ausdrucksformen von Hoffnung und Glauben darstellen. Teleologische Vorstellungen sind vielfach in der Realität wirksam, etwa in Glaubensfragen, doch sie bleiben notwendig spekulativ.

In literarischen (und anderen) Fiktionen können teleologische Weltbilder jedoch uneingeschränkt werkimmanente Faktizität erlangen und alle daraus resultierenden Auswirkungen thematisiert werden. Innerhalb einer frei erfundenen Geschichte ist die teleologische Ausgestaltung objektiv vorhanden und die Story und ihre Protagonisten müssen sich zu diesem Umstand verhalten. Und das ist, was die Autorinnen und Autoren dann auf verschiedene Arten darstellen. So kann der Erzähler die Auswirkungen des zwingend vorgegebenen Weltenlaufs neutral beobachtend beschreiben. Die Geschichte kann ihren teleologischen Weltenunterbau aber auch bis hin zu emphatischer Propaganda wertend darstellen. Oder sie natürlich negativ bewerten. Doch wie auch immer die Darstellung ausfallen mag, es wird sich dabei um eine der für die Phantastik so typischen „Was wäre wenn“-Situationen handeln, die in diesem Fall eben mit der Vorgabe der Determiniertheit einer Situation spielt und sich dann anschaut, wie die Handelnden damit umgehen. Ein Beispiel für die wohlwollende, streng christlich orientierte Darstellung von der Determination eines Weltenkonstrukts ist Tolkiens Kosmos Mittel Erde, in welchem der vorgegebene Rahmen eines letztlich absolut sicheren göttlichen Schutzes der Kreation eindeutig positiv gezeichnet ist. Tolkien entwickelte in Mittel Erde einen teleologisch verfassten Kosmos, der als solcher vor allem in der *Ainulindale* entworfen wird, dem ersten Buch des *Silmarillion*<sup>8</sup>: Aus vom Schöpfergott Ilúvatar

---

<sup>8</sup> Grundlage der Analyse ist die deutschsprachige Hardcoverausgabe Klett-Cotta 1993 in der Übersetzung von W. Krege. Die *Ainulindale* umfasst nur 8 der ins-

erdachten Motiven, erschaffen die engelsgleichen Ainur und Maiar die Welt Mittelerde durch einen kreativen Akt, der in Form von musikalischen Klängen die materielle Welt zur Existenz bringt (*Silmarillion* 21–22). Individuell und losgelöst von Ilúvatars Vorgabe entworfene Motive, wie die vom Schöpfungsmainstream der Ainur abweichenden Melodien des luziferisch dargestellten Melkor, finden nur insoweit Eingang in die Kreation, als sie für Ilúvatar beherrschbar bleiben (22–23). Denn, wie dieser klassische Gottvater unmissverständlich sagt, kann doch niemand das Lied in einem Ausmaß verändern, dass dadurch sein göttlicher Wille keinen oder auch nur einen anderen Ausdruck fände.<sup>9</sup> Und Ilúvatars Plan für Mittelerde ist, dass eine Welt entstehe, die Heimstatt für seine „Kinder“<sup>10</sup> sein soll, die sie aber nur für eine gewisse Zeit bewohnen werden, um danach der vollkommenen Existenz teilhaftig zu werden, die mit dem Ende der Welt und der Errichtung einer paradiesisch ausgestalteten Existenzform beim Erklingen einer zweiten Musik beginnt.<sup>11</sup>

Niemand kann das Lied, also Welt und Kosmos Mittelerde, gegen Gottes – Ilúvatars – Willen verändern. Und wer das dennoch tut, dient damit doch Gottes Zwecken und seine Freiheit zur Auflehnung erweist sich als Illusion: sehr christlich und völlig teleologisch gedacht. Und zwar auf eine Weise teleologisch gedacht, die auch ohne einen Gott auskommen könnte. Hegels Dialektik etwa funktioniert ganz ähnlich, denn selbst Rückschläge im Fortschritt dienen demnach nur dazu, den Fortschritt im nächsten Abschnitt der dialektischen Entwicklung voranzutreiben. Wenn man Hegel einmal in Tolkiens Worte fasst, erweist sich der Rückschritt als ein „Werkzeug“, das nur noch „Herrlicheres“ schafft (*Silmarillion* 23);<sup>12</sup> ganz wie

gesamt 400 Seiten des *Silmarillion* (inkl. Appendices; *Ainulindale* = „Die Musik der Ainur“; Das *Silmarillion*. Stuttgart: Klett-Cotta 1993, S. 21–28).

<sup>9</sup> An Melkor gewandt sagt Ilúvatar: „Kein Thema kann gespielt werden, dass nicht in mir seinen tiefsten Grund hätte, noch kann das Lied einer ändern, mir zum Trotz. Denn wer dies unternimmt, nur als mein Werkzeug wird er sich erweisen [...]“. Sowie einige Zeilen weiter: „Und du, Melkor, wirst all die heimlichen Gedanken deines Geistes entdecken, und wirst erkennen, nur ein Teil des Ganzen sind sie und ihm untertan.“ (*Silmarillion* 23).

<sup>10</sup> „Die Kinder Ilúvatars aber sind Menschen und Elben.“ (*Silmarillion* 24).

<sup>11</sup> Dann erst werden sich die Pläne Ilúvatars für seine Schöpfung allen dergestalt enthüllen, dass sie sie verstehen können: „Dann werden die Themen Ilúvatars *rechtens* gespielt werden [...].“ (Tolkien 1993 21; meine Hvvhbg.)

<sup>12</sup> In der Tat findet sich bei Hegel sogar eine Stelle, wo er das Wirken des Weltgeistes in Worten erklärt, die recht nahe bei der *Ainulindale* liegen. In den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* beschreibt Hegel die Entfaltung der Weltgeschichte als Spiel der Völker, das unbewusst dem Endziel des Erwachens des Weltgeistes und der uneingeschränkten Herrschaft der Vernunft dient, wobei die Akteure sich aber, wie etwa Melkor, gar nicht bewusst sind, dass „aber jene Lebendigkeiten der Individuen und der Völker, indem sie das ihrige suchen und befriedigen, zugleich die Mittel und Werkzeuge eines Höheren und Weiteren sind, von dem sie nichts wissen, das sie bewußtlos vollbringen [...]“. (Hegel, S. 40)

Melkor, der erkennen muss, dass seine rebellischen Gedanken „nur ein Teil des Ganzen [...] und [Ilúvatar] untertan“ sind (*Silmarillion* 23). Dass teleologische Überzeugungen in Rückschlägen verkappte Fortschritte sehen, erfüllt zuerst einmal eine strategische Rolle. Hegel, die *Bibel* und andere Teleologien müssen angesichts der nun einmal als gar nicht zielgerichtet erfahrenen Entwicklungen in der Realität Argumente finden, welche die tatsächlichen Irrungen und Wirrungen der Geschichte mit dem Endziel wieder in Übereinstimmung bringen. Also gilt es, aus der Not eine Tugend zu machen. So auch bei Tolkien. In Mittelerde Geschichte bringt Melkors Auflehnung erst die richtige Würze ins Spiel, wie sogar die Ainur einsehen. So sagt Ilúvatar zu dem Ainu Ulmo: „Bittere, unermessliche Kälte hat [Melkor] ersonnen und doch nicht die Schönheit deiner Quellen und klaren Teiche vernichtet.“ Und Ulmo antwortet: „Wahr ist´s, schöner sind nun die Wasser, als mein Herz es gedacht ...“ (beides *Silmarillion* 25). Während aber die Erklärung von Rückschlägen in der Realität von taktischem Charakter ist, und mehr als einmal den Eindruck von Hilflosigkeit erweckt, ist sie in der Literatur verzeihlich. Und sie ist auch in einem anderen Sinne notwendig als in der realistischen Teleologie. In der realistischen Teleologie – wie ich alle Teleologie nennen möchte, die als real existierend postuliert wird, ungeachtet der Tatsache, dass es bisher keine Teleologie gibt, die nachweisbare Endziele objektiv gültig aufweisen konnte – besteht die Notwendigkeit, Widersprüche zu den postulierten Endzielen aufzuheben, um Überzeugungskraft zu behalten. In den fiktiven Teleologien der Literatur kann es, wie im Fall Mittelerde, notwendig sein, Widersprüche nur aus dem Grund zuzulassen, dass sie eine interessante Handlung ermöglichen. Hätte Tolkien von einer Mittelerde erzählt, auf der Menschen und Elben in Ermangelung eines bösen Feindes jahrtausendlang nur Blümchen pflücken, wäre den Büchern ihr Erfolg wohl versagt geblieben. Insofern ist Tolkiens Kosmos eine unmissverständliche Teleologie, welcher sein Endziel in Form von Ilúvatars nicht veränderlichem Weltenplan in sich trägt. Nicht zufälligerweise<sup>13</sup> entspricht diese Teleologie ziemlich ge-

---

<sup>13</sup> „Nicht zufälligerweise“ da Tolkien ein christlicher Autor ist, dessen Schaffen von seinem Glauben tief geprägt war. Es gibt in der Sekundärliteratur Differenzen darüber, inwieweit und auf welche Art sich seine Religiosität in bestimmten Werken und Werkaspekten niederschlägt, da, wenig überraschend, auch andere biographische Einflüsse nachweisbar sind, die nicht immer konfliktfrei mit dem christlichen Hintergrund harmonieren, doch ist sich die Forschung einig, dass der christliche Gehalt enorm ist, gerade in Bezug auf seine Schöpfung Mittelerde. Vgl. einführend immer noch die einflussreiche Monographie von Joseph Pearce: Tolkien. Man and Myth. A Literary Life. London: HarperCollins 1998 sowie knapp aber umsichtig einführend: Thomas Fornet-Ponse: „The Lord of the Rings is of course a fundamentally religious and Catholic work.“ Th. Fornet-Ponse et al. (Hg.): Hither Shore. Interdisciplinary Journal on Modern Fantasy Literature, Band 1. Düsseldorf: Scriptorium Oxoniae 2004. Zu beachten ist hinsichtlich der Gesamtliteraturlage allerdings, dass es eine ganze Reihe von

nau der, der auch das Christentum anhängt, das davon ausgeht, dass unsere reale Welt von einem Schöpfergott zur Existenz gebracht wurde, der dabei ebenfalls schon ihr Ende in einer paradiesischen Existenz aller seiner menschlichen Kinder an seiner Seite unverrückbar vorgegeben hat.

Je nach Ausrichtung innerhalb des breiten Kanons christlicher Überzeugungen ist nur noch fraglich, welches Schicksal das Individuum zu erwarten hat. Ein relativ breiter Konsens theologischer Überzeugungen besteht darin, dass eine gottgefällige Lebensweise unter anderem aus der relativ strikten Einhaltung derjenigen ethischen Prinzipien besteht, die dem Gemeinwohl förderlich sind und die sich beispielsweise in den Zehn Geboten ausdrücken, die nicht direkt auf Gott bezogen sind: Du sollst nicht stehlen, nicht lügen, nicht töten usw. Wer sich daran hält (und Gott verehrt, also auch die ersten drei Gebote des Dekalogs beachtet), wird die Erlösung erfahren. Und genau das ist es auch, was Tolkien neben der Kosmogonie seiner Welt in den Mittelpunkt der Erzählungen um Mittelerde stellt; Tolkien erzählt von Wert und Lohn ethischen und unethischen Verhaltens. Was es bei ihm hingegen so gut wie gar nicht gibt, sind Beschreibungen von Religionen und deren Kulthandlungen. Das erste Gebot, „Ich bin der Herr dein Gott. Du sollst keine anderen Götter haben neben mir“, findet weder im Ring noch im Hobbit noch im Silmarillion analoge Anklänge. Was vorkommt, sind die Beschreibungen von Taten, und damit die Ethik der Handelnden. Die Ethik der Handelnden aber ist eine Angelegenheit des Individuums und damit wiederum kann sich Tolkien ebenso wie das Christentum auf den Einzelnen konzentrieren. Das Christentum ist primär eine Religion des Individuums. Das trifft auch auf andere Religionen zu, doch ist es nicht die einzige Möglichkeit der metaphysischen Weltanschauung, wie etwa Buddhismus oder Daoismus zeigen. Doch der Christ wird theologisch in erster Linie als Einzelwesen gesehen und in moralischer Hinsicht isoliert betrachtet. Immer geht es um sein Verhältnis zu Gott und darum, wie er den Erwartungen und Vorgaben Gottes gerecht wird. Es ist ja auch nicht viel anderes übrig. Der Rahmen ist unverrückbar in Form der teleologisch organisierten Welt gesetzt, die einzige Variable ist das Verhalten des Einzelnen und seine Folgen. Das wird zwar de facto ganz entscheidend vom Verhalten der anderen Einzelnen mitbestimmt, aber die Abrechnung nach dem Jüngsten Gericht wird für jeden individuell vorgenommen, denn der Mensch konnte ja seit der Offenbarung der Heiligen Schrift wissen, wie das richtige Verhalten ausgesehen hätte. Während nun Tolkien zwar von sehr vielen Individuen nicht nur in *Der Herr der Ringe*

---

Instrumentalisierungsversuchen von Autoren gibt, welche die sich in Tolkiens Schaffen ausdrückende Religiosität für – meist – fundamentalchristliche Belange auszunutzen versuchen, da die Bücher schon aufgrund ihrer Popularität von besonderem Reiz für eine dementsprechende Vereinnahmung sind (vgl. dazu ebenfalls Fornet-Ponse sowie Friedhelm Schneidewind, Frank Weinreich: „Beispiele der Instrumentalisierung von Mittelerde“. Thomas Honegger et al. (Hg.): Eine Grammatik der Ethik. Saarbrücken: Villa Fledermaus 2005).

erzählt, so lassen sich seine Protagonisten innerhalb des gesteckten Rahmens jedoch ebenfalls isoliert betrachten. Und dann stechen doch einige deutlicher heraus als andere, insbesondere wenn man berücksichtigt, dass es theologische Betrachtungen gibt, die idealtypische Verhaltensweisen herausarbeiten, die als vorbildlich christlich gelten können. Solche finden sich etwa bei dem Kirchenvater Augustin.

Augustin beschreibt in seinen Ende der Antike verfassten Überlegungen zum Gottesstaat, wie das Leben des Einzelnen wie auch der Gemeinschaft idealerweise organisiert sein sollte, um die Zeit bis zur Ankunft des Jüngsten Gerichts möglichst gottgefällig und sinnvoll zu überbrücken. Genau das ist, neben anderen Dingen, wie der faktischen Existenz einer teuflisch bösen Macht, ein wesentliches Problem auch der tolkienschen Protagonisten: „Wir können nur bestimmen, was wir mit der Zeit anfangen, die uns gegeben ist“ (*Der Herr der Ringe* I, 72)<sup>14</sup>. Wobei Tolkien so modern ist, zumindest keine Hölle einzuführen; erlöst werden schließlich alle werden.<sup>15</sup> Trotzdem sind die Sympathien für eine ethisch korrekte Lebensweise in seinen Werken unzweifelhaft, so dass sich anhand seiner Protagonisten herausarbeiten lässt, wie ein sinnvolles Leben unter den widrigen Umständen des vermeintlich bevorstehenden Triumphes des absolut Bösen zu führen ist. Und das ähnelt ganz dem Pflichtenheft, das Augustin dem Christenmenschen hinsichtlich der persönlichen Lebensführung und seiner politischen Organisation im Gottesstaat nahelegt, wobei es sich in den weltlichen Dingen vor allem um die Aufrechterhaltung oder Wiedererlangung des Friedens handelt.<sup>16</sup>

Zwei Beispiele für die ideale Rolle des Individuums in der dem Christentum in puncto Teleologie analog verfassten Welt Mittel Erde sind die für die Handlung von *Der Herr der Ringe* wichtigsten Helden Frodo und Aragorn, die im Folgenden kurz als Ideale für das individuelle Leben und für die Gesellschaft skizziert werden. Frodo stellt die Überhöhung des einfachen Menschen dar, der noch unter größter Belastung ethisch einwandfrei und beseelt von höchstem Mut selbst in hoffnungslosen Situationen handelt. Tolkien schildert in seiner Person eindrucksvoll großes Leiden und die dem Menschen höchstmögliche Kraft zur richtigen Handlung. Dass dies dann im letzten Moment nicht reicht, und Frodo am Schluss der Macht des Rings unterliegt, ist allein der Notwendigkeit geschuldet, dass der Autor zeigen will, dass es der Mensch am Ende doch niemals allein

---

<sup>14</sup> Hier zitiert nach folgender Ausgabe: John Ronald Reuel Tolkien: *Der Herr der Ringe*. 13. Auflage, kartonierte Sonderausgabe in der Übersetzung von M. Carroux. Stuttgart: Klett-Cotta 1986.

<sup>15</sup> Das Schicksal des luziferischen Opponenten Ilúvatars, Melkor, ist als einziges nicht ganz eindeutig. Seine Verbannung „aus den Mauern der Welt hinaus in die Zeitlose Leere“ (*Silmarillion* 281) könnte auch beinhalten, dass er durch die zweite Musik der Ainur nicht erlöst wird.

<sup>16</sup> Vgl. Peter Weber-Schäfer: *Einführung in die antike politische Theorie*. Zweiter Teil. Von Platon bis Augustinus. Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, S. 166–169.

schaffen kann und er der göttlichen Hilfe bedarf – hier in Form einer Eukatastrophe des seine Bestimmung erfüllenden Gollum.

Wir haben von Augustin und anderen einflussreichen Theologen einen Anforderungskatalog an eine gute Lebensführung erhalten; wobei gut hier, wie an allen anderen Stellen dieser Arbeit, immer auch gottgefällig bedeutet und somit für eine Qualität steht, die es den Angesprochenen ermöglicht, in die jeweiligen Paradiese einzutreten, also auch am Erreichen des Telos der Welt teilzuhaben. Nun kennt Tolkiens Welt mit der eventuellen Ausnahme Melkors zwar keine Verdammnis, so dass Frodo auch an der zweiten Musik teilhaben würde, wenn er von Anfang im Auenland geblieben wäre. Aber die Heldenhaftigkeit des Hobbits ist einfach zu wegweisend, um ihn nicht als Idealtypus des die Anforderungen erfüllenden Individuums anzusehen. Und das ist dann nicht mehr nur mittelirdisch, sondern auch eindeutig christlich. Zumal bei aller Heldenhaftigkeit auch zu konstatieren ist, dass Frodos Mut eben nicht die extrovertierte Heldenhaftigkeit eines Rasenden Rolands ist, der die Mauren zusammenhaut, sondern eine stille Heldenhaftigkeit, wie sie dem Christen im Alltag geziemender erscheint. Auch sind Frodo Zweifel nicht fremd ist, und er zeigt damit die ebenfalls von einem Christenmenschen immer geforderte Demut. Alles in allem könnte man innerhalb des starren Rahmens der teleologisch verfassten Welt kaum ein gottgefälligeres Leben führen als Frodo.

Menschliche Gemeinschaft auf Erden, also die irdische Bürgerschaft oder *civitas terrena*, ist qualitativ der Gemeinschaft im Leben mit Gott, der Bürgerschaft Gottes oder *civitate dei* in Augustins Termini, eindeutig nachgeordnet. Trotzdem ist die *civitas terrena* die einzige soziale Lebensform, die dem Menschen vor dem Ende aller Zeiten möglich ist. Um dem Individuum ein gottgefälliges Leben zu erlauben, auf dass es den diversen Strafmodellen, die christliche Lehren entwickelt haben, möglichst entgehe, ist sogar nicht irgendeine, sondern eine gut funktionierende *civitas terrena* nötig. Da muss zuerst einmal das Wort Gottes verbreitet und der Christ getauft werden können, um der Gnade überhaupt teilhaftig werden zu können. Aber dann muss ihn die *civitas terrena* auch noch lehren, ein gutes Leben zu führen und ihm eine solche Lebensführung durch entsprechende äußere Umstände, wie Nahrung, Heimstatt, Sicherheit, auch noch ermöglichen.<sup>17</sup> All das erfordert einen gut geführten Staat und damit einen guten Herrscher. In dieser Rolle des guten Herrschers ist Aragorn als zweiter Protagonist von Interesse, denn er verkörpert diese Idealfigur durch seinen militärischen Erfolg über die Anführer des Bösen, Saruman und Sauron, und später, in den Anhängen zu der *Der Herr der Ringe*, dann durch seine erfolgreiche Regentschaft. Für die Rolle als Garant der funktionierenden *civitas terrena* ist sein Vorleben als Anführer der Grenztruppen der die Reste der Zivilisation bewachenden *Dúnedain* jedoch noch bedeutender, denn hier haben wir die Hirtenfunktion des guten Herrschers am stärksten symbolisiert. Es gibt ja vor der Niederwerfung Saurons schon

---

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 168 f.

eine funktionierende civitas terrena, die es ihren Mitgliedern ermöglicht, das ideale irdische Leben zu führen. Anders kann man nämlich die seit Jahrhunderten währende Auenlandidylle kaum bewerten, auch wenn es ihr, wie dem Rest von Mittel Erde an religiösem Kultus ermangelt. Sonst aber ist alles vorhanden, was Ilúvatars Vision eines schönen Lebens auf einer schönen Welt entspricht. Und dieses Auenland wird – ganz ohne dass die Bewohner dessen gewahr werden, sich also auch nicht überwacht oder gegängelt fühlen können, was wiederum bedeutet, dass sie sich in ihren Entscheidungen frei glauben – den Dúnedain unter Aragorns Führung beschützt, dessen unsichtbare Effizienz an dieser Stelle den höchsten Ausdruck guter Herrschaft darstellt. Dass niemand ihm dies dankt und er sich von seinen Schützlingen sogar als unheimlicher „Streicher“ verunglimpfen lassen muss, erinnert ausdrücklich an Augustin, der von guten Herrschern sagt, dass diese „an der Last ihrer Herrschaft schwerer zu tragen [haben] als die Knechte an der Last ihres Dienstes“.<sup>18</sup> Aragorn tut das Gegenteil von dem, was die Herrscher von Númenor tun, die sich schließlich gegen Gott selbst stellen und so den Untergang der ihnen anvertrauten civitas terrena bewirken.<sup>19</sup> Ging es bei Frodo um den Idealtypus des Individuums, so steht Aragorn für die idealtypische Erfüllung der politisch-gesellschaftlichen Funktion, die er in der Geschichte Mittel Erdes innehat und die sich, wiederum innerhalb des vorgegebenen teleologischen Rahmens, kaum besser vorstellen lässt denn als modellhafter Schutzherr einer funktionierenden civitas terrena.

Die der christlichen Lehre nachempfundene teleologische Verfasstheit von Mittel Erde ist durch ihre Kosmogonie eindeutig. Teilaspekte der Geschichten, wie die beiden genannten herausragenden Individuen, illustrieren ebenfalls an christlichen Idealen orientierte vorbildliche Verhaltensweisen unter der Vorgabe des determinierten Kosmos. Das ist zurückhaltend gemacht und wer das zu Lebzeiten des Autors nicht erschienene *Silmarillion* nicht kennt, der kann die Teleologie nicht einmal auffinden.

Selbst die Protagonisten wie Frodo und Aragorn und auch Weltweise wie die uralten Elben Galadriel oder Elrond wissen nicht, in welchem Kontext ihre Leiden und Handlungen stehen.<sup>20</sup> Und der Leser von *Der Herr der Ringe* und dem *Hobbit* ahnt erst recht nichts davon. Die Ringerzählung und ihre Vorgeschichte funktionieren völlig ohne Teleologie. Wenn denn überhaupt ein Ziel zu erkennen ist, dann scheint es eher das Gegenteil des Paradieses zu sein, denn mit dem Fall Saurons verschwinden die Elben aus Mittel Erde und ein Großteil ihrer Schönheit und Magie gehen

---

<sup>18</sup> Vgl. Augustinus: Vom Gottesstaat. Band II. Übers. v. W. Thimme. Zürich, München: Artemis 1978, 19,16.

<sup>19</sup> Vgl. das Kapitel „Der Untergang von Númenor“ des *Silmarillion* (285–310); hier wird eine typische politische Niedergangsgeschichte einer großen Kultur entworfen.

<sup>20</sup> Gandalf ist ein Maia und kennt die Teleologie Mittel Erdes, denn er war dabei, als Ainur und Maiar die Welt erschufen. Doch es gibt keinen Hinweis darauf, dass er es je weitergetragen hätte.

mit ihnen. Nach allem, was der Leser vor dem *Silmarillion* wissen kann, wird die Welt prosaisch statt paradiesisch. Erst Christopher Tolkien hat die riesige Geschichte Mittelherdes dem Publikum enthüllt.

Und doch ist die Verfasstheit des Kosmos Mittelherde mehr als eine private Spielerei des Autors gewesen, denn er hat sich über viele Jahre bemüht, das von seinem Sohn Christopher dann herausgegebene *Silmarillion* selbst zu veröffentlichen. Das ist aus verschiedenen Gründen gescheitert,<sup>21</sup> aber schon der Versuch zeigt, dass er dem Publikum die besondere, teleologisch entwickelte Weltgeschichte eigentlich zugänglich machen wollte. Über die Gründe dafür lässt sich nichts Endgültiges feststellen. Man kann zwar ziemlich sicher sein, dass er sein Universum als Würdigung und Ausdruck der Liebe zu Gottes Schöpfung verstand. Sein dementsprechender Glaube steht außer Frage und in dem literaturtheoretischen Essay *On Fairy Stories* beschreibt er menschliche Kreativität als Abbild der göttlichen Kreativität und dem folgend Kunst als eine Art von Gottesdienst.<sup>22</sup> Was die Idee aufkommen lässt, dass der Kosmos Mittelherde ein programmatisch christlicher sein könnte. Hat Tolkien die Welt vielleicht gerade so erschaffen, weil er mit ihr missionieren wollte? Eher nicht. Denn auch wenn er wirklich drängend versuchte, das *Silmarillion* verlegen zu lassen, so ist eine eventuelle christliche Programmatik auch darin doch nicht sehr prominent. Richtig zum Ausdruck kommt sie nur in einem eher theoretischen Kapitel ganz am Anfang und dann entfaltet sich die Weltgeschichte hunderte Seiten lang rein episch und tragisch mit viel Schlachtenlärm und Referenzen, die hauptsächlich in den heidnischen Norden des frühmittelalterlichen Europa und nicht den christlichen Süden der späten Antike deuten, bestimmen das Bild. Eine echte christliche Streitschrift im Fantasygewand kommt da ganz anders daher, man denke etwa an die *Narnia*-Bücher von Tolkiens Freund C. S. Lewis.

Tolkien hat eher in Maßen und vergleichsweise unaufdringlich seine christliche Weltanschauung durchschimmern lassen.<sup>23</sup> Und das ist mehr als alles andere ein weiteres Beispiel dafür, dass die Phantastik in Metaphern und fremdartigen Bildern Realität abbildet. Die Phantastik ist nicht phantastisch, aber sie kann mit phantastischen Methoden Weltordnungen darstellen, so Überzeugungen vertreten und wird dann immer mindestens

---

<sup>21</sup> Vgl. die Teile VI und VII der Biographie Tolkiens von Humphrey Carpenter: J. R. R. Tolkien. Eine Biographie. Stuttgart: Klett-Cotta 1979, in denen die Geschichte der Veröffentlichung des *Silmarillion* erörtert wird.

<sup>22</sup> Das erschließt sich vollständig erst im Fortgang des gesamten Essays, der Epilog drückt diesen Glauben jedoch komprimiert und aus sich heraus verständlich aus (vgl. Tolkien: *On Fairy Stories*. In: Essays presented to Charles Williams, ed. C.S. Lewis, London 1947, S. 38–89. hier S. 77–79).

<sup>23</sup> „unconsciously so at first“, wie er einmal schrieb, aber dann „consciously in the revision“ (The Letters of J. R. R. Tolkien. Ed. By H. Carpenter. Boston, New York: Houghton Mifflin 2000, L 142, 172).



beredtes Zeugnis über die Zeit und Umstände ihrer Entstehung ablegen.<sup>24</sup> Die Teleologie ist in der Realität gescheitert; es gibt keine objektiv erkennbaren Endziele, die das Ursache-Wirkungs-Geschehen in diesem Universum auf sich zu ziehen imstande wären. Ursachen zeitigen Wirkungen immer vom hinteren Ende des Zeitpfeils ausgehend, und auch wenn sie meist algorithmisch und dadurch zu guten Teilen vorhersehbar ablaufen, sind sie doch ständig in der Gefahr, unter nicht vorhersehbaren Einflüssen ihre Richtung zu ändern. Eine Autorin/ein Autor hat seine fiktive Realität da viel besser unter Kontrolle, und kann sie, beispielsweise durch eine gewisse Unabänderlichkeit, in besonderem Maße akzentuieren. Was der Leser davon hat, ist dann ein Kommentar zur Realität außerhalb der Buchdeckel. Ein Kommentar, der dem Publikum die Chance gibt, sich dazu und damit zur Realität selbst zu verhalten.

---

<sup>24</sup> Weinreich, Frank. „Die Phantastik ist nicht phantastisch. Zum Verhältnis von Phantastik und Realität.“ In: Lars Schmeink, H.-H. Müller (Hg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Phantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter 2012, S. 19–35.

Iris-Aya Laemmerhirt (Dortmund/Wise)

## From Outer Space to Paradise? Remapping Hawai'i in *Lilo and Stitch*

### Introduction

Ever since the European discovery of the Hawaiian Islands by Captain James Cook in 1778, this island state has been shamelessly exploited economically and reimagined for a wide, mainly white, audience in the media. The island state continues to occupy a unique place in public consciousness, evoking escapist fantasies of dazzling long, sandy beaches, spectacular sunsets, swaying palm trees, and beautiful hula dancers as well as skilled surfers enjoying perfect waves. Numerous novels, TV series, and movies have helped to foster this positive image, at the same time suppressing the dark side of colonial Hawaiian history in favor of a more convenient paradise image. Especially the American movie industry with films such as *Waikiki Wedding* (1937), *Blue Hawaii* (1961), *Paradise Hawaiian Style* (1966) or more recently *50 First Dates* (2004) and *Forgetting Sarah Marshall* (2008) has helped to create Hawai'i as a 'fantasy-scape' for a larger audience. The majority of movies set on the island state imagine this place as a tropic paradise resort, mainly for wealthy white Americans, thus almost completely erasing the native population from the screen.

Disney's animated movie *Lilo and Stitch* (2002) can be read along the lines of those preceding movies representing the islands solely as an ideal holiday destination and multicultural paradise as well. Thus, it seems not surprising that in 2002 Disney signed a \$3.9 million marketing contract with the Hawaiian Visitors and Conventions Bureau (HVCB), which markets the islands under the control of the Hawai'i Tourism Authority, to promote Hawai'i as a family destination.<sup>1</sup> However, on closer scrutiny, the movie indeed depicts trouble in paradise as it does not only depict Hawai'i as a heterotopic space where intergalactic immigration is possible but – on a more subtle level – criticizes American colonial practices and the forced annexation of the former independent kingdom, thereby rendering the island state still a highly contested space.

---

<sup>1</sup> Sue Beeton: *Film-Induced Tourism*. Clevedon: Channel View Publications 2005, p. 64.

## Space and Representation

The alluring, sometimes almost enchanting visual representations of Hawai'i have been carefully invented and cultivated by both the movie and the tourist industry, the latter being the most profitable and consequently most influential agency on the Hawaiian Islands. Tourism started to thrive after the islands became the 50<sup>th</sup> state of the United States of America, when post-war Hawai'i was keen to build a striving tourism economy to replace the boom of the war years. By representing the islands as a perfect place without sorrows, the tourist industry indeed managed to ensure Hawai'i a position among the most popular travel destinations in the world.<sup>2</sup>

While tourism cannot be dismissed as an important income revenue, the enormous influx of visitors from all over the world has a significant, not only positive impact on the islands and its inhabitants. In 2012, According to the Hawai'i Tourism Authority, approximately eight million tourists, most of them from the United States and Japan have visited the islands<sup>3</sup> leading to the building of more hotels and sky-rocking prices for groceries. Moreover, as tourist brochures and marketing movies, alongside commercial films, continue to represent Hawai'i as the "Aloha islands" – a beautiful sunny place inhabited by always smiling and friendly natives – social problems such as for instance unemployment, homelessness, and drug abuse, especially predominant among the native population, are rendered absent. Instead, Native Hawaiians are commodified within the "Aloha Spirit" package for tourists. Hence, it can be observed that Hawai'i and its inhabitants have suffered from what Edward Said has termed Orientalism.<sup>4</sup>

According to Said, ethical 'Others' are time and again denied the power and agency to represent themselves. Instead they are represented by mainly white, Westerners who project their ideas and ideals on the supposedly 'Other', representing them as subordinate and inferior to the West. Said argues that "the Orient is not an inert fact of nature. It is not merely *there*, just as the Occident itself is not just *there* either" but "such locales, regions, geographical sectors as 'Orient' and 'Occident' are man-made" and consequently they are imagined ideas that have "a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that have given [them] reality and presence in and for the West."<sup>5</sup> Said's notion implies that geographical spaces, especially in narratives, are constructed and idealized and that those who have the power to represent another culture also have the power

---

<sup>2</sup> James Mak: *Developing a Dream Destination: Tourism and Tourism Policy Planning in Hawai'i*. Honolulu: University of Hawaii Press 2008, p. 1.

<sup>3</sup> Hawai'i Tourism Authority: *2013 Annual Report*. [http://www.hawaii-tourism-authority.org/default/assets/File/HTA%20AnnuRep\\_FINAL%20WebPosting.pdf](http://www.hawaii-tourism-authority.org/default/assets/File/HTA%20AnnuRep_FINAL%20WebPosting.pdf) (12.03.2014).

<sup>4</sup> Edward Said: *Orientalism*. New York: Pantheon 1978.

<sup>5</sup> Edward Said: *Orientalism*, p. 4–5.

to define this culture. As representations in general and within the field of visual media in particular continue to be powerful in shaping normative ideas about a nation or culture, a critical evaluation of these representations is necessary.

### Disney's *Lilo and Stitch*

Especially when it comes to huge media corporations such as the Walt Disney Company, which targets its movies mainly at children, their influence cannot be underestimated. While to many consumers Disney remains synonymous with innocent and safe family entertainment; an increasing number of scholars have outlined the potentially misleading sexist, racist, and ideologically charged messages of Disney's animate movies.<sup>6</sup> Furthermore, terms like 'disneyization' or 'disneyfication' derive from the notion that this American company spreads its sanitized fairy tale versions consequently, homogenizing different indigenous fairy tales and folk tales from around world when removing cultural characteristics that seemed not fit Disney's ideals.

Within this context, *Lilo and Stitch* is unique as it does not refer back to a fairy tale or folk tale, but it is the first Disney movie with a story that was written for the film. Revolving around the story of a little Native Hawaiian girl and an alien protagonist from outer space, this movie diverges in many ways from former Disney productions. This notion is echoed in the promotional poster for the movie that shows the alien protagonist Stitch positioned at the center of the poster, surrounded by classic Disney characters such as Pinocchio, Mickey Mouse, or Aladdin. However, despite his central position, it is clear that this new member of the Disney family is an outsider, since the other Disney characters seem to back away from Stitch and look rather terrified. This idea is underlined by the tagline "There is one in every family" alluding to the idea that there is always a black sheep in every family. Hence, the poster does not only position Stitch as an outsider within the context of this movie, but hints as well to the fact that this movie is not a usual Disney film. At the same time, the headline emphasizes the idea of family, and bonding, thereby including the movie within the classic Disney canon.

This sentiment of inclusion and exclusion is particularly interesting when relating the movie and its setting to the position of Hawai'i in the historico-cultural context of the United States. Although Hawai'i was an-

---

<sup>6</sup> See for example Brenda Ayres (ed.): *The Emperor's Old Groove: Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. New York: Peter Lang 2003, Elizabeth Bell and Lydia Hass (eds.): *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press 1996, and Douglas Brode: *Multiculturalism and the Mouse: Race and Sex in Disney Entertainment*. Austin: University of Texas Press 2005.

nexed as a state of the United States in 1959, due to its rather remote location in the Pacific Ocean, it remains often invisible within the American national consciousness – thus being both included and simultaneously excluded from the national historical discourse and reduced to the role of a paradise resort.

The role of Hawai'i in *Lilo and Stitch* is similarly ambiguous. The movie opens on the fictional planet of Turo, located in outer space, where an extraterrestrial scientist has illegally created Experiment 626, a “monstrosity”<sup>7</sup> designed to wreak havoc. When the Galactic Federation orders that the experiment is to be sent into exile, the experiment escapes and coincidentally lands on Hawai'i, where he is adopted by the little Native Hawaiian girl Lilo, who mistakes him for a dog and renames him “Stitch.” This rather unusual opening of a Disney movie is followed by the fading in of the opening credits, accompanied by Hawaiian music. The visual images change from a dark, alien, unfamiliar setting to a more familiar place, Hawaii, and a noticeable cultural practice: The hula. Despite the fact that Hawai'i is a liminal American space, a state that is far away from the American mainland, the visual shift from the unknown, unfamiliar outer space to Kauai rather as a part of the familiar, the human world and the United States.

However, although the island is introduced to the audience with cheerful music and in bright colors, it is not presented as a place without problems or sorrows. Instead, the audience learns that the human protagonist Lilo is an outsider at school due to her Hawaiian ethnicity and is frequently bullied by the other children. Moreover, she and her older sister Nani just recently lost their parents in a car accident and struggle to keep their family together, as a social worker considers putting Lilo into foster care. For the alien protagonist, Hawai'i is also far from paradise. Loving urban conglomerations where he can cause havoc, Stitch considers the island of Kauai, which is devoid of any big cities, a place of exile and isolation. Hence, although visually fulfilling the stereotypical ideas of Hawai'i by including images of the hula, colorful fishes, the ocean, and a beautiful lush vegetation, the narrative suggests that this space might be much more complex and contested.

### Aliens and ‘Others’

Unlike most other movies set on the Hawaiian Islands, *Lilo and Stitch* does not eradicate the native population from the screen. On the contrary, the story focuses on two Native Hawaiian sisters, who struggle through their everyday life. The opening credits and song further literally give Native Hawaiians a voice, as the first voice that we hear in forms of lyrics, sings in

---

<sup>7</sup> Dean DeBlois and Chris Sanders: *Lilo and Stitch*, movie, Walt Disney 2002.00:10:55.

the Hawaiian language. Representing Lilo and Nani as natives of the island who have to master their everyday life by finding a decent job and being accepted by fellow children, the movie hints to the many hardships that many Native Hawaiians have to face. Indeed issues of race and exclusion are addressed via Lilo, who already differs visually from the other children, as she is the only child wearing a Hawaiian dress. Furthermore, her behavior puzzles both the other characters in the movie and the audience when, for example, she insists on feeding a fish a sandwich every Thursday. When Lilo is asked why this ritual is so important to her, she simply replies "Pudge controls the weather,"<sup>8</sup> rendering her behavior to be common sense. What might be dismissed as a childish superstition at first sight, can indeed be explained with the close emotional and spiritual connection that Indigenous Hawaiians have to their land and nature. Different from the other children, who declare her to be "crazy"<sup>9</sup> Lilo tries to live according to the traditional Hawaiian ways. The fact that she is an outsider within her own community because of her close connection to Hawaiian traditions is telling in so far, as the other children are mainly depicted as *Caucasian* children, who play with Barbie dolls and do not want to become friends with the supposedly strange girl. Ironically, Lilo is an Indigenous Hawaiian and thus a native to Hawai'i, whereas Myrtle, the leader of the other girls, is of Caucasian descent and therefore by definition has immigrant roots. Yet it is this little Caucasian girl who does not accept Lilo and instead makes her an outsider, defining the normative parameters for the other children. In the movie, Lilo epitomizes the Hawaiian, who is no longer accepted on his/her home island, but instead becomes an alien from within and has to adapt to the Western, American way in order to be accepted and to become part of the community.

The alien protagonist Stitch is an outsider in two ways. First, he is an extraterrestrial, an alien from outer space and thus by definition different from the human species. Additionally, due to the fact that he is an artificially created being, he is also an outsider within his own alien community. His fellow aliens want send him to exile as they cannot handle his unnatural status as a clone, an artificial creation, disturbing the natural order and because they cannot control his behavior. Once on Kauai, he is first and foremost constitutes a threat because of his violent behavior and less because he is an unknown species from outer space that refuses categorization. It is only Lilo, an outsider within her community herself, who has a different approach to Stitch and declares him part of her *'ohana*.

This supposedly Hawaiian concept extends the notion of 'family' by not restricting this idea to blood-related members but basically to everyone, whom one *considers* to be part of ones family. In the movie Lilo repeats the line "'ohana means family, family means no one gets left behind or

---

<sup>8</sup> Dean DeBlois and Chris Sanders: *Lilo and Stitch*.00:13:15.

<sup>9</sup> Dean DeBlois and Chris Sanders: *Lilo and Stitch*.00:13:17.

forgotten<sup>10</sup> again and again, thereby, stressing the importance of family and the possibility to include everyone into your family and linking this idea to the Hawaiian culture. Yet, this modern notion of 'ohana that is not restricted to blood-related family members, is not (as it is often suggested) an ancient Hawaiian concept. Indeed it was modeled in the 1950s to explain the complex Hawaiian social ties according to *Western* concepts and was subsequently appropriated by the tourist industry in order to reinforce the idea of Hawai'i being an inclusive, friendly island group.<sup>11</sup>

On a historico-cultural level, Lilo's unbiased attitude towards Stitch and the integration of the extraterrestrial into her family can be interpreted as an allegory of the integration of an alien 'Other' into American society. As Emily Cheng has argued in her article "Family, Race and Citizenship in Disney's *Lilo and Stitch*," this Disney movie suggests that "the alien can be assimilated through its inclusion into a family."<sup>12</sup> Thus, the character of Stitch is not only literally an extraterrestrial, but has to be understood as symbolically embodying the threats that ethnic and racial 'Others' constitute to the United States.

In a similar vein, Ziauddin Sardar elaborates in the introduction to *Aliens R Us: The Other in Science Fiction Cinema* the concept of the alien, central to science fiction narratives. He outlines the idea that these creatures from outer space, which exist beyond the borders of the known, are being used as metaphors of binary oppositions, because "difference and otherness are the essence of aliens"<sup>13</sup> and according to most science-fiction narratives, the only way to prevent chaos and to restore social order is to relentlessly eliminate these aliens.<sup>14</sup>

In Disney's movie, the alien Stitch indeed can easily be interpreted as standing for Asian, more precisely Japanese immigrants, who started to immigrate in great numbers to Hawai'i from the 1860s on to work on sugar cane plantations.<sup>15</sup> Not only does Stitch visually resemble the popular Japanese pocket-monster Pikachu from the *Pokémon* series but he literally crashes in his little space ship on the island, echoing the destructive force

<sup>10</sup> Dean DeBlois and Chris Sanders: *Lilo and Stitch*.00:36:15.

<sup>11</sup> Heather A. Diamond: *American Aloha: Cultural Tourism and the Negotiation of Tradition*. Honolulu: The University of Hawaii Press 2008, p. 69.

<sup>12</sup> Emily Cheng: "Family, Race and Citizenship in Disney's *Lilo and Stitch*". In: Niall Scott (ed.): *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Amsterdam: Rodopi 2007, p. 123–131, p. 124.

<sup>13</sup> Ziauddin Sardar: "Introduction". In: Ziauddin Sardar and Sean Cubitt (eds.): *Aliens R Us: The Other in Science Fiction Cinema*. London: Pluto Press 2002, p. 1–17, p. 6.

<sup>14</sup> For instance, the movie *Men in Black* (1997) substitutes illegal immigrants, mainly from Mexico, who live somewhere in the underground invisibly among 'us' with aliens from outer space. Adilifu Nama: *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film*. Austin: University of Texas Press 2008, p. 110.

<sup>15</sup> John Van Sant: *Pacific Pioneers: Japanese Journeys to America and Hawaii, 1859-1880*. Urbana: University of Illinois Press 2000, p. 97.

of the attack on Pearl Harbor on December 7, 1941 that led to the entry of the United States into World War II and suiting his destiny as he was constructed to destroy and wreak havoc. Moreover, when later Stitch mimics the Japanese monster Godzilla, destroying a miniature version of San Francisco in Lilo's bedroom, he once more underlies his destructive nature. Yet, always striving for a happy ending, within this Disney movie, the alien does not need to be exterminated but can be domesticated. Stitch is indeed first representing a monstrous 'Other' that does not want to become part of the human, American, or Hawaiian culture and almost leads to the destruction of Lilo and Nani's family, exacerbating the situation when a social worker visits the sisters. As a consequence, the social worker demands that Nani finds a "decent job" and Stitch to become a "model citizen" if Lilo is to stay in her family, clearly connecting the issue of living in a proper family to issues of proper citizenship and becoming an integrated member of the community. As the social worker, representing state authority is *American*, it is implied that the alien has to become a model citizen within the norms of the American nation, hence defining Hawai'i clearly as part of the United States. The fact that Lilo tries to convert Stitch into a proper American citizen by introducing him to Elvis Presley, a Caucasian icon of American culture, that "[l]ike baseball and the Statue of Liberty, [...] guards the way into America"<sup>16</sup> underlines once more the idea that the alien has to conform to American standards. Moreover, her choice is significant in so far as it was Elvis Presley, who imagined Hawai'i in the 1950s and 60s for a large American audience in his movies set on the islands, hence helping to popularize them as a tourist destination.

When finally, after some difficulties, Stitch manages to find his place in Lilo's family and has proved himself to be worthy of becoming a member of the American community, the movie suggests that Lilo's quest for a functional family is complete. The closing credits include photographs on Lilo's wall which show the sisters, Nani's boyfriend and Stitch visiting Graceland and participating in American traditions such as trick or treating and celebrating Thanksgiving as a happy patchwork family. These pictures confirm once more that the Hawaiian sisters – and by implication the islands of Hawai'i are part of the larger American family. Furthermore, the fact that Lilo has succeeded in converting the alien into a member of the American community once more projects "U.S. claims [of] being a multicultural nation [...] onto Hawaii [sic] as an imagined racial paradise."<sup>17</sup>

By making it possible for an alien to become part of an American family, Hawai'i is depicted as a heterotopia, a space which according to Michel Foucault's sense, is a utopian counter-site in which all real sites "that can

---

<sup>16</sup> Eric Lott: "All the King's Men: Elvis Impersonators and Working Class Masculinity". In: Harry Stecopoulos and Michael Uebel (eds.): *Race and the Subject of Masculinities*. Durham: Duke University Press 1997, p. 192–230, p. 192.

<sup>17</sup> Emily Cheng: "Family, Race, and Citizenship in Disney's *Lilo and Stitch*", p. 124.



be found within culture are simultaneously represented, contested, and inverted.”<sup>18</sup> Foucault further defines heterotopic sites, which he also calls “other spaces,” as actual places of differences, with “a system of opening and closing that both isolates them and makes them penetrable”<sup>19</sup> hinting to the fact that these sites are often not freely accessible and require the individual to earn his or her access to this space. This proves true for Stitch, for whom initially Hawai‘i is more a “heterotopia of deviation”<sup>20</sup> where he, as an abnormal individual is removed from his alien society. Tellingly, his first ‘home’ on Hawai‘i is the local animal shelter that visually closely resembles a prison with the cages and bars in which the animals are kept. However, by controlling his violent moods and *performing* as a dog, he is released from this space when Lilo adopts him. Yet, once confronted with the heterotopic, potentially liberating space of the island state, he has to learn and adapt to human, more precisely white American rules. Whereas due to his behavior, the alien is first denied access to the human habitat, finally he earns his place in this heterotopia and is allowed to become a citizen of the state. His example shows the potential for social action to remake and redefine spaces, thus creating an “other space” within an established spatial order, in this case, the human spatial order.

At the same time, taking the historical legacy of Hawai‘i into account, the islands become a contact zone in Mary Louis Pratts’ sense, a social space “where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today.”<sup>21</sup> Lilo and her sister have already adapted partly to the American way of life as they are respected and functioning members of society. Even, Lilo, the slightly peculiar Hawaiian girl listens to Elvis Presley and has Disney toys in her bedroom, signifying her adaptation of American (popular) culture. For both Lilo and Nani, Hawai‘i is a contact zone in the sense as they have to handle their everyday life on an island that mainly caters to needs of tourists, while maintaining parts of their Hawaiian heritage, thus rendering the island state a contact zone between the United States and Hawai‘i.

However, the island further becomes a contact zone between the human and alien world. Although, Stitch has to neglect some of his alien characteristics and has to be ‘civilized’ and ‘domesticated’ by Lilo, he is allowed to retain some markers of difference, as for example his outward appearance, his plasma gun or a little space ship. Thus, it is indicated that as long as he *behaves* properly according to the human code of conduct, he is not only

---

<sup>18</sup> Michel Foucault: “Of Other Spaces”. In: Nicholas Mirzoeff (ed.): *The Visual Culture Reader*. 2<sup>nd</sup> ed., London: Routledge 2002 (1998), p.229–236, p. 231.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>21</sup> Mary Louis Pratt: “Arts of the Contact Zone”, *Profession* 91 (1991), p. 33-40, p. 34.

allowed but even encouraged to maintain some of his unique features as he enriches the human world with his particular character. Therefore, once more the narrative of an alien in exile, longing for a place to call home, locates Hawai'i within the national discourse of difference and multiculturalism and reinvents the myth of Hawai'i – and by inclusion America – being the land of opportunity and freedom, where everyone gets a second chance and can start over again and become part of the large, national family – even an alien.

### Criticizing American Colonialism

The image of Hawai'i as a multicultural and intergalactic contact zone is indeed highly idealized in the movie. Yet, at closer scrutiny, the film also voices criticism of suppressive American colonial practices. The tension of the plot, revolving around the social worker threatening to separate the sisters can be understood as an allegory of the overthrow of the Hawaiian monarchy in 1893 and the subsequent forced annexation of the Hawaiian kingdom by the United States.

When Nani has to tell Lilo of the social worker's decision that the girl will have to live in a foster home, both sisters are sitting in a hammock, surrounded by torches. The otherwise pastoral setting is only disturbed by Nani's sad facial expression. Unable to tell her sister the truth, instead she starts to sing the chorus of the famous Hawaiian song "Aloha Oe", a tune that was written by Queen Lili'uokalani, the last monarch of the Hawaiian kingdom. The title of the song that can be translated as "Farwell to You" at first glance describes the poignancy of a separated couple. However, the *kaona*, the "poetic strategy of intimacy, concealment, and disclosure"<sup>22</sup> hides another, rather political message of the song, as "Aloha Oe" is understood as a farewell song to Hawai'i as it was taken away from the native population to become part of the United States, hence losing its former sovereign status.

It is significant that Nani sings this song to her little sister, when she is about to be taken away from her as well. On the one hand, the song functions as a parting song for the sisters. On the other hand, it amplifies the underlying message of the scene that the forced separation of the two Hawaiian sisters by a representative of the *American* nation, the social worker, can be understood as an allegory of how Hawai'i was taken away from the indigenous Hawaiian people. Lilo is literally uprooted, when a state institution claims to know what is best for her. At the same time, the social security worker denies Nani agency, insisting that she is not capable of taking care of her younger sister.

---

<sup>22</sup> Adria L. Imada: *Aloha America: Hula Circuits Through the U.S. Empire*. Durham: Duke University Press 2012, p. 123.

This social institution ignores the fact that the child wants to stay with her sister, despite the fact that their household is slightly dysfunctional. Transferring these ideas to Hawaiian history, it can be argued that Hawai'i was similarly taken away from the indigenous people as missionaries and colonizers who were unfamiliar with the land and habits, decided that they knew better how to use the land. Furthermore, they believed that they would 'civilize' and 'domesticate' these supposedly strange, heathen people to make model citizens of them, again reinforcing white, Western normative parameters. Hence, it can indeed be argued that the movie questions American colonial politics and the idea of the superiority of a certain culture or nation.

## Conclusion

For children, Disney's *Lilo and Stitch* functions like their other animated movies, as it entertains and teaches moral lessons about love, tolerance, and the importance of family. Yet, on a more subtle level, the movie includes multiple, sometimes even contradictory meanings.

On the one hand, *Lilo and Stitch* clearly sets and reaffirms Hawai'i as part of the United States. Throughout the movie, the audience is reminded of the fact that the story is set in Hawai'i, which is clearly presented as part of America just as Lilo and Nani are Hawaiian, yet at the same time American characters. This is underlined for instance by the fact that both characters speak with a standard American accent while Lilo considers peanut butter a staple in every average American household. Nevertheless, the movie elides the unequal political and economic power relations by for example taking for granted that Nani only looks for blue collar jobs in the tourist or service industry, thus belittling the issue of the commodification of the islands for tourists. Finally, the successful domestication of a former "alien" into American culture is accomplished by helping him to embracing Elvis Presley, the epitome of American culture, as a role model, thereby projecting the hyperbolic fantasy of a multicultural, racial paradise onto Hawai'i.

On the other hand, the movie criticizes American colonial practices and the notion of Manifest Destiny as it questions state authorities and asks who has the right to decide what is a proper, working family, what culture is civilized or uncivilized, and who is an outsider or not. The perception of 'aliens' or 'the Other' is further challenged as the movie audience is invited to rethink its prejudices and social fears, since Hawai'i is positively depicted as a heterotopic contact zone, where different even intergalactic cultures can meet and mingle, thereby enriching the lives of each other.

Last but not least *Lilo and Stitch* is one of the rare movies that does not ban Hawaiian characters from the plot or reduces them to sidekicks of white protagonists. Instead, this animated feature rejects a touristic point of view of Hawaii by shifting to the troubled perspective of a little Hawai-

ian girl. Lilo even reverses the white, male tourist gaze by taking pictures of sunburned clueless, sunburned tourists with extremely white bodies, whom she finds exotic and beautiful. In this Disney vision of Hawai'i tourists remain largely invisible or serve as funny sidekicks. However, being written and produced by Caucasian Americans this movie remains a Caucasian representation of Hawai'i, one that possibly yearns for a pre-touristic Hawai'i.

Although the movie does not depict Hawai'i merely as an ideal model for a lost Edenic past or sexualizes Hawaiian woman, as previous movies did, it still mainly focuses on the beauty of the islands and the alluring lifestyle, hence rendering the island state an ideal space. Furthermore, the movie asserts that a successful integration of aliens both literally and metaphorically in the sense of immigrants coming to the United States might be possible only on this remote island state, far away from the American mainland, thus granting Hawai'i the status of a heterotopic fantasy-scape.

It is probably most telling that the story of *Lilo and Stitch* was originally set in Kansas<sup>23</sup> – a state that significantly is the geographic center of the United States and the place that the white, all American farmgirl Dorothy in Frank L. Baum's *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) deemed her home – a familiar space. By consciously removing the story from the American heartland and main continent to a remote island in the Pacific signals that the majority of America might still not be ready to allow a complete assimilation of aliens. This seems only fully possible in the heterotopic space of Hawai'i. Nevertheless, numerous Native Hawaiian sovereignty movements continue to protest the overthrow of their former kingdom, arguing for the reinstatement of an independent Hawai'i nation. Posters in the streets of Honolulu reading: "We are not Americans. We will never be Americans. We will die as Hawaiians!" once more emphasize the notion that Hawai'i remains a highly contested space. Obviously, we are not in Kansas anymore.

---

<sup>23</sup> Wayne Harada: *'Lilo & Stitch' creators fall for Hawai'i's 'ohana*. <http://the.honoluluadvertiser.com/article/2002/May/01/il/il01a.html> (13.03.2014).

Christian Lenz (Dortmund)

## Fulfilling Desires. The Spatial Problems of Disney Princesses and Why Their Husbands-To-Be Are So Much Better Off

In 2013 Disney released its 53<sup>rd</sup> animated movie *Frozen*. (Very) loosely based on Hans Christian Andersen's fairy tale "The Snow Queen",<sup>1</sup> it tells the story of two sisters, one of which, Elsa, has the power to manipulate ice. Instead of making her the real villain of the film, Disney opted for a misunderstood and suppressed young woman, who flees her castle, which she deems a prison, when her subjects find out about her powers. Her younger sister Anna vows to bring her back and to show everyone that her "sister's not a monster. [i]t was an accident. [...] So [Anna] needs to go after her."<sup>2</sup> *Frozen* is the story of the re-bonding of two sisters and Elsa even saves her kid sister eventually by showing Anna that *she* truly loves her and not some prince. According to Stephen Holden, it is supposed to be a story that "shakes up the hyper-romantic 'princess' formula that has stood Disney in good stead for decades and that has grown stale."<sup>3</sup> Holden's review reverberates a general agreement that *Frozen* is finally a movie that can be truly enjoyed by both sexes and that does not promote the idea that love triumphs over anything else.

Yet, just like most other Disney films, which feature a central human couple of man and woman, there is no escaping the 'happily ever after':<sup>4</sup> There will be a couple happily in love – at any cost. Naturally, it would be

---

<sup>1</sup> Hans Christian Andersen: *The Snow Queen*.

[www.online-literature.com/hans\\_christian\\_andersen/972/](http://www.online-literature.com/hans_christian_andersen/972/) (16/03/14).

<sup>2</sup> Jennifer Lee: *Frozen – Shooting Draft*, p.34–35.

<http://waltdisneystudiosawards.com/downloads/frozen-screenplay.pdf> (20/02/14).

<sup>3</sup> Stephen Holden: „From the Heat of Royal Passion, Poof! It's Permafrost. Disney's 'Frozen,' a Makeover of 'The Snow Queen'“, *The New York Times*, (26/11/2013).

[www.nytimes.com/2013/11/27/movies/disneys-frozen-a-makeover-of-the-snow-queen.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/11/27/movies/disneys-frozen-a-makeover-of-the-snow-queen.html?_r=0) (20.02.14).

<sup>4</sup> Famous Disney movies that feature heterosexual leads from both sexes are *Pocahontas* (1995) and *The Hunchback of Notre Dame* (1996). But whereas *Pocahontas* does not get her happy ending due to 'historical accuracy', the Disney ideal of the perfect heterosexual couple would have been deeply disturbed had sexy Esmeralda chosen deformed Quasimodo over strapping, manly Phoebus.

best if that is what the characters wanted too. But herein lays the problem: Almost every main (human) protagonist voices their desires in a Disney movie and when they have done so, “usually very early in the film, [...] they tend to get it.”<sup>5</sup> Anna, arguably the main protagonist of *Frozen*, wants to find her true love<sup>6</sup> – that is her *only* goal. Other Disney heroines, Colman argues, at least have a different desire and will get their perfect partner as a ‘bonus prize’. In Disney movies, both female and male protagonists want to achieve different goals and only during the course of their adventures do they fall in love with the dashing hero or sprightly heroine who they then tend to pursue as an additional quest. The desire for finding, winning or rescuing the characters’ personified true love is thus a secondary desire. However, while Disney heroines will fulfil their desire to some extent, namely to escape from the confining walls of their respective castles, their eventual husbands will always strike the better deal. It is astounding that Disney princesses are actually just swapping one castle for another with their husbands gaining not only the princesses’ hands in marriage but also their wives-to-be’s territories the men secretly pined for before even meeting the princesses and which is represented by the women. And at the heart of all the toing and froing is the ‘home’.

This essay will consider two Disney movies – *The Little Mermaid* (1989) and *Aladdin* (1992) – from a cultural geography point of view, explicitly focusing on the constructions of ‘home’. Although this topic lends itself to a gender-oriented approach, this topic will only be touched upon. The reason for that is that this essay argues that Disney characters’ will always end in the (human) palace, if the women want to or not.

### Desiring a Home

In her book *Understanding Disney*, Janet Wasko describes the concept of Classic Disney, which “follow[s] careful formulas in creating characters and stories, which typically revolve [...] around heroes or heroines who are strikingly handsome/beautiful, with an upper-class or aristocratic background.”<sup>7</sup> Added is, of course, an opposition in the very thin or extremely fat antagonist – here, emaciated Jafar (*Aladdin*) and voluptuous Ursula (*The Little Mermaid*) – and “humorous sidekicks”.<sup>8</sup> Having been ‘educated’ along the lines of the Classic Disney formula since their early childhoods, audiences tend not to question any of the events happening in Disney movies, no matter how magical, fantastical or indeed ‘out there’ they

---

<sup>5</sup> Dani Colman: “The Problem with False Feminism (Or Why ‘Frozen’ Left Me Cold).” <https://medium.com/disney-and-animation/7c0bbc7252ef> (20.02.14).

<sup>6</sup> Cf. Lee: *Frozen*, p. 17

<sup>7</sup> Janet Wasko: *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*. Cambridge: Polity Press 2001, p. 115.

<sup>8</sup> Ibid.

are. They believe in a system termed ‘Classic Realism’ by Catherine Belsey, because “[s]peaking animals, elves [or the likes] are no impediment to intelligibility and credibility [of a fantastical world] if they conform to patterns of speech and behaviour consistent with a ‘recognizable’ system.”<sup>9</sup> Viewers have been trained in accepting the illusion from very early on, they can even find it irritating if animals do not suddenly quip in a Disney movie because they expect them to. Thus, viewers are not surprised when “Disney plots revolve around characters wishing to escape from their current setting or situation.”<sup>10</sup> Audiences understand poor Snow White, who has to flee her wicked stepmother, they feel with Arthur when he asks Merlin to teach him to be a man – the list is near endless. Viewers can identify with the Disney heroes and heroines because this particular trope is elemental to almost every hero’s or heroine’s story: The protagonist answers the call to adventure and sets out into the unknown, or the belly of the beast, as defined by Joseph Campbell in his hero cycle.<sup>11</sup> With regard to the chosen protagonists, Ariel and Jasmine want to escape the palaces in which they are imprisoned and Aladdin wants to escape poverty, which is signified by living on the streets. Only Eric seems quite content to stay where he is.

In contrast to all the other characters, Eric rather likes his home. Roger Silverstein sees the home as a heavily invested place (human) beings mould from space in order to live or be in, and his quote also foreshadows the idea that home does not need be simply one’s dwelling – in this example, Eric’s castle:

Home is a construct. It is a place not a space. It is the object of more or less intense emotion. It is where we [as people; C.L.] belong. Yet such a sense of belonging is not confined to house or garden. Home can be anything from a nation to a tent or a neighbourhood. Home, substantial or insubstantial, fixed or shifting, singular or plural, is what we can make of it.<sup>12</sup>

Many critics award home a significant role within (a) territory – and rightly so: “Home is hearth, an *anchoring point* through which human beings are centred.”<sup>13</sup> It is the locale from where one sets out to work, to which one returns at night, from where one goes to meet one’s friends, and which is connected to countless other activities: “Integral to the average everyday life is awareness of a fixed point in space, a firm position from

---

<sup>9</sup> Catherine Belsey: *Critical Practice*. Second edition, London: Routledge 2002 (1980), p. 48.

<sup>10</sup> Wasko: *Understanding Disney*, p. 117.

<sup>11</sup> Joseph Campbell: *The Hero With a Thousand Faces*. Third edition, Novato: New World Library 2008 (1949), p. 23–31.

<sup>12</sup> Roger Silverstone: *Television and EverydayLife*. London, New York: Routledge 1994, p. 26.

<sup>13</sup> Alison Blunt and Robyn Dowling: *Home*. London, New York: Routledge 2006, p. 11. Emphasis added.

which we ‘proceed’ (whether every day or over large periods of time) and to which we return in due course. This firm position is what we call ‘home’.<sup>14</sup> The home can therefore be compared to the human heart: It becomes the central organ which has the inhabitant(s) travel the whole of the body (territory) and to which they (ideally) return in order to recharge. This is in tune with Joseph Campbell’s model of the hero cycle: The home is both start and finish.<sup>15</sup>

These ideas present the first indicator why, from the beginning, Eric is the most content of the four characters discussed: He is already where the others need to come to and thus does not desire another space to live in. For Eric is the only one who remains in his happy home and his attitude towards it is not changed – as opposed to the other characters. It is only after he has been rescued from drowning by Ariel that he wants to find and marry her, making the quest for his ‘true’ love a secondary quest. But this desire enters fairly late into the story, whereas the others utter their longings much earlier. If one looks at the desires the characters disclose, it becomes apparent that three of them are related to a change of the station they are currently occupying: Ariel wants to be “Up where they walk, up where they run / Up where they stay all day in the sun / [...] Part of that world.”<sup>16</sup> The little mermaid wants to belong to the human realm. Additionally, Aladdin wants to live in a palace, whereas Jasmine wants to get out of the same. All three do not deem their current location which they have to call ‘home’ a good or supportive space – they would rather live somewhere else. The reason for that is that their homes do not function on the level of the home as it should.

The home – ideally – “confers three substantial benefits on its occupants [which are] identity, security, and stimulation.”<sup>17</sup> Theano Terkenli proclaims that the “concept of home alters with the passage of time and the accumulation of age. The process unfolds within an individual’s lifeworld and lifetime”.<sup>18</sup> Although some people might occupy the same home from womb to tomb – so to speak, others realise that their childhood home cannot be the place to live in happily ever after as it does not support their developing or changed identity. Ariel does not feel that her family understands her – her father wants her to remain his youngest daughter forever and her sisters are only interested in beautifying themselves.<sup>19</sup> Ariel can no

---

<sup>14</sup> Agnes Heller: *Everyday Life*. London: Routledge 1984, p. 239.

<sup>15</sup> Cf. Campbell: *Hero With a Thousand Faces*, p. 23.

<sup>16</sup> Ron Clements and John Musker: *The Little Mermaid*. Blu-ray. Disney Studios 1989, (00:16:41–00:16:55).

<sup>17</sup> J. Douglas Porteous: “Home: The Territorial Core”, *Geographical Review* 66:4 (1976), p. 383–390, p. 383.

<sup>18</sup> Theano S. Terkenli: “Home as a Region”, *Geographical Review* 85:3 (1995), p. 324–334, p. 330.

<sup>19</sup> It is no coincidence that the only room that is clearly allocated to Ariel’s sisters is an under-water beauty salon with mirrors, powder puffs and hairbands. This is actually the first time that the audience gets to see the sisters interacting with



longer derive her identity from her father's castle and has thus established her own space outside his home from which she derives additional stimulation. She creates an external home in the form of the grotto which is closed off by a heavy stone. In this grotto, Ariel collects her 'treasures'. She even rates the search for human memorabilia higher than her family as she forgets to participate in a concert and instead rummages through a ship wreck. Chris Richards calls the two conflicting worlds "binary oppositions and it is through these that her yearning is constructed."<sup>20</sup> However, in her grotto, Ariel is able to combine these two worlds. Yet the common denominator is death: On the one hand, the things could not have made their way into the grotto without ships sinking. On the other hand, some of the artefacts are directly connoted with actively killing, such as the knight's helmet or more importantly, the hook at the end of a fishing line. Ariel systematically ignores the imminent death that is represented via these items. Moreover, Ariel "confuse[s] the physical signifiers of transcendent, ideal love with physical things."<sup>21</sup> The grotto expresses her inner wish to be with the humans and even be one of them, meaning that her love is more connected to a state of metamorphosis which in turn is manifested in the physical signifiers she collects. She desires to be above sea level so much Eric merely becomes a means to her dream's fulfilment, because he is 'part of that world'. This is foreshadowed when Ariel's friend Flounder installs a statue of the prince in her grotto. Not only dominates the inanimate double of the prince her underwater world, Ariel fetishizes the statue: She is stimulated to do so by the privacy and security of the home she has constructed and it is of importance that she does not close the grotto's opening with the stone when she finds the statue in it.

Regarding the connotations of the grotto, it can be considered Ariel's private part(s) of the sea, her womb in which she cultivates and consumes her desires – and by being constantly in it giving birth to her human self via the surrounding items. Eric, via his stony doppelgänger, has penetrated this womb. Ariel is not able to close off the grotto or her desires ever again after the statue has penetrated it, hence the unclosed entrance. The mermaid's virgin status of dreaming about being a human has been abolished with her sexualised appropriation of the statue: Ariel has taken her desire to 'be a human' to the next level – 'be a human woman so Eric can love me'. Her father, in a psychosexually-interesting move, invades her private

---

Ariel, in the other two scenes – at the concert and at Ariel's wedding – they are reduced to mere 'background'.

<sup>20</sup> Chris Richards: "Room to Dance: Girls' Play and 'The Little Mermaid.'" In: Cary Bazalgette and David Buckingham (eds.): *In Front of the Children: Screen Entertainment and Young Audiences*. London: BFI Publishing 1995, p. 141–150, p. 144.

<sup>21</sup> Richard Finkelstein: "Disney's *Tempest*: Colonizing Desire in *The Little Mermaid*." In: Brenda Ayres (ed.): *The Emperor's Old Groove: Decolonizing Disney's Magic Kingdom*. New York: Peter Lang Publishing, 2003, p.131–147, p. 141.

part(s) and destroys her memorabilia as the home-making devices so as to force her back into *his* home, a space he dominates absolutely. His destructive wrath is the final force which drives Ariel to go ashore, for she feels the security of her own space, the only place she felt comfortable and stimulated in, has been compromised and because the items and her home as the source of her identity and stimulation are gone, so is she.

Changing the scene from the ocean to a stereotyped 'Orient' in *Aladdin*, this time both protagonists feel that they do not belong where they are at the moment. The movie's eponymous hero voices his desire twice to be "rich, [to] live in a palace and [to] never have any problems at all."<sup>22</sup> Aladdin constructs a spatial binary in which his current location, a desolate room above Agrabah, is juxtaposed with the palace of the fictitious city. He feels that, although he is poor, his abode does not reflect his true identity, which is multiple times identified as that of a "diamond in the rough."<sup>23</sup> His unobstructed view of the palace is the main feature of his room and whenever he is depicted in this room he regards the palace longingly, proving that his dream home enables more stimulation than his actual home. He has heightened the palace to be the solution to his problems of poverty and being called a "worthless street rat."<sup>24</sup> When he meets the disguised princess and rescues her from a delicate situation, he brings her to his home and shows her the palace, thus incorporating her into his desire. The princess, however, is sharing neither his fascination nor his desire with regard to the palace:

ALADDIN: Well, it's not much, (he pulls back the curtain and exposes the palace) but it's got a great view. Palace looks pretty amazing, huh?

JASMINE: (turns away from the palace, sadly): Oh, it's wonderful.

ALADDIN: I wonder what it would be like to live there, to have servants and valets...

JASMINE: Oh, sure. People who tell you where to go and how to dress. [...] You're not free to make your own choices. [...] You're just— (in unison with ALADDIN:) – trapped.<sup>25</sup>

What unites the two characters is that both Jasmine and Aladdin want to escape their current station and move to another, in their opinion, better place, in which they feel they can be free and live out their identities instead of being trapped. But whereas Aladdin wants to get *into* the palace, where he deems life to be easier, Jasmine is trying to get as far *away* from it as possible. It transpires that the palace only stimulates males to explore their identity, females are imprisoned in restrictions. Margaret Jane Radin

---

<sup>22</sup> Ron Clements and John Musker: *Aladdin*. DVD, Disney Studios 1992, (00:11:34–00:11:39).

<sup>23</sup> Ibid. (00:19:06).

<sup>24</sup> Ibid. (00:10:32, 00:22:00).

<sup>25</sup> Ibid. (00:20:17–00:20:47).

says that “the idea that an individual’s attachment to a particular property, for example their home, may be so strong that the particular property becomes constitutive of their personhood.”<sup>26</sup> This can be also regarded in a negative way, for Jasmine wants to shed the shackles of the palace which has taken over her identity. She is not her own person, but an attribute of the palace. Shortly before she leaves the palace for the first time in her life, she says to her pet tiger: “I can’t stay here [in the palace] and have my life lived for me.”<sup>27</sup> She does no longer want to be protected from the world – or rather sealed off from it. However, although she voices criticism regarding the hierarchical structures of the palace telling her what to do or wear, she is not above calling on her royal prerogatives, betraying her strong connection to her home: When she is caught by the fruit seller, she tells him that she can get the money from the palace quickly and, when the guards catch Aladdin, she reveals herself and demands that they let him go.<sup>28</sup> If she were truly looking to make a new life for her own, she would have tried to find other ways instead of falling back on her rich and powerful heritage. She might have left the palace but the palace and its ways have not left her.

While Jasmine wants get away from the palace but cannot because it is too much part of her identity, Aladdin feels that the palace is the place in which he can finally come into his own, to become the “diamond”. Therefore it appears only right, when, shortly after the above quoted dialogue, he is relocated to the palace in which his destiny awaits him. It is striking that, following Aladdin’s relocation, almost every scene is set in the palace with only a brief stint in the Cave of Wonders in between. Audiences familiar with the structure of Classic Disney are likely to agree with Aladdin and his wish to live in a palace instead of with Jasmine’s desire to escape it: If one of the protagonists in Classic Disney is of royal descent, the formula has its characters always have their happy endings in a castle or palace to signify that ‘true’ love is rewarded with the most esteemed spaces. When Jasmine voices her criticism of palace life, the audience is meant to sympathise with her but at the same time know that as a princess, the palace is her ‘natural’ habitat: Jasmine is entitled to an opinion but it is disregarded by everyone – including herself – when she returns ‘home’ to the palace voluntarily and when she is lied to by Jafar that Aladdin has been executed. Here, Jafar signifies what happens to both Jasmine and Ariel in their respective realms: The female characters are constantly dominated by the males. Saunders and Williams write that the “home is a place invested with special social meaning and significance where particular kinds of social rela-

---

<sup>26</sup> Qtd. in Lorna Fox O’Mahony and James A. Sweeney: “The Idea of Home in Law: Displacement and Dispossession.” In: Fox O’Mahony & Sweeney (eds.): *The Idea of Home in Law. Displacement and Dispossession*. Farnham: Ashgate 2011, p. 1–12, p. 3.

<sup>27</sup> Clements and Musker: *Aladdin* (00:15:34–00:15:48).

<sup>28</sup> Cf. *ibid.* (00:22:17).

tions and activities are composed, accomplished and contextualised. Peace and tranquillity may pertain for some times but conflict, violence and tension are also characteristics of home.”<sup>29</sup> Both Jasmine and Ariel experience this tension, in the form of frustration: They can no longer live within the confinements of the dominant male patriarchy, signified in the palace as prison. However, they do not make it very far because they merely exchange one dominant male for another.

### Molten Desires

In *The Little Mermaid*, Eric’s whole territory is characterised by its dominance over aquatic spaces Ariel is a representative of and as geographies can be expressive and significant of their (main) inhabitants, all features reflect directly on Eric’s wishes, just as Ariel’s grotto displayed her inner world:<sup>30</sup> “We create our immediate environment and then contemplate it and are worked on by it. We find ourselves mirrored in it, see what had been not yet visible, and integrate the reflection back into our sense of self.”<sup>31</sup> That means that ‘home’ becomes a direct mirror of its dweller and therefore only by looking at the abodes of the two male rulers in *The Little Mermaid* one can deduce who is actually the truly mighty of them. Whereas the sea king’s abode is a palace with fragile, shining pillars, Eric’s castle seems to be constructed with strong walls and stone. It connotes the human’s strength, because if one takes the construction design of the palace and the castle as signifiers of their rulers’ might, Triton draws the shorter straw. He has to make up for this with his phallic trident and his phallic throne room, but his trident is eventually taken by Ursula and he is exposed as useless and impotent.

This is in opposition to Eric, who symbolises the masculine humans’ dominance of the feminised sea world. Within Eric’s castle one can find in almost every room presented signs of the dominated sea: Be it the bronze faucet in the shape of a fish, the pictures of ships at sea in the dining room or the huge windows, which have the diners look out onto the sea but from

---

<sup>29</sup> Peter Saunders and Peter Williams: “The Constitution of the Home: Towards a Research Agenda”, *Housing Studies*, 3:2 (1988), p. 81-93, p. 82.

<sup>30</sup> Whereas Eric’s doppelgänger was the immobile statue Ariel flirted with under the sea, in the human world *she* becomes the object for the actual prince. As she cannot speak – and is not as versed or aggressive as Ursula when it comes to body language – she is treated like a little child and she behaves accordingly: She is bathed, clothed, fed and taken out for trips. She gets all excited when they visit a puppet show in which a red puppet (signifying the human world) beats the blue puppet (the sea world below) with a stick. The foreshadowing could not be any more explicit.

<sup>31</sup> James Yandell: “Foreword.” In: Clare Cooper Marcus: *House as a Mirror of Self. Exploring the Deeper Meaning of Home*. Berwick: Nicolas-Hays, Inc 2006 (1995), p. xv-xvii, p. xv.

a safe distance. Hence, the two worlds are clearly demarcated and the beach doubles as the border between the realms as can be seen in the example of Ariel: She has to either return to the sea or cannot go back to it when she has legs instead of fins. And Eric is only ever visiting the beach very shortly, always being summoned back by his mentor or taking back Ariel – and the transformed Ursula – to his castle. Additionally, there is a staircase which leads from Eric’s castle directly into the sea. This staircase, which seems to be a leftover of the Andersen tale Disney used as a basis for their movie, is a mediator between the sea and the human world. But it is never used: Being rather unusual, namely leading directly into the sea without any form of pier, it shows the possibility of the two worlds meetings but none of the characters ever undertakes such an approach. Everyone stays in their realm, as designated by their bodies’ lower halves.

Only Ariel crosses the threshold and quickly seems to have forgotten whence she came, which will inevitably result in her permanent exclusion from the merworld: She does no longer care about her aquatic friends, hardly even acknowledges their presence. At dinner with Eric she does not show any qualms of being a “fish-eater”<sup>32</sup>, as her father calls the humans. Ariel does not care that Sebastian had to succumb to the role of (sea) food to escape from the castle’s kitchen, in which he would have nearly been killed to feed the humans. But this does not come as a surprise as she showed these tendencies already when she treasured fish hooks in her grotto: She has betrayed everything her lower half once stood for. In Eric’s territory, Ariel relaxes into the very passive and submissive role of the damsel in distress, not attempting to kiss Eric when the mood is correct – during the *Kiss the Girl* sequence – and she is unable to stop the wedding of Eric to the disguised Ursula. She is merely present, just decoration. Also it is not her, who kills Ursula, but Eric – as the helmsman of a ship – reprising his deadly role from the beginning of the movie: There, he is depicted aboard his vessel and his crew fishes – i.e. killing the merworld. Moreover, his ship’s figurehead is a wooden mermaid, motionless and neotenzed with a huge bow on her head. He is not afraid of the merworld, quite the contrary. Throughout the film, Eric dominates the sea and its chief representative Ariel.

Meanwhile in Agrabah, Aladdin meets the Genie and wishes to become a prince to woo Jasmine. Although he could have easily asked the Genie to provide him with a kingdom of his own– which, too, would have made him a prince and thus eligible to marry Jasmine – he appears to want a specific new home: The palace of Agrabah. Aladdin deems it the ultimate boon,<sup>33</sup> having been taunted by it for so long and Jasmine is the key to his desired position of power and dominance. Jasmine, however, holds no active power herself: She is constantly overruled by both her father and Jafar, as well as disregarded by the apple seller and the guards. She is the key to the

---

<sup>32</sup> Clements and Musker: *The Little Mermaid* (00:13:10).

<sup>33</sup> Cf. Campbell: *Hero With a Thousand Faces*, p. 146–165.

boon Aladdin has to get in order to successfully complete his adventure, but not the primary goal. So, once Aladdin has become “Prince Ali/Fabulous He/Ali Ababwa”,<sup>34</sup> he arrives at the palace and asks the Sultan for Jasmine’s hand in marriage. Instead of arranging a chance meeting with the princess – he has a genie after all – he takes the proper, patriarchal channels and does not even regard Jasmine as person but as “a price to be won” as she herself phrases it.<sup>35</sup> Jasmine might actually voice her anger and frustration about being constantly passed over, but apart from her very brief stint to the outside world, she does nothing to stop or change her passivity. Instead she pines for freedom in her chambers. Prince Ali invades this private space without any qualms – as do all the other male characters a little later. Where Ariel had at least a private grotto, Jasmine has not a space to call her own – the men can come and enter as they please.

When Prince Ali then takes Jasmine for a trip to *A Whole New World* on his magic carpet, he does not take Jasmine *away* as was her wish when they first met, he merely takes her *out*. It is striking that they never actually touch the ground, thus Jasmine is again confined to a male dominated space, in this case the carpet. And after they have been “Soaring, tumbling, freewheeling/Through an endless diamond sky”,<sup>36</sup> he restores her in her gilded cage. Living in a home “can [...] provide a sense of place and belonging in an increasingly alienating world”, which strongly suggests an aspect of security attached to the notion of home.<sup>37</sup> Jasmine is not able to live outside the palace, not like Aladdin, and she might actually be aware of this which would explain her swift return the palace after her ‘escape’: She may say she wants to get away but she will always return. Therefore it is only logical that Aladdin *comes to* her, so that she can remain within her familiar surrounding – which is another reason why Aladdin could have not established another kingdom and live with her there as Jasmine would have to leave her secure palace. At the end of the movie, there is a vacuum of power at the palace: With Jafar gone and Jasmine only the key to power, it falls back on the incompetent Sultan to rule. The childish man, however, conveniently remembers that he can change the law and allows Jasmine to marry Aladdin and take the responsibility for Jasmine, the palace and Agrabah off his shoulders. Consequentially, Aladdin fulfils his desire – he will live in the palace with servants and valets, and Jasmine gets a husband, yet not the outside world, for she must not fly the carpet without her sultan as the very last scene shows.

The other couple, Ariel and Eric, marry as well – this is, after all, Classic Disney. In this movie, there was the chance of uniting two very different

---

<sup>34</sup> Clements and Musker: *Aladdin* (00:46:40–00:49:09).

<sup>35</sup> *Ibid.* (00:51:26).

<sup>36</sup> *Ibid.* (00:56:45–00:56:49).

<sup>37</sup> Shelley Mallett: “Understanding home: a critical review of the literature”, *The Sociological Review*, 52:1 (2004), p. 62–84, p. 66.

worlds – instead of two sides of the same palace wall, as in *Aladdin*. But due to Ariel's desire to be a human, she foregoes the possibility of a "Mahrtenhe",<sup>38</sup> a marriage between a human and a supernatural female. Eric had the chance and could have married Ursula, but Ariel is the less stressful option: Ursula would have not shared her power over the sea as her whole plotting is directed towards sole supremacy. As it is Eric's very active desire to rule the sea at some point, he must choose Ariel, the mermaid-cum-human who frequently displays her disinterest in the fate of the sea. Her passivity and willingness is constantly reinforced in the movie so that Eric can be sure to dominate the sea as he has Triton's most cherished possession – his daughter. In the beginning, he appeared as a ship's captain using a wooden mermaid to pave his way to fish the seas, now he has married a woman, who is – again – a key to power and who has spent most of their time together mutely. His desire is fulfilled, but so is Ariel's as she is now part of his world, a treasure Eric has fished from under the sea. Moreover, as Ariel has betrayed her realm many times during the story, it appears that evicting her from sea by 'fulfilling' her desire to have legs and be a human, she is a less likely danger to the merfolk and the aquatic creatures.

Desire? – Let it Go!

The analyses have shown that although most of the desires of the characters in the movies seem to be satisfied – Jasmine appears to settle for a likeable husband if she cannot have her freedom – but the men usually come out with more power and a larger territory than they had in the beginning: Aladdin rises from "street rat" to sultan-to-be because although Jasmine is allowed to choose her husband, her father did not abolish the patriarchal system that governs Agrabah. Eric, on the other hand, has always been the sole ruler of the human realm. With Ariel at his side, a woman who has proven to be comfortably silent and passive, he will eventually gain dominance over the seven seas as well when Triton passes down his crown and trident. Not only has Eric put himself forward by defeating Ursula, he has also married the one daughter of out Triton's seven who is the real source of the sea king's potency. In both movies the women are reduced to mere accessories of their husbands' successes and triumphs over their (female) spaces.

Returning to the initial example of *Frozen*, the narrative grants at least one of the sisters her desire: Anna finds her 'true' love and is shown to be with the man of her choice in the end. Yet it is not the suitor she wanted to marry initially, after having known him for only a few hours. This suitor

---

<sup>38</sup> Monika Schmitz-Emans: *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Freude*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2003, p. 150.

turns out to be the ‘real’ antagonist of the story, who only wants a kingdom and sees Anna as the key to one. It appears that Disney has finally changed its tune and when the sisters punish the kingdom-hungry fiend in the end, they take revenge for all the crushed desires of their fellow Disney princesses. Here, Disney indeed makes a distinct choice to empower the females to take their own kingdom.

However, *Frozen* is still not as feminist or progressive as it seems: Anna falls in love with a man whom she has known only slightly longer than the antagonist – but not more than 72 hours. As this man is a good-natured yet socially-awkward peasant raised by trolls, Anna tries to bribe him into staying with her by buying him presents. Moreover, her desire to meet a man to fall in love with signifies her wish to leave the confinements of the castle in which she was – inexplicably – as imprisoned as her sister Elsa. Ironically, it is Elsa’s escape that enables Anna to truly leave the castle of Arondale for “the first time in forever”,<sup>39</sup> not a man. With Elsa’s eventual return and having found a good man to love, Anna ends where she started – in the castle of Arondale.

Her sister’s fate is yet even more questionable: Having made clear that her only desire is to “[l]et [...] go” of her past and her fears<sup>40</sup> – all of which are related to her notion of the castle of Arondale as prison – she creates her own palace from snow. It is crucial that Anna fails in persuading her sister to return but it takes men to come and capture Elsa: The snow queen’s powers are useless against male force. She is returned to Arondale and actually *incarcerated* in the castle’s prison. Eventually, she is set free and cleared of the accusation of ‘being a monster’.<sup>41</sup> Nonetheless, she is where she never wanted to be – in Arondale’s castle, performing tricks with her ice-manipulating power like a circus act. Disney might have released a movie with two female leads – but it has not let go of its ideology that a princess needs to be in a castle, if she wants to or not!

---

<sup>39</sup> Lee: *Frozen*, p. 15.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>41</sup> Cf. *ibid.*, p. 32.



Stefanie Giebert

## Boxes within boxes and a useless map Spatial (and temporal) phenomena in the *Kingkiller Chronicles*

### 1. Introduction

At first glance, *The Name of the Wind* and *The Wise Man's Fear*, volumes I and II of Patrick Rothfuss' as yet incomplete trilogy *Kingkiller Chronicles*, appear to fulfill many conventions of heroic fantasy. The books are set in a world called the Four Corners (of civilization), consisting mostly of feudal states, a mostly rural and agrarian landscape. This world has a distinct but slightly vague 'old-timey' atmosphere – there is little technology, transport is mainly by horse-power, there seem to be no fire-arms and no media. However, a form of postal service exists, science and medicine are taught at university and women have access to university education, so it is hard to place this fictional universe within a 'real-life' historical epoch. The narrative centres around Kvothe, the many-talented hero. It features a quest (Kvothe is looking for the mysterious Chandrian who killed his parents when he was a child), a love-story, encounters with demons and fairies, sword-fights and the traditional map which invites readers to trace the hero's travels through nearly the whole fictional universe of the Four Corners. However, as becomes clear again and again, the books play with fantasy conventions and tend to disappoint expectations. As a number of readers have complained in reviews, Kvothe's quest doesn't really seem to go anywhere, as he gets 'stuck' at a university (or *the* University, as there seems to be only one) for years and seems to forget about his quest for periods of time altogether: "This [vol. II] is a great big book indeed, but not much happens"<sup>1</sup>, one reviewer claims. A second reviewer goes as far as to claim that the novel (vol. I) "doesn't have a plot"<sup>2</sup>, while another appreciates just that: "There is no action; there is, rather, description of inaction, of, in fact, silence. And the silence takes place in a quiet, under-populated inn. It's all nuance".<sup>3</sup> However, for readers hoping for action-packed adventures the long descriptions of the inn, the school narrative that takes up so much space and other relatively low-action episodes that describe the hero's travels (the Maer's courtship, Felurian, studying in Ademre, etc.) in detail, must appear disappointing or irrelevant, just as the books' concern

---

1 Kirkus Reviews. 2/1/2011, Vol. 79 Issue 3, p. 173–174.

2 <http://ronanwills.wordpress.com/2013/05/29/the-name-of-the-wind-review/>

3 Michelle West: "Musing on Books". In: *Fantasy & Science Fiction*. Dec 2007, Vol. 113 Issue 6, p. 32.

with ‘meta’-elements such as its nestled layers and its preoccupation with stories and names, storytelling and ‘reality’ has been perceived as pretentious and stilted by a number of readers.<sup>4</sup> An in-depth discussion of all the attempts of the author to subvert fantasy conventions would exceed the scope of this article, so the focus will be on spatial (and to a lesser extent temporal) aspects and motifs and how the author uses those to subvert fantasy conventions, sometimes leaving his readers confused – and either frustrated or intrigued by the puzzles.

## 2. Boxes within boxes

In the books the motif of boxes within boxes is a dominant one and it is pursued on various levels. First of all, a number of actual boxes show up throughout the story. In the frame narrative the protagonist and narrator, Kvothe, owns something called by his apprentice a “thrice locked chest”<sup>5</sup>. Its owner regards it with “fierce longing and regret”<sup>6</sup> but it seems that he is unable to open it.

Secondly, when in volume II, the main narrative turns to tell the events taking place at the court of Maer Alveron the so-called Lackless box, which had several times been the subject of children’s verses and songs quoted throughout the whole narrative as early as page 77 of the first volume, finally makes its physical appearance. It is an heirloom of the Lackless family, three boxes nestled within each other. There is a key for two of them, but the third box is ‘lock-less’, and so of course there is no key. Yet, Kvothe has the impression that “(...) it wanted to be opened”<sup>7</sup> but nobody knows how to do this, nor does any of the living members of the Lackless family know what is inside: “(...) by the weight of it, perhaps something made of glass or stone.”<sup>8</sup>, Kvothe assumes. Throughout the books, at several points mysterious doors made of stone have been seen – could it be that there is a stone key for one of the doors of stone hidden in the Lackless box? In the first two books, no evidence for this can be found, but the third volume currently scheduled for publication in 2015 has been announced under the working title of *The Doors of Stone*<sup>9</sup>, so a certain significance of those doors is to be assumed, and their significance shall be discussed in more detail later.

Secondly, on a more abstract level, the narrative structure mirrors that of three nestled boxes with its three levels of narrative. The first and shortest is the outer frame narration (prologue / epilogue), titled in both

---

4 <http://ronanwills.wordpress.com/2013/05/29/the-name-of-the-wind-review/>

5 Patrick Rothfuss: *The Name of the Wind*. London: Gollancz 2007, p. 115.

6 *Ibid.*, p. 115.

7 Patrick Rothfuss: *The Wise Man’s Fear*. New York: Daw Books 2011, p. 1018.

8 *Ibid.*, p. 1020.

9 [http://kkc.wikia.com/wiki/The\\_Doors\\_of\\_Stone](http://kkc.wikia.com/wiki/The_Doors_of_Stone)

volumes “a silence of three parts”, thereby taking the idea of trichotomy to an extreme. This frame narration describes the kinds of silence which, according to the omniscient narrator, lie over the Waystone Inn, the location of the second, inner, frame narrative.

The second frame narrative follows several characters, switching perspective between Chronieler, Bast and Kvothe, its main purpose apparently to explain ‘how the story of Kvothe came to be written down and what happened in between’. It describes first how Chronieler, the recorder of the stories of heroes and kings, arrives at the Waystone Inn and persuades Kvothe to tell him his story. It then interrupts the third narrative level (Kvothe’s life-story) now and again: either when Kvothe sees it fit to take a break in telling his story or when events from outside – villagers coming in for a drink or, more disturbingly, an apparently demon-possessed high-wayman killing a villager or other violent disturbances – disrupt the tale-telling. Sometimes these interludes follow Kvothe, Bast or Chronieler to their respective rooms at the Waystone or, rarely, outside of the inn, showing some ‘behind-the-scenes’ information such as Bast threatening Chronieler into staying at the inn or revealing that he arranged for a pair of soldiers to raid the Waystone in hopes that, in defense of his home, Kvothe would reveal his former, stronger self. Also, some background information about the village and the villagers is provided, as well as about the current political situation of the fictional world, which, however, stays fairly vague. The third narrative level, which takes up the biggest part of the books, is Kvothe’s life-story. It is told by himself from a first-person point of view and takes the reader on a tour throughout much of the book’s world. However, Kvothe seems to be a rather unreliable narrator and moreover leaves many questions unanswered, just as the Lackless box leaves its proprietors’ curiosity unsatisfied.

### 3. A useless map (with holes)

One aspect where reader expectations are repeatedly frustrated is topography. Although the books contain the world map typical of heroic fantasy (series), this turns out to be rather unhelpful and, as critic Jo Walton sums up: “The map in the books is problematical to say the least”<sup>10</sup>, as will be discussed in the following paragraphs.

First of all, we don’t really know where we are, or rather, where Kvothe is – that is, we don’t know where the frame narratives takes place. The Waystone Inn is located in the village of Newarre. However, Newarre is not on the map. Readers have puzzled over the meaning of the name of Newarre,

---

10 Jo Walton: “Rothfuss Reread: Speculative Summary 1: “Inside edges. Holes.” Speculations on Imaginary Geography”. <http://www.tor.com/blogs/2011/08/rothfuss-reread-speculative-summary-part-1-qinside-edges-holesq-speculations-on-imaginary-geography> (4/4/2014).

suggesting for example ‘new war’ as an alternative reading<sup>11</sup>, but more obvious is the word-play on ‘no-where’. Chronicler observes how the road that leads into Newarre “didn’t seem to lead anywhere, as some roads do”<sup>12</sup> and it seems to be quite literally a dead end for Kvothe, who is repeatedly described as a ‘man who is waiting to die’ - which is the last phrase of both prologue and epilogue in both volumes.

Apart from it being a dead end, Newarre is quite explicitly referred to as ‘nowhere’, as Kvothe himself makes clear to Chronicler in the beginning: “you are, in fact, in the middle of Newarre”<sup>13</sup>, read: in the middle of nowhere. It is mentioned that Newarre is close to Treya, Baedn-Bryt, and Rannish – but as these places are not on the map either, these hints are not too helpful for the disoriented reader. Assiduous readers have had a field day trying to localise Newarre by deducing from clues given elsewhere in the books. On the one hand, judging from the currency used at the Waystone, the place is very likely in the kingdom of Vintas. On the other hand, it has been established that every region in this world has its own particular local superstition and people in Newarre are afraid of demons – which, in turn, suggests that it is located in the Aturan Empire. Thirdly, however, the soldiers who make an appearance at the end of volume II wear the colours of House Alveron, which is situated in Northern Vintas. Triangulating this information, a location in Northern Vintas, close to the Aturan border seems likely, concludes Walton, summarising the findings of an anonymous reader.<sup>14</sup>

Admittedly, Newarre is obviously a rather small village, as Kvothe’s comment to Chronicler continues: “(...) thriving metropolis. Home to dozens”<sup>15</sup>, so it would not be uncommon if it had been left out of a conventional map because of its small size – however, a number of cities share Newarre’s fate of not being on the map. Out of nine places of some relevance to the story in volume I and II, only three can be found on the map: Hallowfell, where Kvothe takes leave of his mentor Ben when he is 12 years old, Tarbean, the city Kvothe spends three years after his parents’ death and the University and its twin city of Imre where Kvothe eventually decides to go when he is 15. Trebon, the location of the Draccus episode, Severen (the Maer’s city), and Haert, the capital of Ademre, all places where significant parts of especially volume II take place are not on the

---

11 Jo Walton: “Rothfuss Reread: The Name of the Wind, Part 1: The Cut-Flower Sound”. (comment by meteoroskopos) <http://www.tor.com/blogs/2011/04/rothfuss-reread-the-name-of-the-wind-part-1-the-cut-flower-sound> (4/4/2014).

12 Patrick Rothfuss: *The Name of the Wind*. London: Gollancz 2007, p. 10.

13 Ibid., p. 43.

14 Jo Walton: “Rothfuss Reread: Speculative Summary 10: The Road To Newarre”. <http://www.tor.com/blogs/2012/05/rothfuss-reread-speculative-summary-10-the-road-to-newarre/> (4/4/2014)

15 Patrick Rothfuss: *The Name of the Wind*, p. 43.

map. In contrast to that Ralien, Junpui, Anilin, Tinuë can be found on the map but have so far not been of great importance to the plot.

To conclude, the map is inconsistent, which can be disconcerting to any reader who actually likes to trace the hero's journey on it. So a sense of disorientation might ensue which is strengthened by the fact that navigation in the Four Corners can be difficult. Two examples might illustrate this: Planning a journey to Trebon, Kvothe asks around how far it is but the answer is not satisfactory: he is repeatedly told the number of days it will probably take him to travel there and not the distance in miles, as he had hoped. Probing further, Kvothe eventually is told the distance in leagues, but, as "a league could be anything between two to three and a half miles"<sup>16</sup>, the answer's vagueness still frustrates him. Similarly difficult and frustrating seems the academic opposite of this, namely the science of navigating by trifoil compass. Asked a navigation question in one of his admissions exams at the university, Kvothe is left baffled:

Brandeur looked down at the papers before I'd even finished speaking. "Your compass reads gold at two hundred twenty points, platinum at one hundred twelve points, and cobalt at thirty two points. Where are you?" I was boggled by the question. Orienting by trifoil required detailed maps and painstaking triangulation. It was usually only practiced by sea captains and cartographers, and they used detailed charts to make their calculations. (...) I closed my eyes, brought up a map of the civilized world in my head, and took my best guess: "Tarbean?" I said. "Maybe somewhere in Yll?" I opened my eyes. 'Honestly, I have no idea.'<sup>17</sup>

Making things more complicated is the thin line between legend and 'reality', which suggests that there is more than one layer to the map. The second and third narrative levels are interspersed with poems, songs, tales and legends, so places from fiction also play a role and readers have attempted to locate for example the eight legendary cities that were destroyed throughout the so-called *Creation War*, speculating which of the contemporary cities might mark the locations of the older cities, thus adding a second layer to the map. Readers have further speculated that the ruins found in the cellars of the university may be the remains of one of the legendary cities and that the University was simply built on top of it<sup>18</sup>, so there might also physically be a vertical dimension to the map.

On the whole, the question of what is a story and what is 'real' within the world of the narrative is repeatedly brought up in the first frame story. On one end of the spectrum, the evolution of stories is discussed by Kvothe

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 486.

<sup>17</sup> Patrick Rothfuss: *The Wise Man's Fear*. New York: Daw Books 2011, p. 93.

<sup>18</sup> Jo Walton: "Rothfuss Reread: Speculative Summary 1: "Inside edges. Holes." Speculations on Imaginary Geography". <http://www.tor.com/blogs/2011/08/rothfuss-reread-speculative-summary-part-1-qinside-edges-holesq-speculations-on-imaginary-geography> (4/4/2014).

and Chronicler and seemingly fantastic occurrences are proved to be rooted in much more mundane reality. Some of Kvothe's legendary deeds are revealed to have been not so spectacular after all but simply small events hugely exaggerated. Similarly, the reader learns that in the Four Corners, dragons actually exist but that there is nothing legendary about them, as Chronicler sums up: "Honestly, I was a little disappointed. I went looking for a legend and found a lizard".<sup>19</sup>

On the other end of the real vs. story spectrum, disturbing and apparently supernatural creatures start to appear in Newarre and frighten the villagers who think that demons "belonged in stories. They belonged out there. (...) Your childhood friend didn't stomp one to death on the road to Baedn-Bryt. It was ridiculous."<sup>20</sup> Yet, the demons appear and one eventually kills a villager. Similarly, most inhabitants of the Four Corners think that the Lorelei-like creature called Felurian is only a legend but Kvothe, who theretofore thought "I do not believe in fairy tales"<sup>21</sup> encounters her face-to-face in volume II and becomes convinced of the opposite. In addition, Kvothe's companion Bast, who is present throughout the inner frame story, is obviously a member of the 'fair folk'. The villagers have not been disturbed by his existence so far because he apparently uses *glamour* (defined by Briggs as "a mesmerism or enchantment cast over the senses so that things were perceived or not perceived as the enchanter wished."<sup>22</sup>) to appear more human than he actually is, as is revealed after Chronicler's magic attack on Bast which seems to lift the *glamour* for a short time: "his soft leather boots had been replaced with graceful cloven hooves."<sup>23</sup>

So there are a number of intrusions of 'storybook creatures' into the world of the Four Corners, and to cap it all, the Otherworld in the form of the *Fae*, a fairy country, eventually becomes the setting of Kvothe's life story for several chapters in volume II. The *Fae* cannot be found on the map, although its absence seems not too surprising given the fact that many people in the Four Corners do not believe in the existence of a fairy world, even though it is, according to Kvothe, very real, if you can only find the "thousand half-cracked doors"<sup>24</sup> that lead to it. One of those doors he finds in the ancient forest of the Eld and about this area one of Kvothe's companions remarks:

Maps don't just have outside edges. They have inside edges. Holes. Folks like to pretend they know everything about the world. Rich folk especially. (...) You can't have blanks in your maps so the people who draw them shade

---

19 Ibid., p. 43.

20 Patrick Rothfuss: *The Name of the Wind*. London: Gollancz 2007, p. 43.

21 Patrick Rothfuss: *The Wise Man's Fear*. New York: Daw Books 2011, p. 698.

22 Katherine Briggs: *An encyclopedia of Fairies, Hobgoblins, Bogies, Brownies and Other Supernatural Creatures*. New York: Pantheon 1976, p. 191.

23 Patrick Rothfuss: *The Name of the Wind*. London: Gollancz 2007, p. 93.

24 Patrick Rothfuss: *The Wise Man's Fear*. New York: Daw Books 2011, p. 747.

in a piece and call it “The Eld”. You might as well burn a hole right through the map for what good that does.<sup>25</sup>

So blanks in the maps are glossed over simply by naming them which fits the books’ overall concern with names, naming and namers, which provides – besides the motifs of nestled boxes and locked doors – another of the underlying themes of the series.

#### 4. “A thousand half-cracked doors that lead between my world and yours”: the *Fae* episode

Coming back to the motif of the nestled boxes it could probably be said that the *Fae* is an additional world nestled within the more mundane world of the Four Corners and, coming back to the motif of hidden or locked doors, the next phenomenon to consider are the so-called greystones or waystones. These menhir-like standing stones are interspersed throughout all realms of the Four Corners and a number of beliefs and superstitions have become attached to them over time. Some of those beliefs are that they mark the roads of a perished empire, or that they mark roads to “safe places”<sup>26</sup>, another is that they mark doorways into the *Fae*<sup>27</sup>. The latter idea seems to be proven in volume II when Kvothe returns from his stay in the *Fae* by walking around a pair of standing stones which quite obviously form a sort of gateway. How exactly the passage from one world to another works stays obscure, as Kvothe is led by Felurian and then told to shut his eyes and walk in a circle. He claims to observe “a subtle change in the air”<sup>28</sup> but no more information is given. However, linking back again to the motif of boxes within boxes, it could be said in Farah Mendlesohn’s terms<sup>29</sup> that with the *Fae* episode there is a portal fantasy nestled within the more or less immersive fantasy of the three narrative levels, which in turn features occasional intrusions of an Otherworld (Bast, the demons).

Apart from the waystones strewn across the country, the waystones make appearances also in the name of Kvothe’s current home, the Waystone Inn, although the readers don’t learn anything about the origin of this name. Possibly, there is a waystone close by or even part of the building – which might also explain the presence of Bast. Another place that recalls a waystone is the archive building of the university. It is repeatedly described as a tall, windowless edifice which resembles a big block of stone – also it contains a mysterious stone door which is off limits to university

---

25 Ibid., p. 623.

26 Patrick Rothfuss: *The Name of the Wind*, p. 123.

27 Ibid., p. 100.

28 Patrick Rothfuss: *The Wise Man’s Fear*, p. 770.

29 Farah Mendlesohn: *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press 2008.

students and therefore a constant source of interest for Kvothe during his time there. Possibly, the archives could be read as a big waystone containing at least one, if not several, gateways – in the physical as well as in a figurative sense, in the sense of gateways to new worlds of knowledge.

The *Fae* episode is interesting insofar as here not only worlds are transcended but the spatial confusion that is part of the main narration is here extended to temporal confusion. While in the *Fae*, Kvothe's sense of time is disrupted, as in this realm, there is no earthly rhythm of night and day. Instead the whole realm seems to spread out a day-night axis and depending on where one is, the place will either be completely dark, twilight, full day or any shade in between, but permanently so. Directions in the *Fae*, therefore, are not North and South but Day and Night. For Kvothe it becomes difficult to estimate how much time has passed while he has been with Felurian and, being aware of tales told of the different nature of time in fairyland, he fears that on his return a whole century might have passed. However, when he does return, a mere three days have gone by in the Four Corners. So time in the *Fae* does not pass more slowly than time in the Four Corners, rather, it is the other way around – which is less common in actual folktales but not unheard of, as Briggs reports<sup>30</sup> – for Kvothe seems to have aged a little more than would have been possible within three days. Discussing the question with his university friends he is unsure about the answer but eventually settles for a period between three months and a year<sup>31</sup>, adding a temporal vagueness to the general feeling that space and distances are relative within the narrated universe. In the beginning of both books it is mentioned how Kvothe is – in years – still a young man but looks older and often also behaves 'old'<sup>32,33</sup> and even claims to be older than his years: "Chronicler paused, suddenly awkward. 'I thought you would be older.' 'I am,' Kvothe said."<sup>34</sup> A statement which might refer metaphorically to the adventure-filled life Kvothe has lived since losing his parents as a boy but which can also be explained on a more literal level if we take into account that Kvothe has spent time in the *Fae* and might have done so more than once, thus aging faster than if he had spent his life completely in the Four Corners world.

---

30 Katharine Mary Briggs: *An encyclopedia of fairies: Hobgoblins, brownies, bogies and other supernatural creatures*. New York: Pantheon Books 1976, p. 398.

31 Patrick Rothfuss: *The Wise Man's Fear*, p. 1057.

32 Patrick Rothfuss: *The Name of the Wind*, p. 11.

33 Patrick Rothfuss: *The Wise Man's Fear*, p. 8.



## 5. Doors of stone

Apart from the waystones which are, as it appears, in a manner of speaking doors of stone, actual doors made of stone appear several times throughout the books. One, as already mentioned, Kvothe has physically encountered in the library of the university and this stone door is remarkable because it has neither lock nor handle, much like the legendary door which is said to be situated on the estate of the Lackless family.<sup>35</sup> Another couple of “doors of stone”<sup>36</sup> are cited by Felurian in a legend about the creation of the Fae world and it has been said that a great enemy has been locked behind them and a similar expression is used by an old story-teller in the first volume<sup>37</sup>, even though it does not become clear if these are the same doors. Finally, Kvothe dwells on doors or gates of the mind when he talks about being traumatised after his parents’ murder and how a traumatised person might try to pass these gates in order to escape the trauma: the doors of sleep, forgetting, madness, and in the most extreme case, death.<sup>38</sup> It is to be assumed that connections between those metaphorical and the more or less physical doors of stone will be revealed in the third volume of the trilogy. Or possibly, they will not – as the books have set out to continually elude readers’ expectations, the final volume may continue to do so and leave the readers still disoriented, with an unsolved puzzle.

---

34 Patrick Rothfuss: *The Name of the Wind*, p. 47.

35 Patrick Rothfuss: *The Wise Man’s Fear*, p. 443.

36 *Ibid.*, p. 746.

37 Patrick Rothfuss: *The Name of the Wind*, p. 178.

38 *Ibid.*, p. 123.

Miriam Loth (Göttingen)

## “I was hemmed in by people not in my city” Power, Space and Identity in China Miéville’s *The City and the City*

From New Corbuzon to UnLondon, China Miéville’s works show a preoccupation with the city which transcends the function of setting and serves as a subtext to the plot.<sup>1</sup> As one of the most prominent representatives of weird fiction Miéville constructs cityscapes that fascinate the reader with their eccentricity and strangeness, but also with their social, historical and architectural complexity. In *Perdido Street Station* the eponymous landmark in New Corbuzon is essential for the denouement of the plot rather than merely a backdrop. The city is a character in its own right. This is also and especially true for Miéville’s 2009 novel *The City and the City*. Here, the city seems at first normal, then alien and in conclusion utterly quotidian. The way the literary space and place is built permeates everything in the novel: the way the characters act, the crime plot, the philosophy and mood. At the core, *The City and The City* captures the everyday creation and maintenance of social space and illustrates the human capacity to deal with conflicting, layered realities of communal life and the human condition.

*The City and the City* is set in the twin city states of Beszel and Ul Qoma that occupy much of the same geographical space, but are *perceived* as two very different cities. The borders between the cities are invisible and intangible, but reinforced by citizens by ‘unseeing’ and ‘unsensing’ the other one. Meaning: someone in Beszel must ignore everything Ul Qoman even what is right next to them. Some parts of the cityscape are totally in one city but quite a few are ‘cross-hatched’, meaning in either city depending on what is unseen. Unseeing is an acquired habit, but one that is performed unconsciously. To unsee the other city is an integral part of being a citizen and important in the socialization of children. Acknowledging the other city even accidentally is a serious crime called breaching punished by an all-seeing, all-powerful agency named Breach. Why and

---

<sup>1</sup> Cf. Monica Germanà: “Beyond the Gaps: Postmodernist Representation of the Metropolis”. In: Christine Berberich (ed.): *Land & Identity: Theory, Memory and Practice*. Amsterdam: Rodopi 2012, p. 213–259, p. 214.

how the state of separation between the cities came to pass is unknown: an event ambiguously called ‘cleavage’ split or united the cities.

*The City and the City* won several awards for fantasy writing, although it is fantastic only in one aspect and – plotwise – the novel is crime fiction: a police procedural with noir and hard-boiled touches – genres that lay claim on gritty realism. It is precisely this uncertainty of genre that allows a subversive reading of the text and contributes to the social criticism therein. In the novel Inspector Tyador Borlú from Beszel investigates the murder of foreign student Mahalia Greary across the cities and uncovers a conspiracy to exploit the cities’ cultural heritage for profit.

### The construction of city and identity

Territory, borders, identity and how one informs the others are underlying themes in *The City and the City*. At the same time racism, alienation and xenophobia occur throughout the novel like the background noise of traffic: incidents like a murder motivated by xenophobia or immigrants harassed in the streets are mentioned. Even tourists are barred from visiting the city unless they pass extensive unsight training lest they breach. Overall, mixing and foreignness evoke fear or hatred in citizens. They find security in clear division and borders and where there are none, divisions are created and imagined. Borders imply separation, order and security by excluding the other and confirming group identity. In literal geography no borders run between Beszel and Ul Qoma, but the division of the cities is created and maintained in the minds of people. The imagined separation becomes real because everyone adheres to it.

The cities are indeed different in architecture, wealth and lifestyle. Beszel has an old-fashioned Eastern European culture with a corrupted democracy and a downfallen economy, while Ul Qoma is oriental, communistic and economically successful and both cities are marked as such by appearance as well as history, language, foreign relations and customs. Nonetheless, as cultural anthropologists often argue, cultural difference is not given but produced.<sup>2</sup> In order to secure their identities, the differences between the cities are emphasised by style of clothing, architecture, gait and food. Thus citizens know what to unsee, fear or hate. This stress on the differences, however, serves to cultivate a difference to the other city as well as veil ruptures and heterogeneity within each city itself to assess and secure the community’s identity. So the artificial spatial separation of the cities serves to support the artificial cultural division. To claim “citizenship [of one city can be seen] as a process that fixes identities, delineates

---

<sup>2</sup> Cf. Akhil Gupta and James Ferguson: “Beyond ‘Culture’ – Space, Identity and the Politics of Difference”. *Cultural Anthropology* 7:1 (1992), p. 6–23, p. 17.

boundaries, and disciplines the meanings and practices of social space".<sup>3</sup> Owning citizenship is inevitably connected to owning the respective culture.

Sociologists, cultural anthropologists and philosophers like Michel de Certeau and Henri Lefebvre have suggested that space is a category of identity<sup>4</sup> and that understanding the use and appropriation of space is crucial for understanding social structures.<sup>5</sup> Likewise Doreen Massey in *Space, Place and Gender* says that space is not given. Instead we should think "of space [...] as constructed out of social relation. That what is at issue is not social phenomena in space, but both social phenomena and space as constituted out of social relations [...] [which] are inevitably everywhere imbued with power and meaning and symbolism".<sup>6</sup> A city is a man-made landscape and as such the urban environment, architecture and borders inform, consolidate and construct identity, culture and lifestyle and the other way around. Miéville's novel is a literary reflection on how urban space is charged with power and how public places are sites of contested identities.

Quoting geographer Anna Secor "cities are prime sites where identities are staked, belonging is negotiated, and rights are pursued".<sup>7</sup> Identity, though, is of course not only defined by what one is, but mostly by what one is *not*. The self is constituted by setting it apart from the other. "While the diversity of cities has been celebrated and urban public spaces idealized as arenas of tolerant encounter, cities are also marked by processes of exclusion, segregation, and repression [...] identity can be seen as a strategic move that stakes a claim to space [...] by asserting unity and power over and through that space".<sup>8</sup> The politics and practises of the cities concur to that. Beszel and Ul Qoma are physically one, but via seeing or unseeing – i.e. exclusion – citizens lay claim on space against an exteriority.<sup>9</sup>

At first glance, the practise of unsight is an alien concept, but in fact it is an everyday strategy in the real world as will be shown further down. Sociologist Harold Proshansky in his essay "The City and Self-Identity" writes about place identity as a subcategory of identity and more specifically about "urban place identity".<sup>10</sup> He defines: "Place identity is expressed in a

---

<sup>3</sup> Anna Secor: "'There Is an Istanbul That Belongs to Me': Citizenship, Space, and Identity in the City", *Annals of the Association of American Geographers*. 94:2 (2004), p. 352–368, p. 353.

<sup>4</sup> Cf. Victoria E. Thompson: "Telling 'Spatial Stories': Urban Space and Bourgeois Identity in Early Nineteenth-Century Paris". *The Journal of Modern History* 75 (2003), p. 523–556, p. 526.

<sup>5</sup> Cf. *Ibid.*, p. 1 f.

<sup>6</sup> Doreen Massey: *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity 1994, p. 2–3.

<sup>7</sup> Secor, "Citizenship, Space, and Identity in the City", p. 353

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 353/360.

<sup>9</sup> Cf. *Ibid.*, p. 353.

<sup>10</sup> Harold M. Proshansky: "The City and Self-Identity", *Environment and Behavior* 10:147 (1978), p. 147–169, p.155/161.

variety of behaviour system reactions [...] a pattern of beliefs, feelings and expectations and, even more importantly, a dimension of competence [...] [for] appropriating and developing [...] territory”.<sup>11</sup> A behavior that he claims comes with urban place identity is that of “strategic co-present interactions”<sup>12</sup> – methods to cope with the presence of many strangers in public places to keep contact non-personal. These methods are used unconsciously by people e.g. when using public transport or to navigate in crowds.

Basically, unsight is such a strategic co-present interaction. And really: the concept of unsensing is not that fantastic. The way citizens unsee each other reminds of the selective perception we employ everyday. Living at close quarters with many other anonymous people creates anxieties. Pollution, advertisements, decay, homelessness, traffic, crime, chaos, violence, corruption, poverty – these are the things that we ignore or push to the background on a daily basis to lessen the anxiety, to function and to protect our sense of individuality in an urban environment. Strategic co-present interactions like unsight provide relief from having to deal with multiple competing cultures, versions of history, customs and politics. Both help to function in an increasingly complex world by narrowing down the complexity. Thus unsight in *The City and the City* is urban living taken to the extreme.

In the novel ‘breaching’ – disregarding the invisible borders between the cities – is the greatest taboo and is punished severely. Breachers are arrested by Breach and are never seen again. In order to understand the severity of breaching it is necessary to see unsight not only as a psychological method of coping, but also as a social practise. In its essence breaching is a social transgression, because it questions the social and cultural reality of the cities. The knowledge gained by acting within a new set of parameters can not be put back in the bottle. “But if you breach [...] you can’t come back from that”<sup>13</sup> is an accepted truth in the novel. Breaching has to be contained because it breaks down borders that give structure and order to the community. Once somebody breaks the self-affirming circle of denial, unseeing stops to work – not just for the breacher, but for everybody affected. Much like Adam and Eve, the breacher must leave paradise. A breacher will be removed from society, because he threatens the very fabric of that society.

### Double and third space

Tying in with xenophobia and othering, an underlying theme of the novel is that of binaries and the double. The same crosshatched river or street

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 167.

<sup>12</sup> Ibid., p. 166.

<sup>13</sup> China Miéville: *The City and the City*. New York: Del Rey 2010 (2009), p. 310.

has two different names – each in one city. Characters often appear in pairs or are mirrored in each other. The citizens are used to seeing the world in binary opposition: us and them, here and there. It is their mode of living and the way the world in *The City and the City* functions. However, underneath the surface of binaries, the possibility of a third space emerges. In the novel the third space is a place of power, both destructive and productive. For one, the agency that enforces the cities borders – Breach – is such a third entity as it belongs to no city. Breach itself seems to have preternatural powers and is described as “alien”.<sup>14</sup> But Breach itself fears another alternate place: Oriciny – a city that according to legend exists between the cities in places that each city thinks belongs to the other. Oriciny is believed to have immense power and evil intentions even though it is never proven that it exists. It is perceived as a threat by Breach because it cannot be controlled. Again the unknown, the uncategorized space is reason for fear and hatred.

Also, while keeping within the borders gives citizens security, those who transcend the borders gain power. The villain of the novel shows no respect for the borders or cultural practices and consequently manages to escape unpunished. Likewise the murderer tries to make his escape in an uncanny way: by walking through the cities without committing to either city in gait or mannerism. As “Schrödinger’s pedestrian”<sup>15</sup> he is untouchable to everyone, because to acknowledge him would be Breach. This gives him power not only because he behaves in a way that marks him as cityless, but also he has developed the ability and dares to do so.

The separatist thinking runs so deep in the minds of Besz and Ul Qomans that merging and hybridity causes panic. Towards the end of the novel, a group of unificationists try to unite the cities by provoking a breach of epic proportions.

the unifs still fought to mobilise populations deeply adverse to their missions [...] It must be an intoxication to step through the border and greet their foreign comrades across what they made suddenly one street, to make their own country even if just for seconds at night in front of a scrawled slogan and a broken window.<sup>16</sup>

Again, a social practice – in this case greeting – is what constitutes the spatial unity here, because in literal geography the street is already just one street. And it is the lack of social practice – citizens retreating into their homes instead of joining in – that keeps the cities separated. Despite the dystopian undertones of the novel, the separation of the cities is not forced on citizens as much as welcomed by them. Unity undermines everything

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 64

<sup>15</sup> Ibid., p. 295

<sup>16</sup> Miéville: *The City and the City*, p. 280.

the citizens have been taught and more importantly lived and practiced daily all their lives. A unified city would mean giving up their identity for something else – something unknown and untested. Thus, *The City and the City* is a tale about the practises humans adopt to cope with the unknown, but also about the limits of this mindset.

### Crossing borders, identity and power

A common plot in fantasy writing is that of the quest, a voyage that leads to self realization. *The City and the City* complies and I propose that this is reinforced by the crime plot because crime fiction also revolves around the search for truth and identity (that of the murderer). Central to *The City and the City* is Inspector Borlú's transition both spatially and concerning his identity, in fact the two go hand in hand. In accordance with Jagannath, I propose that although space is an outward bound experience, it is linked to the inward bound sense of identity.<sup>17</sup> The space around us and how we position ourselves within it has a deep influence on our identity. Moving in space can be political statement. For example after a visit to the unificationists, a group of people who believe the cities should be united, Inspector Borlú visits Beszel's 'Little Ul Qomatown', a colony of Ul Qoman expatriates, as an act of "provocation".<sup>18</sup> This cultural enclave looks, smells and feels like the other city, but is not. Borlú assumes that he is under observation by Breach, because of the sensitivity of the murder case. The simply act of drinking tea in Ul Qomatown is enough to show that he is not impressed or threatened. However, the existence of Ul Qomatown affirms the separation of the two cities rather than undermining it: expatriates reconstruct their home away from home to ease their longing for their city of origin.

On the other hand, the familiar architecture of the home city can be soothing for the main character. It is necessary to anchor Borlú firmly in his home city. Early on, Borlú receives a disturbing call from Ul Qoma that makes him accessory to breach. On his way home he tries hard to keep from breaching:

It was, not surprisingly that day perhaps, hard to observe borders, to see and unsee only what I should, on my way home. I was hemmed in by people not in my city, walking slowly though areas crowded but not crowded in Beszel. I focused on the stones really around me – cathedrals, bars, the brick

---

<sup>17</sup> Thejas Jagannath: "Public Space Determines Personal Identity." *Urban Times*. (14/11/2012), <http://urbantimes.co/2012/11/public-space-determines-personal-identity/> (11/03/2014).

<sup>18</sup> Miéville: *The City and the City*, p. 53.

flourishes of what had been a school – that I had grown up with. I ignored the rest or tried.<sup>19</sup>

Borlú hangs on to physical markers of his city, because he is very aware of the fragility of the borders and it scares him. He looks for comfort by deliberately seeking out the local buildings, the actual brick and stones that make the city. Physical place is used as a means to confirm the given psychological state of being.

Although Borlú is not literally on a quest – he never really leaves the city during the course of the novel – he crosses borders from Beszel to Ul Qoma to Breach and with each crossing Borlú does not only gain knowledge and understanding how the cities work, his identity transforms at the same time. Borlú's investigations into Mahalia's murder forces him to reflect on the social reality of the city and question it. As borders unravel for him, so does his identity. From Ul Qoma Borlú phones his subordinate in Beszel:

“What's your contact like?” Corwi said. “Your Ul Qoman me?”  
 “Actually I think I'm his you.”<sup>20</sup>

This short exchange, although playful, illuminates spatial identity and shows how people's identity relates not only to other people, but also to place and space.

Later in the novel Borlú starts his own independent investigation and plans to smuggle Mahalia's friend Yolanda out of Ul Qoma in order to save her life. The moral obligation to protect a potential victim becomes stronger than his duty to obey the rules, though he still observes the artificial borders. But when Yolanda is shot, Borlú is ready to give up even that. His need for justice and the search for truth are incongruent with the rituals of pretence and more important to him than observing borders: Borlú chases after her murderer although they are in different cities. First, he follows the sniper staying within the city limits, but finally Borlú shoots him across the border therefore committing the worst crime: breach. Borlú is arrested by Breach agents and locked away in a cell.

In Breach, Borlú is in limbo in every way. He is isolated from his friends and his home city. His role is yet undefined: he is “prisoner, condemned, consultant”<sup>21</sup> simultaneously when he is asked to continue the murder investigations as a way to defend his breach. He is also spatially in between, in both and neither of the cities and when he realizes this, his awareness changes radically:

---

<sup>19</sup> Miéville: *The City and the City*, p. 36.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>21</sup> Miéville: *The City and the City*, p. 259.



My sight seemed to untether as with a lurching Hitchcock shot, some trickery of dolly and depth of field, so the street lengthened and its focus changed. Everything I had been unseeing now jostled into sudden close-up. Sound and smell came in: the calls of Beszel; the ringing of its clocktowers ... , the old smells, they came in a tide with the spice and the Illitan yells of Ul Qoma, the clatter of a *militiya* copter, the gunning of German cars. The colours of Ul Qoma light and plastic window displays no longer effaced the ochres and stone of its neighbour, my home.

[...]

[Ashil] tapped by chest. "Breath".<sup>22</sup>

For Borlú this is a rebirth ("Breath") and only afterwards he is free to move between the cities. Now, he is able to gather an important piece of evidence, solve the murder case and make an arrest. This state of in-betweenness is temporary and he needs to consolidate his place in the city and therefore his identity. At the end of the novel, he sheds his former identity and assumes a new one: "Inspector Tyador Borlú is gone. I sign off Tye, avatar of Breach".<sup>23</sup>

However, this state of being does not mean freedom from the division of the cities although Borlú is able to transcend the borders between the cities both physically and psychologically. While it is true that he gains more insight and power, Breach is a sterile place. It is isolated from both cities, feared and unseen by both populations. Physically, it is wedged in between the cities and populated by rejects from both cities, all breachers themselves, i.e. criminals. No children are born there. This third space is a dead end within the novel and what is more: it supports the existing structures by making Borlú a tool of Breach.

All in all, Borlú's investigation is not only a search for the identity of the murderer, but for his own identity as a citizen and how it relates to the space around him. Borlú's quest brings to light the inner workings of the society he is living in. He is told:

It's not just [Breach] keeping them apart. It's everyone in Beszel and everyone on Ul Qoma. Every minute, every day. We're only the last ditch: it's everyone in the cities who does most of the work. It works because you don't bunk. That's why unseeing and unsensing are so vital. No one can admit it doesn't work. So if you don't admit it, it does.<sup>24</sup>

Here is the novel in its essence: identity is shaped by everyday practice. According to Doreen Massey how people interact with their environment gives it meaning and every act reinforces norms and beliefs.<sup>25</sup> The separa-

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 254.

<sup>23</sup> Ibid., p. 312.

<sup>24</sup> Ibid., p. 310.

<sup>25</sup> Cf. Massey: Space, Place and Gender, p. 1–5.

tion of the cities exists because everyone behaves like it does. Unseeing is impossible: unseeing means that something is first seen. Unseeing may become an efficient habit, but it intrinsically means that everyone is making the choice to unsee the other and act accordingly. The city, then, is not a given space, but a performed one. To borrow the words of Duggan, the practise of unseeing is “a self-induced blind spot cultivated to ignore a presence that might complicate or threaten the national narrative of belonging”.<sup>26</sup>

### Alternate identities

So this far the picture painted is a bleak one: there is no unity between the cities, on the contrary. The differences between them seem inmountable and borders impenetrable. And while Borlú achieves a better understanding of the world he is living in, he has to give up his old life and live in exile. However, *The City and the City* does offer alternative ways of living. For one: Borlú, Cowi and the Ul Qoman detective Dhatt work together across borders during a crisis and prove that individuals can overcome their perceived cultural differences. But more importantly, the novel offers a real alternative to the strict separation of the cities, which is true to the theory of thirdspace:

A common form of establishment, for much of Beszel's history, had been the *DörplirCaffé*: one Muslim and one Jewish coffeehouse, rented side by side, each with its own counter and kitchen, halal and kosher, sharing a single name. Mixed groups would come, greet the two proprietors, sit together, separately on communitarian lines only long enough to order their permitted food from the relevant side, or ostentatiously from either or both in the case of freethinkers. Whether the *DörplirCaffé* was one establishment or two depended on who was asking: to a property tax collector, it was always on.<sup>27</sup>

The *DörplirCaffé* offers an alternative form of coexistence for two cultures. In the context of the novel, it is a protest against the cities uncompromising method of guarding identity and culture. Coffeehouses have long traditions of being places for communication, communal life and the clash of different opinions. Also, food has always been a source of identity, in this case more specifically religious identity. Interestingly, the core of each café is separated from the other: the kitchen and counter. Thus, the centre of the respective cultural identity remains untouched. Note that the inner walls between the houses are removed as an architectural marker of open-

---

<sup>26</sup> Robert Duggan: “The Geopolitics of Inner Space in Contemporary British Fiction”, *Textual Practice* 27:5 (2013), p. 899-920, p. 915.

<sup>27</sup> Miéville: *The City and the City*, p. 22.

ness. Thus, the fringes of the cafe are open allowing exchange, fluidity and protest – in accordance to the third space theory by both Soja and Bhabha. Moreover, the merged name of the cafes implies hybridity. The space of the coffeehouse is thus politically and culturally charged. The *DörplirCaffee* lives the counterexample to Ul Qoma and Beszel: sharing a space without giving up one's identity is possible. It is not even necessary to commit to whether it is one place or two, except of course when it comes to paying taxes.

## Conclusion

As I have lined out, the novel touches upon real life issues: split cities and counties like Jerusalem, Berlin and Ireland are evoked. Racism, xenophobia, social taboos, alienation, indifference and the unquestioned power of authority are topics that are explored. The interconnections of self-awareness and space, borders and identity and the relationship between society and the individual underlie the novel. This social criticism is even more pronounced because the novel never fully commits to the fantasy genre – the existence of the city and the city can be explained in rational terms. There is no magic, only the mundane. Or as one reviewer put it: “We are all living in the city and the city”.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Allistar Brown: “The Unscience Fiction of China Miéville’s *The City and The City*”, *The Pequod* (10/10/2013), <http://www.thepequod.org.uk/essays/litcrit/thecityandthecity.htm> (24/10/2013).

Scott Brand (Zürich)

## Los Angeles 2019

Die postmoderne Stadt als sozialkritischer Spiegel in Ridley Scott's *Blade Runner* (USA 1982)

Ridley Scott's *Blade Runner* ist eine lose Adaption von Philip K. Dicks Roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. Der Science-Fiction-Film spielt in der Stadt Los Angeles im Jahr 2019, obwohl in der Buchvorlage San Francisco Ort des Geschehens ist. Bereits seine einleitenden Szenen geben einen Vorgeschmack auf den folgenden Streifen und die Rolle der Metropole darin. In diesen wird eine düstere urbane Landschaft gezeigt, die von flackernden Schornsteinen und dem künstlichen Licht zahlreicher Fenster nur marginal erleuchtet wird. Der so entstehende, bedrohliche Eindruck wird durch die Klänge des Vangelis-Soundtracks, die stets patrouillierenden Polizeiflieger und die dominierenden Pyramiden der Tyrell Corporation zusätzlich unterstrichen. Es verwundert deshalb wenig, dass dieses Set von der Filmcrew „Hades“<sup>1</sup> genannt wurde.

Die bedrückende Atmosphäre der Startsequenz wird in den engen Häuserschluchten der Stadt weiter betont. Dort drängen sich Menschen unterschiedlichster Herkunft auf engstem Raum. Dies lässt auf eine starke Überbevölkerung schliessen, obwohl die oberen Gesellschaftsschichten sich grösstenteils von der Erde zurückgezogen haben.

In Ausserweltkolonien lassen sie Replikanten für sich arbeiten. Diese Androide werden von der Tyrell Corporation hergestellt. Weil die neuesten Modelle ihren Machern körperlich und intellektuell überlegen sind, wird ihnen zum Schutz der Menschheit eine maximale Lebensdauer von vier Jahren einprogrammiert. Zudem ist es Replikanten verboten, auf die Erde zurückzukehren. Diejenigen, die es trotzdem tun, werden von speziellen Kopfgeldjägern, sogenannten *Blade Runnern*, gejagt und „in den Ruhestand versetzt“<sup>2</sup>, also getötet. Im Film spielt Harrison Ford einen solchen Detektiven. Als Rick Deckard jagt er eine Gruppe von Replikanten, welche auf die Erde gekommen ist, um mehr Leben von ihrem Schöpfer einzufordern.

---

<sup>1</sup> Scott Bukatman: *Blade Runner*. 2. Aufl., Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012, S. 36.

<sup>2</sup> Ridley Scott: *Blade Runner: The Final Cut*. DVD, Warner Bros. 2007, (0:02:38).

Im Folgenden wird untersucht, wie die Stadt Los Angeles im Film dargestellt wird. Dabei wird auch abgeklärt, warum die jeweiligen Darstellungsformen von den Filmschaffenden gewählt wurden und die Handlung des Films ausgerechnet nach Los Angeles verlegt worden ist. Zudem werden ausserdiegetische Entwicklungen, welche durch den Film und die darin dominierenden urbanen Bilder angesprochen und kritisiert werden, erörtert. Hierfür wird auch auf mögliche Vorbilder eingegangen, die auf die Gestaltung der Stadt in Ridley Scotts *Blade Runner* eingewirkt haben.

Dieser Arbeit liegt der im Jahr 2007 veröffentlichte *Final Cut* des Films zu Grunde. Dieser ist die bislang letzte Fassung von *Blade Runner* und somit wohl auch diejenige, welche den persönlichen Vorstellungen des Regisseurs am meisten entspricht.<sup>3</sup> Wenn es für diese Untersuchung relevant ist, wird aber dennoch auf frühere Versionen<sup>4</sup> verwiesen.

### Retrofitting und *Layering*

Anknüpfend an eine Kritik von H. G. Wells<sup>5</sup>, der über Fritz Langs *Metro-polis* sagte, dass dieser Film zwar 100 Jahre in der Zukunft spiele, aber eigentlich schon 30 Jahre veraltet sei, versuchten Ridley Scott und sein Team ihren Film *Blade Runner* rund 40 Jahre in die Zukunft zu versetzen und gleichzeitig so aussehen zu lassen, als ob er 40 Jahre zuvor gedreht worden sei.<sup>6</sup> Dies kommt nicht zuletzt in den verschiedenen Anspielungen auf den *film noir* zur Geltung, wie dem Trenchcoat tragenden *hardboiled detective* Rick Deckard mitsamt seinen moralischen Fehlern oder der

---

<sup>3</sup> Vgl. Ted Greenwald: „Q&A: Ridley Scott Has Finally Created the Blade Runner He Always Imagined“, *Wired Magazine* 15:10 (26.09.2007), [http://www.wired.com/entertainment/hollywood/magazine/15-10/ff\\_bladerunner?currentPage=all](http://www.wired.com/entertainment/hollywood/magazine/15-10/ff_bladerunner?currentPage=all) (06.03.2014).

<sup>4</sup> Von *Blade Runner* existieren diverse Fassungen. Schon 1982 wurden ein *work print* für Testvorführungen in Denver und Dallas, sowie eine Überarbeitung desselben für einen weiteren Probelauf in San Diego präsentiert. In Amerika lief danach eine dritte Version im Kino, parallel zu einer vierten in anderen Ländern. 1986 erschien eine stark zensurierte Fassung im amerikanischen Fernsehen, der 1990 ein erster *director's cut* folgte. Dieser war so erfolgreich, dass 1992 eine offizielle Überarbeitung desselben publiziert wurde, dem wiederum 2007 der *final cut* folgte. Bei den verschiedenen Versionen des Films wurden jeweils Szenen entfernt und neue hinzugefügt, sowie Überarbeitungen vollzogen. Für eine Übersicht der Änderungen in den früheren Fassungen: Vgl. Paul M. Sammon: *Future Noir: The Making of Blade Runner*. 1. Aufl., New York 1996: HarperCollins, S. 394-408.

<sup>5</sup> Herbert George Wells: „Mr. Wells Reviews a Current Film: He Takes Issue with This German Conception of What the City of One Hundred Years Hence Will Look Like“, *New York Times Magazine* (17.4.1927), S. SM4.

<sup>6</sup> Harlan Kennedy: „21st Century Nervous Breakdown“, *Film Comment* 18: 4 (Juli/ August 1982), S. 64-68, S. 66.

*femme fatale* Rachael in ihren entsprechenden Kostümen. Ridley Scott<sup>7</sup> spricht denn auch unumwunden vom Einfluss der Detektivromane Raymond Chandlers auf seinen Film.

Die Mischung aus alt und neu kommt aber vor allem bei der Ausgestaltung der Stadt zur Geltung, welche wie jene in *Metropolis* generisch gewachsen ist. So finden sich im Los Angeles der Zukunft noch immer ältere Gebäude, wie das Bradbury Building aus dem Jahr 1893 oder das Ennis Brown House, das 1923 von Frank Lloyd Wright erbaut wurde. Diese Bauten sind im Jahr 2019 des Films mit einem Gewebe von Röhren, Leitungen und anderen Anbauten überzogen worden. Damit reflektieren sie eine städtebauliche Diskussion der 1970er-Jahre, wonach eine amorphe, anpassungsfähige Architektur, die wachsen könne, zu bevorzugen sei.<sup>8</sup> Ein Beispiel hierfür ist das *Trickling Towers* Projekt von Peter Cook aus den Jahren 1978 und 79.

Dieses Konzept des Anpassens und Nachrüstens, das Retrofitting, wird in *Blade Runner* überall angewendet. Auch in den Häuserschluchten der Stadt finden sich praktisch keine glatten Flächen. Entsprechend wurden die Sets, welche 1929 in den Burbank Studios ursprünglich als New Yorker Strassen erbaut worden waren<sup>9</sup>, mit Altmetall und Abfall überhäuft. Zudem vergrößert die Präsenz unzähliger Statisten und Werbeflächen die atmosphärische Dichte. Sogar die *spinner*, also die omnipräsenten Fluggeräte, gleichen aufgerüsteten, heutigen Autos.

Ridley Scott bezeichnete diese additive Ausgestaltung der Schauplätze als *layering*<sup>10</sup> – eine für ihn typische Technik, die er schon bei seinem Grosserfolg *Alien* anwandte. Die dadurch entstandene Komplexität wird im Film bewusst nicht aufgelöst, womit für den Betrachter immer wieder neue Entdeckungen und Erläuterungen möglich werden. Den so aufgeworfenen Fragen wird in *Blade Runner* die grössere Bedeutung beigemessen, als allfälligen Antworten.

Ein ideales Beispiel für die geschilderte Reizüberflutung und deren Funktion in diesem Film ist die Szene<sup>11</sup>, in der Deckard Zhora durch Chinatown verfolgt. Die dominante Geräuschkulisse beinhaltet neben diversen Sprachen auch sprechende Ampeln, Sirenengeheul, innerdiegetische Musik und einen dichten Teppich anderer Alltagsklänge. Entsprechend verstellen wiederholt Menschen und Gegenstände Deckard bei den Weg, so dass er sein Ziel immer wieder aus den Augen verliert und der Zuschauer ebenfalls abgelenkt wird. Hinzu kommen die omnipräsenten Neonlichter, welche die Szene noch unübersichtlicher machen. Passenderweise wird

---

<sup>7</sup> Paul M. Sammon: *Future Noir*, S. 376.

<sup>8</sup> Dietrich Neumann: „Blade Runner“. In: Dietrich Neumann (Hg.): *Filmarchitektur: Von Metropolis bis Blade Runner*. München 1996: Prestel, S. 148–159, S. 152.

<sup>9</sup> Frank Schnelle: *Blade Runner*. Stuttgart: Verlag Uwe Wiedleroth 1994, S. 41.

<sup>10</sup> Paul M. Sammon: *Future Noir*, S. 47.

<sup>11</sup> Ridley Scott: *Blade Runner*, (0:53:05-0:57:00).

diese Geräuschkulisse völlig ausgeblendet und durch die elektronischen Klänge des Vangelis-Soundtracks ersetzt, sobald der Blade Runner einen klaren Blick auf die Replikantin erhält und diese inmitten eines Raumes voller Schaufensterpuppen niederschiesst. Mit dem Ende der menschlichen Maschine erlischt auch das Leben um sie herum.

Ähnliche Beobachtungen können für die Nutzung des Bradbury Buildings in *Blade Runner* angestellt werden. Dieses wurde 1893 im Auftrag des Millionärs Lewis Bradbury erstellt. Architekt George Wyman ließ sich dabei von Beschreibungen zukünftiger Gebäude aus dem fortschrittsgläubigen Roman *Looking Backward or Life in the Year 2000* von Edward Bellamy inspirieren.<sup>12</sup> Das Gebäude, das zu den ältesten erhaltenen Bauten in Los Angeles gehört, ist besonders wegen des weiten, von natürlichem Licht durchflossenen Innenraums bekannt. Es gilt als Inbegriff der modernen Architektur des 19. Jahrhunderts in Los Angeles.<sup>13</sup> Weil es zudem als Kulisse für diverse Werke des *film noir* diente<sup>14</sup>, ist es wenig verwunderlich, dass es in *Blade Runner* als Set genutzt wurde. Indem es düster, schmutzig und praktisch verlassen dargestellt wird, dient es als Absage an die Ideale der Moderne und des damit verbundenen Kapitalismus, der auch seinen Erbauer reich gemacht hatte. Zudem erinnert das grosse leer stehende Haus an ähnliche Gebäude, welche in den 1970er-Jahren nach der Stadtflucht von Hausbesetzern in Beschlag genommen wurden<sup>15</sup> – also den ökonomisch benachteiligten, die zurückbleiben mussten. Diese Leere verweist somit auf den Puppenbauer Sebastian, der in Ridley Scott's Film dort lebt, und dessen Einsamkeit.

Das generische Wachstum unterscheidet das Los Angeles von *Blade Runner* von den Städten früherer Science Fiction Werke. Diese zeichneten sich häufig durch ihren Fortschrittsglauben aus. So war beispielsweise die futuristische Stadt in *Things to Come*, das von Regisseur William Cameron Menzies 1936 nach einem Drehbuch von H. G. Wells verfilmt wurde, durch eine technokratische Elite von Grund auf geplant worden. Ridley Scott glaubte hingegen nur schon aus Kostengründen nicht daran, dass ganze Städte abgerissen und durch Neubauten ersetzt würden.<sup>16</sup> Dennoch be-

---

<sup>12</sup> Scott Bukatman: *Blade Runner*, S. 69.

<sup>13</sup> Johannes F. Sievert: *Theoretische und filmanalytische Aspekte in Ridley Scotts Blade Runner*. Alfeld: CoppiVerlag 2000, S. 35.

<sup>14</sup> Als Beispiele wären zu nennen: Rudolph Maté: *D.O.A.* United Artists 1950, Harry Essex: *I, the Jury*. United Artists 1953 oder Paul Bogart: *Marlowe*. MGM 1969. Letzterer gilt wie *Blade Runner* als Vertreter des *neo-noir*. Da er aber einige Jahre früher gedreht wurde und auf einem Roman von Raymond Chandler basiert, passt er in diese Aufzählung.

<sup>15</sup> Vgl. Judith B. Kerman: „Technology and Politics in the *Blade Runner* Dystopia“. In: Judith B. Kerman (Hg.): *Retrofitting Blade Runner*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1991, S. 16–24, S. 17.

<sup>16</sup> Frank Schnelle: *Blade Runner*, S. 23.

scheinigte ihm Steve Carper<sup>17</sup>, dass er mit dem Erschaffen eines Down Town Zentrums für Los Angeles erreicht habe, woran Generationen von Städteplanern zuvor gescheitert seien.

### Intermediale Inspiration

Wie erwähnt sind die Werke Raymond Chandlers ein wichtiges Vorbild für die Ausgestaltung der Figuren im Stil des *film noir*. Diese wurde aber auch geprägt durch das Bild *Nighthawks* von Edward Hopper aus dem Jahr 1942.<sup>18</sup> Auf diesem findet sich nicht nur der entsprechende, zeitgenössische Kleidungsstil, sondern auch die in *Blade Runner* wiederholt thematisierte Einsamkeit urbaner Menschen. Entsprechend gibt das Ölgemälde eine ähnlich bedrückende Stimmung wieder wie Ridley Scotts Film.

Noch mehr Parallelen zu *Blade Runner* sind im bereits genannten Film *Metropolis* von Fritz Lang aus dem Jahr 1927 zu finden. In beiden Streifen dominieren die urbanen Landschaften. Die Natur ist nur noch in den Gärten der Oberschicht auf den Dächern der Hochhäuser zu finden.<sup>19</sup> Ebenfalls werden die Städte beider Filme durch eine Klassensegregation und übergrosse, zentrale Firmengebäude geprägt, namentlich die Tyrell-Pyramiden und der Stadtkrone-Turm.

Darüber hinaus sind Stiche von William Hogarth mit Londoner Strassenszenen des 18. Jahrhunderts und Jacob Riis' Fotografien der New Yorker Lower East Side als sozialkritische Vorbilder für die Gestaltung der Stadt in *Blade Runner* auszumachen.<sup>20</sup> Besonders einflussreich sind hierfür aber verschiedene Comics aus dem französischen Magazin *Métal Hurlant*, das in Amerika unter dem Titel *Heavy Metal* herausgegeben wird. Insbesondere die dichten urbanen Räume in den Illustrationen von Jean „Moebius“ Giraud und die enormen Dimensionen der dunklen Bauten in den Werken Philippe Druillets wirkten auf die Ausgestaltung von Ridley Scotts Film ein.<sup>21</sup> Gerade *The Long Tomorrow*, das von Moebius im Jahr 1975 gezeichnet wurde, bietet als klassische Polizeigeschichte in einer zukünftigen Welt neben graphischen auch inhaltliche Parallelen zu *Blade Runner*. Zudem hatten sowohl der Künstler als auch Dan O'Bannon, der

---

<sup>17</sup> Steve Carper: „Subverting the Disaffected City: Cityscape in *Blade Runner*“. In: Judith B. Kerman (Hg.): *Retrofitting Blade Runner*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1991, S. 185–195, S. 186.

<sup>18</sup> Paul M. Sammon: *Future Noir*, S. 74.

<sup>19</sup> In *Blade Runner* wird nicht einmal dies gezeigt, sondern nur der blühende Handel mit künstlich hergestellten Tieren. In der Romanvorlage ist aber von Dachweideflächen für die wenigen überlebenden Tiere die Rede: Philip Kindred Dick: *Do Androids Dream of Electric Sheep?* London: Gollancz 2011 (1968).

<sup>20</sup> Vgl. Michael Webb: „So wie heute, nur übersteigert: Die glaubhafte Anti-Utopie von *Blade Runner*“. In: Dietrich Neumann (Hg.): *Filmarchitektur: Von Metropolis bis Blade Runner*. München 1996: Prestel, S. 44–47, S. 45.

<sup>21</sup> Vgl. Scott Bukatman: *Blade Runner*, S. 25 f.



Autor dieses Werks, bereits mit Ridley Scott an dessen 1979 erschienenem Film *Alien* mitgewirkt.

Wie in den Comics wird im Los Angeles von *Blade Runner* der detailreiche Mikrokosmos auf Strassenebene durch einen scheinbar grenzenlos weiten Makrokosmos ergänzt. Vertikal erstrecken sich die Bauten ins schier Unermessliche – die Tyrell-Pyramiden haben beispielsweise rund 700 Stockwerke<sup>22</sup> – und horizontal sind die Stadtränder nicht zu erahnen. Diese Grenzenlosigkeit ist einerseits mit dem anhaltenden Bevölkerungswachstum zu erklären, andererseits mit der zunehmenden medialen Durchdringung unserer Gesellschaft. Infolge dieser physisch kaum fassbaren zusätzlichen Dimension verliert die eigentliche Geografie und Topografie an Bedeutung.<sup>23</sup> Das Individuum verschwindet zunehmend in einer komplexer werdenden Welt. Fredric Jameson sieht diese Anonymität als typisches Element des *film noir*: „And this separation is projected out onto space itself: no matter how crowded the street in question, the various solitudes never really merge into a collective experience, there is always distance between them.“<sup>24</sup>

In *Blade Runner* wird diese Abgrenzung durch den Rauch unterstrichen, der jeweils zwischen den Figuren liegt. Dieser zeigt auf, wie undeutlich die Wahrnehmung der Protagonisten und Zuschauer bleibt und wie verschwommen die Grenzen der ihnen zugeordneten Kategorien sind. Wie beim leer stehenden Bradbury Building verweist also auch die unermessliche Weite der Grossstadt auf die darin herrschende Anonymität und die mögliche Einsamkeit seiner Bewohner.<sup>25</sup>

Die Parallelen zu den Comicvorbildern und zum *film noir*, sowie die Verwendung menschlicher Maschinen zeigen die Nähe *Blade Runners* zum literarischen Genre des Cyberpunk auf. Das Verhältnis von Mensch und Technik wird in beiden Fällen aus der Froschperspektive des kleinen Mannes in einer dystopischen, mit rasant eingeführten Details überladenen Welt erörtert, wobei gleichzeitig erhebliches Misstrauen und eine grosse Faszination gegenüber dem Fortschritt auszumachen ist. *Blade Runner* wird entsprechend auch als Vorläufer dieser Literaturströmung betrachtet.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Frank Schnelle: *Blade Runner*, S. 27.

<sup>23</sup> Scott Bukatman: *Blade Runner*, S. 53.

<sup>24</sup> Fredric Jameson: „On Chandler“. In: Glenn W. Most und William W. Stowe (Hg.): *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1983, S. 122–148, S. 131.

<sup>25</sup> Vgl. zur Anonymität und Einsamkeit in der Grossstadt: Georg Simmel: *Die Grossstädte und das Geistesleben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 31.

<sup>26</sup> Scott Bukatman: *Blade Runner*, S. 58.

## Städtische Diversität

Ridley Scott wies 1992 zudem darauf hin, dass *Blade Runner* den Weg, den wir derzeit verfolgen – also Klassenseparation, die wachsende Kluft zwischen Reich und Arm sowie Bevölkerungswachstum – aufzeige, aber keine Lösungen anbiete.<sup>27</sup> Entsprechend verliess ein Grossteil der oberen Gesellschaftsschichten in seinem Film die Erde, so wie besser gestellte Menschen seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs tatsächlich aus den amerikanischen Innenstädten in die Suburbs zogen.<sup>28</sup> Dass diese Stadtfucht in enge Verbindung zu Rassenfragen gesetzt wird, zeigt die dafür geläufige Bezeichnung *white flight*. Auch in *Blade Runner* verbleiben nur jene in Los Angeles, welche – wie J. F. Sebastian – aufgrund einer Krankheit nicht reisen dürfen oder aber nicht über die Mittel verfügen, um sich abzusetzen. Neben der ökonomischen Situation entscheidet also auch in der fiktiven Zukunft des Films ein zufälliges, angeborenes Merkmal über die Chancen eines Individuums den utopischen Verlockungen der Werbung zu folgen und in eine vermeintlich bessere Zukunft zu ziehen.

Als Konsequenz setzt sich die in *Blade Runner* gezeigte Stadtbevölkerung fast ausschliesslich aus Randgruppen zusammen.<sup>29</sup> Wie heterogen diese sind, ist an den unterschiedlichen Sprachen zu erkennen, welche ohne Übersetzung oder Untertitel im Film zu hören und teils zum sogenannten *cityspeak* verwachsen sind.<sup>30</sup> Die kulturelle Durchmischung wird zudem von der Vielzahl an Werbungen unterstrichen, bei denen vor allem asiatische Einflüsse augenfällig sind. Dies ist einerseits damit zu erklären, dass neben dem Times Square von New York, vor allem die Strassenschungel von Hong Kong und Tokyo mit ihren vielen Neonlichtern als Vorbilder für die Stadtgestaltung dienten.<sup>31</sup>

Die hohe Anzahl asiatischer Einflüsse kann aber auch als Folge der Furcht vor dem Verlust westlicher Identität interpretiert werden. Als *Blade Runner* erschien, wuchs die Bedeutung fernöstlicher Produkte auf den globalen Märkten – nicht zuletzt im Technologiesektor. Dies führte zu einer tiefen Verunsicherung in den Vereinigten Staaten, so dass es in dieser Zeit auch zu offenen, rassistischen Übergriffen gegen Asiaten kam.<sup>32</sup> Entsprechend rege setzte man sich in Amerika damals mit der fernöstlichen Kultur auseinander, was an Filmen wie Ridley Scotts *Black Rain* aus dem Jahr 1989 zu erkennen ist.

In *Blade Runner* wird aber nicht nur die Furcht vor den Einflüssen aus dem fernen Osten thematisiert, sondern die Diskriminierung im Allgemei-

---

<sup>27</sup> Lance Loud: „Blade Run“, *Details* 10 (Oktober 1992), S. 110–115, S.115.

<sup>28</sup> Scott Bukatman: *Blade Runner*, S. 53.

<sup>29</sup> Als Statisten für diese Szenen wurden rund 200 Punks, 100 Mexikaner und 100 Chinesen angeheuert. Vgl. Frank Schnelle: *Blade Runner*, S. 45.

<sup>30</sup> Vgl. Konrad Kirsch: *Der zweite Blick*. Stuttgart/ London: Edition Axel Menges 2013, S. 72.

<sup>31</sup> Paul M. Sammon: *Future Noir*, S. 101.

<sup>32</sup> Scott Bukatman: *Blade Runner*, S. 85.

nen angeprangert. So können die Replikanten auch als Sinnbilder für die degradierende Rolle der Frau in der Gesellschaft des späten zwanzigsten Jahrhunderts interpretiert werden.<sup>33</sup> Schliesslich sind die drei weiblichen Figuren mit bedeutsamen Rollen alle Androide, die im Film als Sexsymbole dargestellt werden, und zwei von ihnen die einzigen Opfer des männlichen „Helden“, wobei Deckard eine davon in den Rücken schießt.

Die Replikanten haben aber auch diverse Züge, die sie mit Afroamerikanern oder Juden in Verbindung bringen lassen.<sup>34</sup> Sie könnten also für eine Vielzahl diskriminierter Gruppen stehen. Diese Ambivalenz ist typisch für diesen Film und signifikant, denn wie Kaja Silverman<sup>35</sup> korrekt bemerkt, wird dem Publikum in *Blade Runner* von Beginn weg aufgezeigt, dass die Unterscheidung zwischen Replikanten und Menschen eine rein ideologische und somit arbiträre Fabrikation ist. Somit ist deren Darstellung im Film als Kritik an rassistischen, sexistischen und anderweitig diskriminierenden Haltungen zu verstehen.

Die so angesprochene Furcht vor dem Andersartigen wuchs während des sozialen Wandels in den 1970er-Jahren in Los Angeles an, so dass es vermehrt zu eigenständigen Schutzbemühungen der besser gestellten Bevölkerung kam, beispielsweise zum Rückzug vieler Kinder aus den öffentlichen Schulen, zur genannten Flucht der Oberschicht aus den Innenstädten und zum Bau von Mauern und Toren rund um deren Wohnsiedlungen.<sup>36</sup> Im 1982 erschienenen *Blade Runner* können neben den Ausserweltkolonien auch die Tyrell-Pyramiden als Symbol dieser Entwicklung gesehen werden. Wie bei den *gated communities* des späten 20. Jahrhunderts schützen und trennen die Mauern dieses stark bewachten Gebäudekomplexes seine reichen Bewohner von der übrigen Bevölkerung. Dies wird durch die Lage von Tyrells Suite, wie auch jene der wenigen anderen auf der Erde verbliebenen Vertreter der Oberschicht, unterstrichen. Diese befinden sich – wie jene der höheren Klassen in *Metropolis* – weit oberhalb der Strassenschluchten, womit ihre Besitzer räumlich von der übrigen Menschheit getrennt leben und wortwörtlich auf diese hinabsehen. Ihre soziale Stellung wird also betont.

Die durch die Abschirmung dieser Menschen und ihrer Besitztümer entstehende, scheinbar omnipräsente Überwachung wird im Film durch die vielen *spinner* der Polizei, die zahlreichen Kameras und das wiederkehrende Symbol des Auges unterstrichen. Diese Sicherheitsvorkehrungen verweisen mahndend auf die fortschreitende Privatisierung des öffentlichen Raums und die damit verbundene Überwachung desselben durch verschiedene offizielle und private Organisationen. Die zunehmend verschwimmenden Grenzen zwischen persönlichen und öffentlichen Berei-

---

<sup>33</sup> Kaja Silverman: „Back to the Future“, *Camera Obscura* 3:27 (September 2009), S. 108–132, S. 115.

<sup>34</sup> Frank Schnelle: *Blade Runner*, S. 84.

<sup>35</sup> Kaja Silverman: „Back to the Future“, S. 111.

<sup>36</sup> Mike Davis: *Ecology of Fear*. 1. Aufl., New York: Vintage 1998, S. 325 f.

chen werden aber auch durch die Lichter der Stadt angedeutet. Schliesslich wirken diese in den Wohnräumen der Protagonisten wie Suchscheinwerfer, wenn sie von draussen herein leuchten.<sup>37</sup>

### Der künstliche Mensch

Die in *Blade Runner* prominent auf einer Werbewand abgebildete Geisha verweist nicht nur auf die oben angesprochenen asiatischen Einflüsse. Schliesslich ist sie eine Künstlerin, die in Rollen schlüpft, um den Vorstellungen anderer zu entsprechen. Zudem wirft sie eine unbekannt Pille ein, was auf bewusstseinsverändernde Wirkungen hindeuten könnte. Sie kann entsprechend als Sinnbild für die Medien im Allgemeinen und die Werbung im Speziellen, wie auch deren Einfluss auf uns alle interpretiert werden. Somit würde sie – wie schon die Szene mit Zhora und den Schaufensterpuppen – auf die zentralen Fragen des Films verweisen: Was macht einen Menschen aus? Wie erkenne ich es? Respektive, was unterscheidet das Reale von der Fiktion? Beantwortet werden diese freilich nicht.

Selbst bei der Hauptfigur Rick Deckard bleibt letztlich offen, ob er ein Mensch oder ein Replikant ist. Sein Name erinnert an den französischen Philosophen René Decartes, dessen berühmtestes Zitat von der Replikantin Pris im Film wiedergegeben wird: „Ich denke, also bin ich.“<sup>38</sup> Damit stellt sie sich auf eine Stufe wie die Menschen, denn für Decartes wird eigenständiges Handeln nur durch die Seele ermöglicht. Diese Eigenschaft unterscheidet den Menschen vom Tier, das wie eine extrem ausgeklügelte Maschine bloss nach einem Reiz-Reaktionsschema funktioniere.<sup>39</sup>

In *Blade Runner* wurde der Gedankengang weitergeführt. Wenn Körper nur komplizierte Maschinen sind, müsste der technologische Fortschritt deren Konstruktion dereinst erlauben. Im Film gelingt dies Elron Tyrell, der entsprechend als „Gott der Biomechanik“<sup>40</sup> bezeichnet wird. Seine jüngste Kreation sind die Replikanten des Typs Nexus-6, welche Deckard jagt. Ihre Bezeichnung ist vielsagend. Nexus heisst auf Latein Verbindung. Normalerweise suchen Evolutionsbiologen nach der fehlenden Verbindung zwischen Mensch und Tier. In *Blade Runner* repräsentieren diese Replikanten das letzte Glied in der Kette zwischen Mensch und Maschine. Wie nahe sie dem Menschen sind, zeigt auch die Zahl 6 in ihrem Namen. Als sechste Generation dieses Typs, stehen sie auch für den sechsten Tag, an dem Gott gemäss Bibel<sup>41</sup> den Menschen erschaffen haben soll.

---

<sup>37</sup> Scott Bukatman: *Blade Runner*, S. 38.

<sup>38</sup> Ridley Scott: *Blade Runner*, (1:14:33).

<sup>39</sup> Vgl. Gary Hatfield: „Animals“ In: Janet Broughton und John Carriero: *A Companion to Decartes*. Chichester : John Wiley & Sons 2010, S. 404–425, S. 418.

<sup>40</sup> Ridley Scott: *Blade Runner*, (1:22:09).

<sup>41</sup> Genesis 1,26–31.

Als Schöpfer der Replikanten nimmt Tyrell für diese die Rolle Gottes ein. Entsprechend sollen seine Wohnquartiere an die päpstlichen Gemächer erinnern.<sup>42</sup> Diese liegen in einem Firmensitz, der durch seine übermenschliche Grösse auf die Rolle ihres Besitzers, respektive durch die Ausgestaltung seiner Aussenwände, die an Computerchips erinnern, auf die Natur der Replikanten verweist.

In ihrer Form gleichen die Bauten hingegen Pyramiden. Diese könnten auf das alte Ägypten verweisen und Tyrell somit mit den Pharaonen gleichsetzen, die in der Bibel als falsche Gottheiten und Sklavenhalter angeprangert werden.<sup>43</sup> Solche Bauwerke standen aber beispielsweise auch in der einst grössten mittelamerikanischen Stadt Teotihuacán, die später von den Azteken mit ihren Göttern und Schöpfungsmythen assoziiert worden ist<sup>44</sup>. Bezeichnenderweise erinnert der Firmensitz also ebenfalls an Kulturen, deren religiöse Rituale Menschenopfer beinhalteten. Er könnte somit auf die Bedrohung der Menschheit durch die Replikanten oder den Verlust an Menschlichkeit in einer komplexen Welt hindeuten.

Das Ennis Brown House, das als Kulisse für Rick Deckards Wohnblock diente, gilt als Vertreter der *Mayan Revival*.<sup>45</sup> Diese Architekturströmung fand vor allem in den 1920er und 1930er Jahren ihre Inspiration in den alten lateinamerikanischen Kulturen. Entsprechend verweist das Design des Gebäudes im Film auch auf die Tyrell-Pyramiden und die Verbundenheit des Blade Runners zu dieser Firma.

Dies könnte bloss ein Verweis auf die Kontrolle sein, welche Tyrell auf Deckard und seinen Beruf ausübt. In Kombination mit der Einhornsequenz, welche seit dem *Director's Cut* 1992 wieder im Film ist, scheint es jedoch eher darauf hinzudeuten, dass Deckard selbst ein Replikant ist. Inmitten des Films wird gezeigt wie ein Einhorn durch grüne Felder springt, was spätestens seit dem *Final Cut* 2007 als Vision Deckards erkennbar wird. Weil sein Kollege Gaff ihm am Schluss des Films ein Origami-Einhorn vor die Türe legt, liegt die Vermutung nahe, dass er von diesem unwahrscheinlichen und persönlichen Traum seines Kollegen weiss. Entsprechend müsste diese Vision Deckard – wie dies bei den Erinnerungen der Replikanten der Fall ist – früher eingesetzt worden sein.

In diesem Wunschtraum könnte die Natur aber auch als Gegenstück zum dominanten urbanen Raum für die erhoffte Abkehr vom bisherigen Leben und Rückkehr zu ursprünglicheren, unschuldigeren Werten stehen.

---

<sup>42</sup> Vgl. William M. Kolb: „*Blade Runner* Film Notes“. In: Judith B. Kerman (Hg.): *Retrofitting Blade Runner*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1991, S. 158–177, S. 166.

<sup>42</sup> Frank Schnelle: *Blade Runner*, S. 23.

<sup>43</sup> Konrad Kirsch: *Der zweite Blick*, S. 70.

<sup>44</sup> René Millon: "The Place Where Time Began: An Archaeologist's Interpretation of What Happened in Teotihuacan History". In: Kathleen Berrin und Esther Pasztor (Hg.). *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*. New York: Thames and Hudson 1993, S. 16–43, S. 34.

<sup>45</sup> Dietrich Neumann: „*Blade Runner*“, S. 152.

## Standortsuche

Fritz Lang<sup>46</sup> gab einst an, dass die Stadt in *Metropolis* aufgrund seiner eigenen Eindrücke von New York City entstanden sei. Ähnliches berichtet Ridley Scott<sup>47</sup> über die Ausgestaltung der urbanen Landschaft in *Blade Runner*, wobei die von ihm erlebte Reizüberflutung in der Metropole am Hudson für eine zukünftige Gemeinschaft von 100 Millionen oder mehr Einwohnern weitergedacht werden sollte, in der zwei heutige Metropolen, wie New York und Chicago oder Los Angeles und San Francisco zusammengewachsen sein würden.

Entsprechend sollte die Stadt im Film einst, als Anspielung auf die Entstehung dieser Megametropolen, San Angeles genannt werden.<sup>48</sup> Ein anderer Name, der ihr in der Planungsphase zugeordnet wurde, war Gotham City, was zugleich der Filmtitel hätte werden sollen.<sup>49</sup> Dieser Name hätte nicht nur an die düstere Welt Batmans erinnert, sondern auch einen Link zum Medium Comic geschlagen, welches in der Postmoderne an Bedeutung gewann<sup>50</sup>. Auch wenn die Dreharbeiten in New York stattgefunden hätten, wäre bei der Ausgestaltung der Stadt in *Blade Runner* somit ein Schritt weg von den Idealen der Moderne angedacht gewesen. Da zudem der wechselnde Fokus dystopischer und utopischer Fantasien von New York nach Los Angeles oftmals mit der ästhetischen Verschiebung von der Moderne zur Postmoderne gleichgesetzt wird<sup>51</sup>, könnte die Verlegung des Drehortes als Zeichen für eine bewusste Abkehr von diesen Werten gewertet werden. Katy Haber<sup>52</sup>, eine Produzentin des Films, hielt aber fest, dass dies vor allem aus pragmatischen Gründen erfolgt sei, da ihnen die Burbank-Studios zugänglich gemacht wurden und sie in Los Angeles viele geeignete Schauplätze gefunden hätten. Wie oben dargelegt wurde, verweist aber gerade die Ausgestaltung dieser Gebäude in *Blade Runner* auf den postmodernistischen Charakter der Stadt in diesem Film.

Als Stadt der Engel könnte der Handlungsort Los Angeles auch auf den dort residierenden Schöpfer, Tyrell, hindeuten.<sup>53</sup> Zudem könnten die im letzten Kapitel besprochenen Bauwerke ein Hinweis dafür sein, weshalb

---

<sup>46</sup> Dietrich Neumann: „Vorboten und Folgen von *Metropolis*: Film und Architektur auf der Suche nach der modernen Stadt“. In: Dietrich Neumann (Hg.): *Filmarchitektur: Von Metropolis bis Blade Runner*. München 1996: Prestel, S. 33–38, S. 33 f.

<sup>47</sup> Paul M. Sammon: *Future Noir*, S. 75.

<sup>48</sup> Frank Schnelle: *Blade Runner*, S. 14.

<sup>49</sup> Scott Bukatman: *Blade Runner*, S. 71.

<sup>50</sup> Vgl. Jenny Northrup: *Toward a Postmodern Understanding: An Analysis of Comic Book Culture* (19.08.2007), <http://www.unk.edu/uploadedfiles/academics/gradstudies/ssrp/northrup%20i.pdf> (06.03.2014).

<sup>51</sup> Scott Bukatman: *Blade Runner*, S. 71.

<sup>52</sup> Paul M. Sammon: *Future Noir*, S. 75.

<sup>53</sup> Konrad Kirsch: *Der Zweite Blick*, S. 70.

*Blade Runner* in der kalifornischen Metropole spielt. Indem sie auf die grossen mittelamerikanischen Völker verweisen, könnten sie auf den demografischen Wandel der Stadt Los Angeles seit den 1970er Jahren hinweisen, bei dem der lateinamerikanische Bevölkerungsanteil jenen der weissen Protestanten zu überholen begann.<sup>54</sup> Dieser Umsturz spiegelt sich auch in einem neuen Rollenbild der kalifornischen Stadt in Katastrophen- und Sciencefiction-Filmen. Indem Hollywood sich die Angst weisser Amerikaner vor dem gesellschaftlichen Wandel zu eigen machte, wurde Los Angeles von der schützenswerten Metropole selbst quasi zum zu bekämpfenden Alien<sup>55</sup> und schliesslich auch zur am häufigsten zerstörten amerikanischen Stadt der Filmgeschichte<sup>56</sup>. Dies liegt natürlich auch an der geografischen Lage der Stadt, die die Wahrscheinlichkeit verschiedener Naturkatastrophen erhöht. Gemäss Mike Davis<sup>57</sup> bekam die Vernichtung von Los Angeles aber plötzlich etwas lustvolles, egal ob diese durch Angriffe oder Naturkatastrophen geschah. Als Beispiel führt er unter anderem *Independence Day* aus dem Jahr 1996 auf, in welchem die Zerstörung New Yorks noch betrauert wird, jene von Los Angeles aber durch die New Age Anhänger, welche hoffnungsvoll auf die Aliens warten, parodiert wird.<sup>58</sup> Dieses neue Rollenbild wird in der dystopischen, multikulturellen Zukunft von *Blade Runner* angesprochen und kritisiert.

### Schlussbemerkungen

Auch andere Gebäude, die in *Blade Runner* eine prominente Rolle einnehmen, würden sich für eine genauere Untersuchung anbieten. Besonders zwei Beispiele aus Los Angeles wären für diese Untersuchung von Interesse: das Pan Am Gebäude, das 1895 als Geschäftshaus erbaut wurde, während dem zweiten Weltkrieg als Sitz des mexikanischen Konsulats diente und im Film als Kulisse des Yukon Hotels fungierte, und die Union Station, welche 1939 im Kolonialstil mit maurischen und aztekischen Einflüssen erstellt und in *Blade Runner* zur Polizeiwache umfunktioniert wurde.

Die oben aufgeführten Beispiele dürften aber ausreichen, um darzulegen wie Ridley Scott seine Vorstellungen einer zukünftigen Grossstadt in seinem Film darstellt und einsetzt. Die detailreiche, mehrschichtige Ausgestaltung der Metropole und der darin enthaltenen Gebäude wird genutzt, um der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten und soziale Probleme aufzuzeigen, welche in einer globalisierten und technologisch hochgerüsteten Welt entstehen können.

---

<sup>54</sup> Mike Davis: *Ecology of Fear*, S. 325 f.

<sup>55</sup> Ebd., S. 282.

<sup>56</sup> Ebd., S. 276.

<sup>57</sup> Ebd., S. 282.

<sup>58</sup> Ebd., S. 277.

Entsprechend verweisen in *Blade Runner* der scheinbar grenzenlose urbane Raum, die permanente Beschallung in den Strassen und die zahlreichen Werbeträger, gleichermassen wie die hohe Mobilität der Bevölkerung, deren stete Überwachung durch einen Sicherheitsapparat im Interesse eines Grossunternehmens und die multikulturelle Innenstadt auf eine intensive Auseinandersetzung mit der Globalisierung, sowie deren Ursachen und Folgen. Antworten werden auf die angedeuteten Probleme aber keine gegeben, vielmehr wird angeregt sich mit diesen auseinanderzusetzen und über die eigene Welt nachzudenken.

Die visuelle Dichte der Szenographie mit den vielen ambivalent interpretierbaren Details wird eingesetzt, um gesellschaftliche Entwicklungen im ausgehenden 20. Jahrhundert zu kritisieren. Deshalb nimmt die Stadt Los Angeles in Ridley Scotts Werk auch eine derart zentrale Rolle ein, dass manchmal Handlung und Hauptdarsteller in den Hintergrund treten müssen. Der heruntergekommene urbane Raum und die sich darin befindlichen Gebäude bilden in *Blade Runner* einen Abgesang auf die Werte der Moderne, in denen sie entstanden sind. Entsprechend kann das wiederholte Zitieren der Vergangenheit nicht bloss als Pastiche angesehen werden, sondern als Hinweis darauf, wie die dystopische Welt in *Blade Runner* vor allem durch ihre Geschichte erschaffen wurde und weiterhin von dieser beeinflusst wird.

Die sozialen Fragen bieten zudem eine mögliche Erklärung dafür, weshalb *Blade Runner* in Los Angeles und nicht in der archetypischen modernen Stadt New York oder San Francisco spielt, wie in der Vorlage Philip K. Dicks. Schliesslich ist sie durch ihre geografische Lage dem demographischen Wandel, aber auch zahlreichen Naturkatastrophen stärker ausgeliefert, als andere Orte. Sie gilt darüber hinaus als Sinnbild für die Abkehr von der modernen Ästhetik und bot den Filmschaffenden die idealen, historischen Kulissen für die Erschaffung von *Blade Runner*.



Anna Stemmann (Siegen)

## Der Held und sein Raum Batmans Metamorphosen im Spiegel von Gotham City

Herleitung: Batman enters the scene

„So you're like the masked vigilantes in the Western?“<sup>1</sup>

Die Heldenfigur Batman wird in diesem Jahr nicht nur 75 Jahre alt, sondern hat in all ihren medialen Erscheinungsformen vom Comic bis zum Film, seit der Entstehung 1939 beständige Wandlungs- und Umdeutungsprozesse durchlaufen und dadurch ihre Aktualität erhalten. Dies beinhaltet sowohl die unterschiedliche Inszenierung des Helden, als auch die damit einhergehende differierende Konstruktion seines Heldentums.

Exemplarisch untersuchen, festhalten und nachzeichnen möchte ich diese Entwicklung entlang der Filme *Batman hält die Welt in Atem* von Leslie H. Martinson (1966) und der Batman-Trilogie von Christopher Nolan (2005–2012), wobei insbesondere der erste Teil *Batman Begins* (2005) herangezogen wird. Ausgespart werden in der Analyse die dazwischen entstandenen Filme von Tim Burton und Joel Schumacher.<sup>2</sup> Dies ist einerseits des begrenzten Rahmens des Artikels, andererseits der bereits recht ausführlichen Betrachtung in der Forschung geschuldet.<sup>3</sup>

In den Fokus dieses Beitrags rückt die Verknüpfung des Heldens und seines Raumes. Denn seit des ersten Comic-Auftritts von 1939 ist Batman untrennbar mit der fiktiven Stadt Gotham City verbunden. Diese ist stets expliziter Dreh- und Angelpunkt des Universums rund um den Fledermausmann. Die darin realisierten Heldenkonzepte spannen einen Bogen von der Heldenparodie bis zum hochtechnologisierten dunklen Ritter des

- 
- 1 Leslie H. Martinson: *Batman hält die Welt in Atem*. DVD, Fox 1966 (00:10:46).
  - 2 Unter Regie von Tim Burton entstanden: *Batman* (1989) und *Batman Returns* (1992), während Joel Schumacher für *Batman Forever* (1995) und *Batman & Robin* (1997) verantwortlich zeichnet.
  - 3 Siehe etwa dazu weiter: Andreas Friedrich: „Der Amerikanische Traum und seine Schatten: Superman, Batman und ihre filmischen Metamorphosen.“ In: Andreas Friedrich, Andreas Rauscher (Hg.): *Superhelden zwischen Comic und Film*. In der Reihe: Thomas Koebner, Fabienne Liptay (Hg.): *Film-Konzepte*. Band 6. München: Richard Boorberg 2007, S. 23–50. Oder: Lars Banhold: *Batman. Konstruktionen eines Helden*. 4. aktualisierte Aufl., Bochum: Ch. A. Bachmann 2009 (2008).

21. Jahrhunderts, die sich immer in der Inszenierung der Stadt, als heiteres, buntes Kleinstädtchen oder als düsterer Großstadtmoloch, abbilden.

Die Fragen, wie Gotham City in den ausgewählten Filmen inszeniert wird, wie sich der Held Batman innerhalb dieses Handlungsrahmens bewegt und auf welche Gegner er stößt, werden durch die Analyse leiten, um die divergierenden Konstruktionen des Helden mittels der topographischen Perspektive offen zu legen.

Das strukturbildende Element der Grenze, im raumsemantischen Verständnis von Juri Lotman<sup>4</sup>, erschafft die „geschlossene Welt“ Gotham City. Die geographische Beschaffenheit der Stadt als (Halb-)Insel wird insbesondere in den aktuellen Filmen ausgestaltet und narrativiert. Denn die topographische Anordnung, respektive das isolierte städtische Setting stecken den eindeutigen Handlungsraum der Figur ab. Darüber konstruiert sich ein hermetisch geschlossenes System innerhalb dessen sich Batman gegen wechselnde Gegner und Gefahren bewähren muss, Wege und Grenzgänge beschreitet und die Sicht auf unterschiedlich konnotierte Räume und den darin enthaltenen Normen und Werten eröffnet. Mechanismen des Ein- und Ausschließens, soziale Spannungen, Restriktionen und damit verbundene Hierarchisierungen bestimmen das Leben in dieser Stadt.

Mittels eines diachronen Filmvergleichs auf den Ebenen von Farbästhetik, Körperdarstellung und Topographie werden die Filme gegenüber gestellt und im Hinblick auf die Raumfunktion der Stadt Gotham City geprüft. Leitfrage ist, welchen Einfluss der umgebende Raum für den Helden übernimmt, welche Grenzüberschritte nachzuzeichnen sind und was sich über Batmans Heldenkonzept anhand der Bewegung innerhalb der verschiedenen Räume und der Interaktion mit dem Umfeld ablesen lässt. In dem intermedialen Spannungsfeld von Film, Comic und Comic-Film, bilden die ausgewählten Filme so den Referenzrahmen, innerhalb dessen die divergierenden Heldenkonzepte der Figur Batman herausgearbeitet und im Spiegel von Gotham City gelesen werden können.

### *Batman hält die Welt in Atem: Camp, Ironie und Karneval*

*Batman hält die Welt in Atem* (1966) unter Regie von Leslie Martinson entstand im Zuge des großen Erfolgs der Fernsehserie der 1960er Jahre und war die erste abendfüllende Batman-Filmproduktion, die begleitet war von einem ungeheuren Medienhype und Fankult.<sup>5</sup>

---

4 Vgl. Juri Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Aufl., München: Fink 1993 (1972).

5 Siehe weiter dazu: Grant Morrison: *Superhelden: Was wir Menschen von Superman, Batman, Wonder Woman & Co. lernen können*. Höfen: Hannibal 2013, S. 128–132.

In seiner Farbästhetik orientiert sich der Film besonders nah an den ersten Comicvorlagen von 1939: Knallbunte Farbigkeit, eingeblendete sound-words (unvergesslichen Ruhm hat dabei der onomatopoetische Ausdruck *Pow!* in einschlägigen Kampfscenen erlangt) und poppige Musikuntermalungen erzeugen ein heiteres Gotham City, in dem Batman mit dem 'tapferen Robin' an seiner Seite als das 'dynamische Duo' auf Verbrecherjagd geht.

Die extreme Farbigkeit zieht sich repetitiv durch den gesamten Film und ist zentrales Wiedererkennungsmerkmal. Die Anzüge von Batman und Robin sind in lila bzw. gelb/rot gehalten, ebenso farbenfroh gekleidet sind die Gegner: Vom veilchenfarbenen Zylinder, über den grasgrünen Rätselanzug bis zum purpurnen Clownskostüm präsentieren sich auch die gefährlichsten Verbrecher der Stadt in schillernden Farben. Die mögliche Gefahr die von einem Leben in Gotham City ausgeht wird abgemildert und alle Szenen spielen im hellen Tageslicht. Die 'Bathöhle', sowie die Ganovenverstecke erstrahlen freundlich hell und sind mit diversen Gadgets gemütlich bis plüschig ausgestattet.

Im Vordergrund steht eine komisch-parodistische Inszenierung, die auf diversen Ebenen immer bis auf die Spitze getrieben wird: Bei einer Haiatacke kann Batman sich etwa erst durch das 'Anti-Shark-Bat-Spray', welches aus einer ganzen Kollektion von Bekämpfungsmitteln gegen Meeresbewohner stammt, retten. Sehr bildsprachlich und im wahrsten Sinne des Wortes bezeichnend sind jene Gadgets in Szene gesetzt, denn stets prangt in großen Lettern der Name des Objektes daran. An diesen Stellen wird im Medium des Films auf das Medium der Schrift als Gestaltungsmittel zurückgegriffen und somit der Bezug auf die Comicvorlage hervorgehoben. Der Raum wird beständig durch Benennungen und Betitelungen ausgestaltet und ironisch aufgeladen. So werden etwa im Ganovenversteck detailliert und augenzwinkernd die einzelnen Bereiche der Schurken beschriftet und separiert – unter dem Schild 'Penguin Food' zieht bezeichnenderweise ein einsamer Goldfisch seine Bahnen in einem Glas.

Die 'Bathöhle' wartet mit ebenso irrwitzigen Einrichtungen und Hinweisschildern auf, wenn Batman beispielsweise die „MAGNIFYING LENS“ zur Spurensuche heranzieht. Durch das Element der Schrift wird die überzeichnete bis lächerliche Ausstattung explizit offengelegt und markiert. Der Film-Raum ist konsequent mit Text-Elementen angereichert und erzeugt in seiner Beschaffenheit als Medienkombination<sup>6</sup> von Comic und Film einen hybriden Darstellungsraum, in dem bewusst mit dem damit einhergehenden komischen Potential gespielt wird. Bruce Wayne bzw. Batman betritt die 'Bathöhle' gewissenhaft über die 'Batpole' und wechselt im Hinabrutschen die Kleider – das Hinweisschild auf den „INSTANT COSTUME CHANGE LEVER“ illustriert den Prozess zusätzlich. Nicht nur die Gegenstände, sondern ebenso die Personen zeichnen sich durch ein enges Verhältnis von Benennung und äußerer Erscheinung ab:

---

6 Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen: Francke 2002, 15–18.

Der Pinguin watschelt, Catwoman fährt ihre Krallen aus, der Joker hüpfert als schriller Clown auf und ab und der Riddler erscheint im mit Fragezeichen bedruckten Anzug. Der Film übernimmt die Personifikationen aus den Comics und spiegelt diese im Verhalten und Erscheinen der Charaktere wider. Ein bunter Farbmix, irrwitzige Gegenstände und bizarre Settings erschaffen so eine Welt, die direkt aus dem Comic übertragen auf das Medium Film bewusst Lächerlichkeit sichtbar macht.<sup>7</sup> Moscati fasst dazu zusammen: „Besonderes Augenmerk wurde dabei auf stilistische Eigenheiten gelegt, die die Serie ihre Nähe zum Comic und ihre Ästhetik des ‘high camp’ gaben: fast ausschließlich unbewegte Kamera, dazu passend harter Schnitt, satirische Seitenhiebe zu aktuellen politischen Situationen.“<sup>8</sup>

Die Räume der Gegner von Batman spiegeln diese Lächerlichkeit ebenso wider. Die gemeinschaftliche Superschurkenvereinigung ‘United Underworld’ versteckt sich in einer Hafenkaschemme, die detailverliebt mit verschiedensten Kammern, Räumen und Ausstattungen aufwartet – einem entführten Schiffskapitän wird gar mittels entsprechend inszenierter Geräuschkulisse und Bewegung vorgegaukelt, er befände sich noch an Bord seines Schiffes. Deutlich wird aber, neben aller Komik, dass dieses Versteck in einer „verrufenen Gegend“ verortet ist.<sup>9</sup> Im Sinne eines Foucault’schen Gegenraums – zur normierten Ordnung<sup>10</sup> des restlichen Gotham Citys – treiben sich hier die an den Rand der Gesellschaft gedrängten Bewohner herum. Dies zeigt sich etwa in einer Einstellung auf die Bar in diesem Viertel: hier wird sich geprügelt, getrunken, getanzt und wild geknutscht. Sittenbrüche, die im restlichen Gotham City nicht denkbar sind.

Die Stadt zeichnet sich nämlich eigentlich durch seine vorbildlichen und sittenhaften Bewohner aus, die sich voller Bewunderung ihren Helden Batman und Robin gegenüber zeigen. Auch Batman und Robin verstehen sich selber als ordentliche amerikanische Bürger, die nach dem Motto „support your police“<sup>11</sup> agieren. Die kritische Nachfrage einer Reporterin: „So you’re like the masked vigilantes in the Western?“<sup>12</sup>, wiegelt Robin entrüstet ab. Vielmehr kommt er nicht umhin zu betonen: „Under this [mask] we’re perfectly ordinary Americans.“<sup>13</sup>

Vom Konzept des ambivalenten dunklen Rächers ist Batman in dieser Inszenierung also weitestgehend entfernt. Vielmehr ist die schematische Verteilung von ‘Gut’ und ‘Böse’ im Gotham City der 1960er Jahre noch intakt und wird in räumlicher Perspektive zusätzlich durch eine vertikale

7 Vgl. Banhold: *Batman*, S. 73.

8 Massimo Moscati: *Comics und Film*. Frankfurt am Main: Ullstein 1988, S. 36.

9 *Batman hält die Welt in Atem* (00:57:35).

10 Dorthin steckt man mit Foucault gesprochen: „[d]ie Individuen, deren Verhalten abweichend ist im Verhältnis zur Norm.“ (Michel Foucault: „Andere Räume“. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam 1993, S. 34–46, S. 40.

11 *Batman hält die Welt in Atem* (00:10:54).

12 *Batman hält die Welt in Atem* (00:10:46).

13 *Batman hält die Welt in Atem* (00:10:46).

Trennung in ein oben und unten ausgestaltet: so bewegen sich die Verbrecher vor allem in einem U-Boot fort, während Batman mit dem Batboot über der Wasserfläche oder in dem Batcopter agiert.

Dass die Heldenfigur Batman in *Batman hält die Welt in Atem* insgesamt aber in einem sehr ironischen Ton dargestellt wird, lässt sich stellvertretend für den gesamten Film in einer Szene eindrucksvoll ablesen. Diese zeigt dabei auch die Bedeutung des umgebenden Raumes für den Helden, wenn die karnevaleske Komik gekonnt und konsequent überspitzt herausgestellt wird. Minutenlang irrt Batman durch den Hafen, dabei über dem Kopf eine Bombe tragend, deren Lunte bedrohlich schnell herab brennt, scheitert allerdings kläglich an dem Versuch, diese sicher zu beseitigen und stellt ernüchtert fest: „Some days you just can't get rid of a bomb.“<sup>14</sup>

Batman bedient in dem Film konsequent eine körperliche Komik – unterstrichen durch das Kostüm, das den Begriff Held in Strumpfhosen zum geflügelten Wort werden lässt – und gerät in irrwitzige Slapstick-Einlagen. Die absurde Form der Bombe, deutlich angelegt an Comic-Konventionen, das minutenlange Umherirren im Raum und die schließlich wenig ruhmreiche Lösung des Konflikts stehen sinnbildlich für die parodistische Dimension der Batman-Figur, bzw. das Konterkarieren des klassischen Heldenkonzepts in diesem Film.

### *Batman Begins*: Ein Neustart

Ein ganz anderes Bild von Gotham City beziehungsweise des Helden Batmans zeigt die 2000er Trilogie von Christopher Nolan. Hier treten die Schattenseiten des Amerikanischen Traums – Neurosen, verdrängte Ängste, Identitätsbrüche – die im Großstadtschunzel unheilvoll unter der glatt polierten Oberfläche lauern offen zu Tage.<sup>15</sup> Batman wird zum gebrochenen und bedrohlichen Helden, der sich alleine im Kampf gegen das Verbrechen im hermetisch abriegelten Raum Gotham City bewährt.

In diesem Gegenentwurf zum bunten Comickonzept erhebt sich Batman als ambivalenter Held, der in einer unwirtlichen Großstadt gegen einen Moloch von Verbrechen und Korruption kämpft. Eine düstere und kalte Grundstimmung, zwielichtige Orte und das Spiel mit Licht und Schatten prägen die Ästhetik des Films<sup>16</sup> und *Batman Begins* rekurriert in dieser Hinsicht deutlich auf den film noir. Sowohl auf dieser Ebene als auch in der Motivik von den Gefahren der Großstadt und eines gebrochenen Helden lassen sich Bezüge zu dem Genre finden. Nur wenige Szenen ereignen

---

14 *Batman hält die Welt in Atem* (01:00:36).

15 Vgl. Friedrich: „Der Amerikanische Traum und seine Schatten“, S. 32.

16 Die Neuverfilmung *Batman Begins* beruht zwar auch auf einer Comicvorlage, steht aber in einer deutlich anderen Tradition. Der Film orientiert sich stilistisch und inhaltlich an den dunklen Graphic Novels der 1980er Jahre von Frank Miller.

sich bei Tageslicht und Batman agiert, wie sein Wappentier, stets im Schutz der Nacht und Schatten.

Die Figur wird auf diese Weise deutlich in die Nähe des Dunklen, Ungewissen und Gefährlichen gerückt. Allein Rückblenden oder Szenen mit Bruce Wayne ereignen sich bei Tage und selbst dann herrschen trübe Lichtverhältnisse.<sup>17</sup> Im ersten Teil der Trilogie flüchtet Wayne zunächst aus Gotham City, landet in Asien im Gefängnis und wird in seiner Heimat schließlich für tot erklärt. Von dort aus kämpft er sich zurück in seine Stadt und das Übertreten der Stadtgrenzen markiert die Annahme seines Heldenauftrags. Denn mit Walter Erhart gesprochen:

abseits der Stadt und der Zivilisation, ersetzt der mutter- und vaterlose Held das fremdbestimmte Gesetz durch das eigene, übernimmt [...] die Beschützerrolle für eine [...] Gemeinschaft und erlebt seine Initiation: Er ist zugleich ausgestoßen [...], an der Grenze zur Männlichkeit und verwandelt sich in den Mann schlechthin.<sup>18</sup>

Bruce Wayne nimmt den Heldenauftrag an und übertritt die Schwelle zur Männlichkeit, die sich in der Grenze zu Gotham City verortet und wird fortan zu Batman. Zu jeder Zeit strahlt der Film dabei eine bedrohliche und düstere Atmosphäre aus. Gleichzeitig ist die Welt aus *Batman Begins* aber nah in die Realität gebettet und stets bleibt das latente Gefühl, dass es diese bedrohliche Stadt tatsächlich geben könnte. Anleihen und Parallelen zu einem uns bekannten New York sind dabei sicher nicht zufällig. Selbst die bisher eher absurden Batgadgets werden eingebettet in eine Storyline um eine geheime Forschungseinheit von militärischen Waffen. Batman kämpft hier nicht mit bizarren Fantasiewaffen gegen ebensolche Gegner, sondern die Bedrohung ist greifbarer und der Film spart jegliche komischen Elemente aus.

Die Nachfolger *The Dark Knight* (2008) und *The Dark Knight Rises* (2012) rücken die realitätsnahe Bedrohung innerhalb der Stadt, die dabei stellvertretend für die gesamte Welt gelesen werden kann, in den Fokus und setzen die isolierte Insellage Gothams als zentrales Narrativ ein. Der Joker blockiert in *The Dark Knight* die Zugänge zur Stadt – Brücken und Tunnel – und die flüchtenden Bewohner werden auf einer Fähre eingeschlossen und als Geiseln genommen; gegenübergestellt wird diesem ein weiteres Schiff, das mit Häftlingen besetzt ist. Konstant wird mit den damit einhergehenden sozialen Zuschreibungen und Separierungen – hier

---

17 Die einzige Szene, die in strahlendem Sonnenlicht stattfindet, ist die Fahrt des jungen Bruce Wayne mit seinen Eltern auf dem Weg zur Oper. Kurz darauf werden sie ermordet und Waynes Welt wird düster.

18 Walter Erhart: „Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft – Nachruf auf den Western-Helden“. In: Walter Erhart, Britta Herrmann (Hg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart: Metzler 1997, S. 320–349, S. 327.

räumlich figuriert über die beiden Schiffe – gespielt und reflektiert das ambivalente Verhältnis von Chaos und Ordnung in dieser Stadt.

Gotham City selber wird hier im Foucault'schen Verständnis zur Heterotopie<sup>19</sup> – ein Gegenraum zur normierten Ordnung der restlichen Welt, der bewusst abgegrenzt und bei Bedarf durch die einzigen Zugänge auch räumlich abgetrennt und isoliert werden kann. In der Inszenierung und Raumfunktion von Gotham City codiert sich so das Changieren zwischen gut und böse, was auch dem Heldendasein von Batman entspricht: „Ich bin, was immer für Gotham nötig ist.“<sup>20</sup>

Teil drei treibt die Bedrohung und räumliche Restriktion weiter auf die Spitze: das Terrorregime um Bane schneidet Gotham monatelang komplett von der Außenwelt ab, bzw. isoliert die gesamte Stadt planvoll und etabliert fortan ein repressives und anarchisches Mikrosystem, das die bisherige Ordnung der dargestellten Welt aufhebt. Hier kehrt sich auch die räumliche Verteilung von oben und unten um: die Polizisten sind eingesperrt unter der Erde im Kanalsystem, während die Verbrecher nun überirdisch frei wirken können. Der Held Batman befindet sich zu diesem Zeitpunkt außerhalb seiner Stadt, körperlich und seelisch zerbrochen und muss sich erst den Weg nach Gotham hart erkämpfen, erlebt seine erneute Heldeninitiation und kann die Stadt schließlich vor der totalen Zerstörung retten.

#### Batman through the ages: Schlussbetrachtungen zur Heldenkonstruktion

Die Figur Batman ist ein vielschichtiges Konstrukt, das sich im Laufe der Jahre verändert und entwickelt hat, dabei jedoch immer den Kern beibehält: ein Mann in Cape, der auf Verbrecherjagd geht. So spannen die Filme *Batman hält die Welt in Atem* und die Trilogie von Nolan im Rahmen der Comicverfilmungen einen Bogen zwischen Heldenparodie und Action-Drama. *Batman hält die Welt in Atem* übernimmt nie die Ernsthaftigkeit des Stoffes in Bezug auf Waynes Schicksal, sondern inszeniert die Figur als eine komische, bisweilen lächerliche Parodie eines Helden. Die Trilogie der 2000er Jahre reiht sich hingegen in die Tradition der Heldenkonzepte des Italo-Westerns ein. Ergänzt wird diese Inszenierung aber durch die umfangreiche Entstehungsgeschichte von Batman: Nachgezeichnet wird, wie er zu dem wurde, der er ist und warum er zu dieser Figur werden musste. Die innere Zerrissenheit und Zweifel schwingen in den dunklen Bildern des Filmes mit. Ein Partner wie Robin steht ihm im Kampf gegen das Verbrechen nicht mehr zur Seite.

In *Batman Begins*, sowie auch dem Nachfolger *The Dark Knight*, und dem abschließenden Teil der Trilogie *The Dark Knight Rises* ist Batman – trotz seiner hypermaskulinen Erscheinung – als gebrochener Held inszeniert

19 Vgl. Michel Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 9–11.

20 Christopher Nolan: *The Dark Knight*. DVD, Warnerbros 2008 (02:16:40).

und konstruiert. Dieser Batman entspricht vielleicht wie keine Inszenierung zuvor dem Bild des ambivalenten Helden, der in aller Einsamkeit agiert. Er bewegt sich am Rande der Legalität und der gesellschaftlichen Akzeptanz. Eine tragische und düstere Figur, die in einer Grauzone des Gesetzes gegen Verbrechen und Korruption in Gotham City kämpft. Dass Batman dabei selber zum Teil der Probleme der Stadt wird, ist sein Dilemma. Durch seinen Einsatz drängt er Verbrecher in die Enge und zwingt sie zu noch drastischeren Vorgehensweisen. Gegner, wie etwa der Joker können sich erst zu voller Größe und Macht aufschwingen, weil sie sich Batman widersetzen. Zu einem gewissen Grad produziert er so die Gefahren und Verbrechen in der Stadt selber. Die simple Kategorisierung in 'gut' und 'böse' funktioniert in dieser Stadt, wo selbst der Held nicht eindeutig zu verorten ist, nicht mehr.

Vom 'dynamischen Duo' Batman und Robin zum 'dunklen Rächer', der als Vigilant am Rande der Legalität agiert, ist ein deutlicher Wandel in der Figur Batman ablesbar. Vielleicht lässt dies auch Rückschlüsse auf den jeweiligen Zeitgeist und einen gesellschaftlichen Wandel zu. In den 1960er Jahren zum Höhepunkt der Hippiebewegungen, der Einführung des Farbfernsehens und als Protest gegen den Comiccode – eine staatliche Zensurinstanz für Comics in den USA – entsteht *Batman hält die Welt in Atem* als ironisierende und das Männlichkeitsideal des Superhelden konterkarierende Darstellung. Wie es Andreas Friedrich prägnant zusammenfasst: „Batman ist mit seinen grellbunten Farben [...], seinen skurrilen Figuren und oft überlebensgroßen Kulissen reiner Pop.“<sup>21</sup> Auch *Batman Begins* verarbeitet aktuelle gesellschaftliche Themen der 2000er Jahre: die Angst vor dem Terrorismus und biologischen Waffen, die ganze Städte zerstören. Das Kartierungssonar zur Überwachung von Gotham City aus *The Dark Knight* liest sich mittlerweile fast wie eine Vorhersehung der NSA-Affäre.

Durch seinen realitätsnahen Ansatz und die brüchige, bzw. ambivalente Heldenfigur liefert Nolan eine Neuinterpretation des Mythos, wengleich das Bizarre, das einer Figur in Cape und Maske eingeschrieben ist, in den Hintergrund rückt und die Hypermaskulinität des Helden betont.<sup>22</sup>

Weiblichkeit und – im Hinblick auf die Batman-Filme – insbesondere Männlichkeit sind als Variablen diskursiver Praktiken eng verschränkt mit verschiedenen Inszenierungsstrategien im Film. Walter Erhart verweist auf diese Bedeutung:

Mann-Sein: Für nicht wenige Männer-Generationen des 20. Jahrhunderts war diese Vorstellung begleitet von den Helden-Bildern der Westernfilme, und kaum je war die lustvolle Phantasie, einmal an dieser Männlichkeit teilzuhaben und sich damit zu identifizieren, so gewaltig wie im gebannten

---

21 Andreas Friedrich: „Der Amerikanische Traum und seine Schatten“, S. 36.

22 Vgl. Andreas Friedrich: „Der Amerikanische Traum und seine Schatten“, S. 47.



Blick auf die Leinwand: Prärie und Pferde, Cowboys und Colts, Banditen und Indianer.<sup>23</sup>

In *Batman Begins* lässt sich ein ähnliches Muster wieder erkennen: Statt in der Prärie und mit Pferd gegen Banditen und Indianer kämpft der Held hier in einer Großstadt gegen Verbrechersyndikate und Korruption und ist dabei mit diversen technischen Geräten ausgestattet. Zwischen der Zivilisation und der Natur, als einsamer Held und gleichzeitig als Hüter der Gerechtigkeit, im Kampf mit den 'wilden' Elementen und doch selbst Teil der Wildnis wird auch Batman, mit Erhart gedacht, inszeniert und transportiert so einen bestimmten Mythos von Männlichkeit. Der männliche Held zeichnet sich nach Söll und Weltzien unter anderem durch seine 'Hypermaskulinität' aus und diese wird vor allem durch körperliche Attribute und athletische Anlagen konstruiert.<sup>24</sup>

Zwar ist Batman in *Batman hält die Welt in Atem* in der Lage sich im Faustkampf gegen eine Übermacht von Gegnern zu behaupten, dennoch wirkt sein Kampfstil eher intuitiv und unbeholfen, als wirklich trainiert. Er ist nicht der Inbegriff von Maskulinität – im Sinne von Kampfkraft und Durchsetzungsfähigkeit –, sondern konterkariert diese Vorstellung beständig. Der 2000er Batman präsentiert sich hingegen im perfekt sitzenden schwarzen Kampfanzug, der jegliche Muskelpartie zusätzlich be- und überbetont. Jahrelanges Training und der Wille zur Perfektion haben Waynes Körper gestählt und seine mangelnden Superkräfte macht er durch Einsatz, Training und technologische Raffinessen wett. Die Gestaltung des Anzuges zeichnet jegliche körperlichen Merkmale des Helden nach: Wie eine zweite Haut legt sich der Anzug um die athletische Figur und „verwandelt den kontingenten realen Leib in ein idealtypisches Bild von Männlichkeit.“<sup>25</sup> Die Maskierung des Helden macht ihn eben nicht unsichtbar, sondern erst deutlich sichtbar. Diese Hülle, bzw. der damit geschaffene Handlungsrahmen kann nicht bloß übergestreift, sondern muss dazu performativ ausgefüllt werden. Denn, Erhart hält fest: „Zuvor nämlich muss die Mannwerdung stattfinden – unter Männern, durch die Demonstration [...] vor der erst zu erringenden Männlichkeit 'nicht wegzulaufen',“<sup>26</sup> und Erhart definiert weiter, für den Helden des Italo-Western: „Mit dem Körper überleben zugleich jene männlichen 'Tugenden', [...] die Unbeweglichkeit seines emotionslosen Gesichts, die panzerartige Erweiterung seines Körpers durch Pferd, Waffe und Hut sowie die Einsamkeit

---

23 Walter Erhart: „Männlichkeit“, S. 321.

24 Vgl. Anne Söll, Friedrich Weltzien: „Spider-Mans Heldenmaske.“ In: Claudia Benthien, Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln: Böhlau Verlag 2003, S. 296–315, S. 302.

25 Ebd., S. 308.

26 Walter Erhart: „Männlichkeit“, S. 328.

seiner Entschlüsse [...].“<sup>27</sup> Auch für Batman, den modernen Helden des neuen Jahrtausends scheint dies noch zu gelten: Statt mit Pferd und Hut, bildet dieser heute mit Batmobil, hochtechnologischen Waffen und Kampfanzug eine Symbiose.

In *Batman Begins* steht – wie der Titel bereits verspricht – die Entwicklungsgeschichte von Batman im Fokus der Darstellung. Das erste Drittel des Filmes widmet sich einzig Waynes Vergangenheit und den traumatischen Erlebnissen seiner Kindheit. Geschickt arrangierte Rückblenden und Traumsequenzen verbinden sich mit der Darstellung der Gegenwart und zeichnen das Bild des jungen Bruce Waynes nach. Dieser erlebt als Kind eine folgenschwere Begegnung mit Fledermäusen und muss wenig später mit ansehen, wie seine Eltern Opfer eines Mordes werden. Der psychologische Aspekt: Waynes Auseinandersetzung mit seiner eigenen Angst, Schuld, Rache, Zorn und schließlich der Sieg über die eigenen Ängste bilden die Grundlage für die Entwicklung der Identität von Batman. Bruce Wayne muss durch ein Tal gehen, bevor er sich zum maskierten Rächer von Gotham City aufschwingen kann. Batmans unterschiedliche Inszenierung im Laufe der Zeit ist so stets mit verschiedenen Heldenkonzepten verbunden, die sich auch in der Stadt Gotham City abbilden: „Ich bin, was immer für Gotham nötig ist.“<sup>28</sup>

© komparatistik online 2014

---

27 Walter Erhart: „Männlichkeit“, S. 341.

28 *The Dark Knight* (02:16:33).

Franziska Thiel (Universität de Fribourg, CH)

## Die Großstadt als apokalyptischer Raum in der frühexpressionistischen Lyrik und Bildenden Kunst

### Einleitung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist die Apokalypse eine prominente Form der künstlerischen Artikulation. Ihre immanente Zerstörungsgewalt schlägt sich nicht nur sozial und politisch nieder, sondern auch ideengeschichtlich und ästhetisch, wobei Negation, Abkehr von mimetischen Darstellungen sowie Abstraktion und Destruktion gängige Darstellungsmittel sind. Besonders in der Zeit um den Ersten Weltkrieg lässt sich dabei eine „Hochkonjunktur apokalyptischer Bildlichkeit und Tonlagen“<sup>1</sup> erkennen. Doch was verstehen wir eigentlich unter *Apokalypse*? Im allgemeinen Sprachgebrauch wie auch in den Künsten operieren wir mit einem Begriff, der aus dem letzten Buch der Bibel stammt, welches seinen Namen aus dem ersten Wort im griech. Original erhielt: ἀποκάλυψις, was mit *Enthüllung* oder *Offenbarung* übersetzt wird. Als Gattungsbezeichnung *Apokalyptik* wird der Begriff auf religiöse Schriften angewandt, die geheimes Wissen über die Geschichte und Zukunft der Welt und deren Ende offenbaren.<sup>2</sup> Obwohl sich apokalyptische Schriften schon im Alten Testament finden, ist die *Johannesoffenbarung* aus dem Neuen Testament Namensgeberin dieser literarischen Gattung und hat die europäische Geisteshaltung maßgeblich beeinflusst.

Die *Johannesoffenbarung* ist geprägt durch ein dichtes Handlungs- und Bildgeflecht. Mit einer Fülle an Bildfolgen werden die Schrecken der kommenden Endzeit, das Weltgericht und die Errichtung eines kommenden Heils dargestellt. Die *Apokalypse* enthält Motive, die zum kulturellen Gemeingut avancierten. So verbinden wir mit apokalyptischen Szenarien beispielsweise folgende Beschreibung aus der *Offenbarung*: „da ward ein großes Erdbeben, und die Sonne ward schwarz wie ein härener Sack, und

---

<sup>1</sup> Gerhard R. Kaiser: „Apokalypsedrohung, Apokalypsegerede, Literatur und Apokalypse. Verstreute Bemerkungen zur Einleitung“. In: Gerhard R. Kaiser (Hg.): *Poesie der Apokalypse*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 7–31, S. 17.

<sup>2</sup> Vgl. Hans Conzelmann und Andreas Lindemann: *Arbeitsbuch zum Neuen Testament*. 14. Aufl., Stuttgart: UTB 2004 (1975), S. 44 f.

der Mond ward wie Blut, und die Sterne des Himmels fielen auf die Erde“ (Offb 6,12–13).<sup>3</sup>

Ferner sind die apokalyptischen Reiter sowie Plagen, Sintflut und Finsternis Motive, die wir mit Zerstörung und Weltuntergang assoziieren. Zudem findet sich in der *Apokalypse* ein steter Dualismus zwischen Alt und Neu, Ende und Anfang, Gut und Böse, den wir auf qualitativer, moralischer sowie personaler und bildlicher Ebene auch in der expressionistischen Kunst finden.

Eine weitere Besonderheit der *Offenbarung* liegt in ihrer Klangqualität: Zum einen findet sich eine Rhythmisierung durch formelhaftes Sprechen und Wiederholungen, zum anderen wird eine bestimmte Klangqualität über die Evokation zahlreicher Naturgeräusche wie Blitz und Donner erreicht. Dabei herrscht in der *Offenbarung* eine enorme Polyphonie, die mitunter durch Dissonanzen geprägt ist.

Die *Apokalypse* fungiert als Impulsgeberin auch für die literarische Produktion nicht zuletzt wegen ihres visionären Charakters. Hierbei handelt es sich im Kern um die Erlösung der Gläubigen, das kommende Reich Gottes als Neuanfang für die auserwählte Menschheit. Doch finden die Schreckens- und Untergangsvisionen eine stärkere künstlerische Bearbeitung. Dies liegt nicht zuletzt an der Besonderheit dieser Visionen: Obwohl es sich bei den Visionen des Johannes um angeblich individuell geschaut handelt, wirken sie kollektiv und global.

Wegen dieser Qualitäten verfügt die neutestamentliche *Apokalypse* auch in einer säkularisierten Welt über eine enorme Anziehungskraft und Wirkungsmächtigkeit. In der Moderne wird dies besonders in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Stadt deutlich: Der Ort der *Apokalypse* ist hier die Großstadt. Die Stadt als zentraler apokalyptischer Raum nimmt bereits in der Bibel eine exponierte Stellung ein: so etwa in der *Genesis* mit ‚Sodom und Gomorra‘, in der *Johannesoffenbarung* mit der ‚großen Hure Babylon‘ als wesentlichem Ort der Sünde, der vernichtet wird (Offb. 18,21). Zudem findet sich in der neutestamentlichen *Apokalypse* das kommende Heil Gottes in Form des neuen Jerusalem. Somit steht die *Stadt* schon in der *Apokalypse* sowohl im Fokus als auch im Spannungsverhältnis zum Weltuntergang und behält diese Stellung auch in der ‚apokalyptischen Kunst‘ zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei.

Angezogen von den Reizen und Möglichkeiten, gleichfalls abgestoßen von Anonymität und Vereinzeln des Menschen, greifen auch expressionistische Künstler das Motiv der Stadt in Verbindung mit einer apokalyptischen Grundhaltung auf, wobei die Stadt zur topographischen Metapher für Bedrohung und Untergang avanciert. Religiöse Vorstellungen der *Apokalypse* werden in der Moderne immer wieder ins Zentrum künstlerischer Produktion gestellt. Aufgrund realer Ereignisse erreichen Untergangsvor-

---

<sup>3</sup> Die folgenden Textbeispiele aus der *Johannesoffenbarung* sowie andere Bibelzitate sind entnommen aus: *Die Bibel nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*. Köln: Neumann & Göbel 2009.

stellungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals ein globales Ausmaß und spätestens mit dem Ersten Weltkrieg kann die Bedrohung von Welt und Menschheit nicht mehr als eingrenzbares Ereignis wahrgenommen werden, und auch der Ursprung apokalyptischer Ängste liegt nun nicht mehr in religiösen Untergangsfantasmen, „sondern im Prozess der Zivilisation selbst“.<sup>4</sup>

Es ist kein neuer Befund, dass apokalyptische Darstellungen im Expressionismus Konjunktur haben und sich trotz der Heterogenität in der sprachlichen Gestaltung inhaltliche Gemeinsamkeiten erkennen lassen. Diese können sich zuweilen im antithetischen Verhältnis befinden wie beispielsweise Dissoziationserfahrungen und Erlösungshoffnung, Protest gegen das vermeintlich Etablierte *versus* dynamische Hinwendung zum Neuen. Die „Zerstörung des degenerierten Alten sowie [der] Ausblick auf eine bessere Welt“<sup>5</sup> sind nicht nur expressionistische Vorstellungen, sondern und vor allem zentrale Referenzpunkte religiöser apokalyptischer Texte wie der *Johannesoffenbarung*: „die Apokalypse [bietet sich] zur avantgardistischen Zivilisationskritik geradezu an.“<sup>6</sup>

Die Botschaft der *Johannesoffenbarung* deckt sich mit expressionistischen Forderungen nach einem Untergang mit darauf folgendem Neuanfang und enthüllt bereits das der expressionistischen Kunst inhärente apokalyptische Potential.<sup>7</sup>

Wie sich das Verhältnis von moderner Großstadt und gefährdetem Bewusstsein in der frühexpressionistischen Kunst – der erste[n] wirkliche[n] Großstadtkunst in Deutschland überhaupt<sup>8</sup> – widerspiegelt, soll im Folgenden an dem Gedicht „Der Krieg“ (1911) von Georg Heym und Bildern von Ludwig Meidner aufgezeigt werden. Dabei soll gezeigt werden, dass die moderne Großstadt als apokalyptischer Raum gestaltet wird. Die Beispiele aus Literatur und Malerei verdeutlichen apokalyptische Ängste zu Beginn der Moderne anhand der Stadt. Jedes für sich zeigt eindrücklich den Untergang, und in der Zusammenschau markieren sie mit ihren expressiven Bild- und Sprachräumen die Genese der modernen, säkularisierten Apokalypse-Vorstellung, die eng an den urbanen Raum gebunden ist.

---

<sup>4</sup> Kaiser: Apokalypsedrohung, S. 9.

<sup>5</sup> Angelika Zawodny: „[...] erbau ich täglich euch den jüngsten Tag.“ *Spuren der Apokalypse in expressionistischer Lyrik*. [Diss.] Köln 1999, S. 9.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Einen fundierten Überblick über den Konnex von Expressionismus und Apokalypse gibt Zawodny: *Spuren der Apokalypse*, S. 10–24.

<sup>8</sup> Jost Hermand: „Das Bild der ‚großen Stadt‘ im Expressionismus“. In: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbeck: Rowohlt 1988, S. 61–79, S. 66.

## Die Großstadt als apokalyptischer Raum

Spätestens seit Charles Baudelaires Lyriksammlungen *Les Fleurs du Mal* (1857) und *Le Spleen de Paris* (1869) ist die Großstadt nicht mehr nur Kulisse für die künstlerische Produktion, sondern auch Metapher für die moderne Gesellschaft. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts avancierten in Mitteleuropa vor allem London und Paris zu *den* repräsentativen Orten für Modernitätserfahrungen. Besonders zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind Verstädterung und Urbanisierung zentrale Zeichen für Modernität. Die Vergrößerung der Städte „als Folge des modernen industriellen Produktionssystems“<sup>9</sup> brachte neue Bauten wie Fabriken oder Einkaufszentren hervor und führte zur Verdichtung des städtischen Raumes.<sup>10</sup> Und wie mit jeder Fortentwicklung auch Verlust einhergehen kann, traten zum technischen Fortschritt und zur urbanen Beschleunigung Anonymität, Identitätsverlust, Verwirrung und Überreizung der Stadtbewohner. So ist das Bewusstsein der Moderne auch immer „vom Bewußtsein ihrer Gefährdung [durchzogen]“.<sup>11</sup>

Über „die moderne Kartographie der Großstadt“, so Klaus R. Scherpe, herrscht mittlerweile „ein gewisser Konsens“<sup>12</sup>: Künstler der Moderne fügen aus dem materiellen Großstadtgeschehen die Diskurse zusammen, die „die Großstadt auf neue, dem Stand der Vergesellschaftung und der Technik angemessene Weise erzählbar“<sup>13</sup> macht und ein zentrales Motiv der Moderne – die Gefährdung in der Stadt – verhandelt.

Wie Walter Benjamin in seiner *Berliner Chronik* (ab 1932) respektive in *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* vermittelt, ist die Großstadt der Ort, in dem kulturelle Widersprüche am deutlichsten auftreten und kritisiert werden können. Die Stadt erscheint in Benjamins Schriften als Schauplatz kultureller Traditionen und Innovationen.<sup>14</sup> Sie vereint sowohl

---

<sup>9</sup> My-Hyun Ahn: „Städtische Räume und Architektur in der (post-)modernen Literatur“. In: Andreas Kramer und Jan Röhnert (Hg.): *Literatur – Universalie und Kulturenspezifikum*. Göttingen: Universitätsverlag 2010, S. 90–100, S. 93.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 92.

<sup>11</sup> Karlheinz Stierle: „Der Tod der großen Stadt. Paris als neues Rom und neues Karthago“. In: Manfred Smuda (Hg.): *Die Großstadt als ‚Text‘*. München: Wilhelm Fink 1992, S. 101–129, S. 101.

<sup>12</sup> Klaus R. Scherpe: „Zur Einführung – Die Großstadt aktuell und historisch“. In: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbeck: Rowohlt 1988, S. 7–13, S. 8.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Vgl. Walter Benjamin: „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“. In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. IV.1: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a.M. Suhrkamp 1991, S. 235–304; und Ders.: „Berliner Chronik“. In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Ben-*

individuelle Erinnerungen als auch kollektive Erfahrungen. Im Zusammenhang mit moderner Großstadterfahrung kennzeichnet Benjamin mit dem *Chock*-Begriff zudem die ‚taktile Qualität‘ der Kunst in der Moderne: „Chocks können z.B. durch harte Schnitte [...] oder ungewöhnliche Sprachformen [...] erzeugt werden.“<sup>15</sup> Der Soziologe Georg Simmel hält 1903 in dem Vortrag *Die Großstädte und das Geistesleben* die Großstädte „nicht nur“ für „Orte eines besonderen ‚Geisteslebens‘“, sondern auch für „dessen tiefere[n] Grund“.<sup>16</sup> In Großstädten wird unablässig die Wahrnehmung angesprochen, die Vielzahl von sinnlichen Eindrücken führt zur „Steigerung des Nervenlebens“.<sup>17</sup> Ausgehend von Simmel kann die Großstadt neben der Auffassung von Städten als realen Orten mit geografischen Angaben, räumlichen und sozialen Charakterzügen, einer bestimmten Architektur, Gerüchen und Geschmack, zudem als eine Geisteshaltung verstanden werden.<sup>18</sup> Die Stadt als Abstraktion ist ein Konstrukt, das in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Moderne und Großstadt zum Topos ästhetischer Produktion avanciert. Dem Motiv der modernen Großstadt ist dabei eine Art ‚Doppelstruktur‘ inhärent: die Stadt als realer Ort und Abstraktion, wobei sich beides bedingt. In der individuellen Stadterfahrung wird die reale Stadt als das ‚Ding an sich‘ nicht erfahrbar und andererseits ist die „alltägliche Realität der Stadt immer ein Raum [...], der schon durch symbolische Mechanismen konstituiert und strukturiert ist.“<sup>19</sup>

Des Weiteren ist die moderne Großstadt mit einer naturbezogenen Metaphorik belegt: Das Dickicht der Städte, Häusermeere oder Steinwüste zeigen den „Umschlag von höchster Zivilisation in tiefste Wildnis und Öde“ an.<sup>20</sup> Die modernen Stadtbewohner reagieren auf die unnatürlich neue Landschaft, auf die Anonymität, die Präsenz von fremden Massen und der

*jamin. Gesammelte Schriften. Bd.VI: Fragmente. Autobiographische Schriften.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 465–519.

<sup>15</sup> Dettlev Schöttker: „Kommentar“. In: Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 99–248, S. 211–212.

<sup>16</sup> Angelika Corbineau-Hoffmann: *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 11.

<sup>17</sup> Georg Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: Otthein Rammstedt (Hg.): *Georg Simmel: Gesamtausgabe. Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd. 7.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 116–131, S. 116.

<sup>18</sup> Vgl. James Donald: *Vorstellungswelten moderner Urbanität.* Wien: Löcker 2005, S. 23–25.

<sup>19</sup> Ebd., S. 25.

<sup>20</sup> Lothar Müller: „Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel“. In: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne.* Reinbeck: Rowohlt 1988, S. 14–36, S. 15. Lothar verweist im Zuge dessen auf den literarischen ‚locus classicus‘, Guy de Maupassants Novelle *La Nuit* (1887): „Maupassants Alpträum von Paris als leerer Todeslandschaft, die ins Stumm-Anorganische erstarrt, ist das schwarze Nachtstück zur metaphorischen Verknüpfung von Großstadt und Natur“, ebd.

steten Dynamik im Raum. James Donald spricht von einem Angstzustand, „der in der Stadtlandschaft und in der Menge externalisiert und verkörpert wird.“<sup>21</sup> Diese Parameter sind nicht explizit ‚expressionistisch‘, doch finden sie sich in expressionistischen Großstadt-Darstellungen und koalieren zuweilen mit dezidiert apokalyptischem Schreiben.

Die Stadt als urbaner Raum dient zur Darstellung persönlicher Erfahrungen und des individuell Geschauten, weniger zur Ortsbeschreibung. In der Stadt kommt es zur ‚Verinnerlichung‘ des Betrachters: Nach Raymond Williams gäbe es keine Stadt mehr, „nur noch den Mann, der sie durchstreift“,<sup>22</sup> mit urbanem Blick, fragmentarisch, isoliert wahrnehmend und, wie Benjamins *Chock*-Begriff impliziert, mit einer neuen Struktur der Sprache. Auf diese Weise kann gleichsam ein neuer (apokalyptischer) Sprachraum erschaffen werden.

Viele deutschsprachige Expressionisten wählten die moderne Großstadt als Sujet und verknüpften es mit Visionen des Untergangs. Neben Georg Heym haben sich besonders Johannes R. Becher und Jakob van Hoddis in ihren lyrischen Visionen mit apokalyptischen Großstadtszenarien befasst und sind exponierte Dichter der Gedichtsammlung von Kurt Pinthus *Menschheitsdämmerung* (1919). Angelika Corbineau-Hoffmann resümiert zur Verbindung von Großstadtlyrik und *Apokalypse*, dass die Lyrik durch die Darstellung der Großstadt einen neuen „so gar nicht mehr ‚lyrischen‘ Ton“<sup>23</sup> gewinne. Aufgrund der neuen Lebenssituation, bedingt durch die Technisierung der Gesellschaft, entstehen nun in der Kunst neue prägnante Bilder des Schreckens, die „insofern auch von einem moralischen Impetus getragen [sind].“<sup>24</sup>

Schon im Vorwort der Expressionismus-Anthologie von Pinthus wird die Lyrik der *Menschheitsdämmerung* mit Vergleichen charakterisiert, die unter anderem an die Klangmetaphorik der *Johannesoffenbarung* erinnern, wenn Pinthus festhält, dass die expressionistische Lyrik wie „Posaunen der Erweckung“ oder „Paukenschläge des Zusammensturzes“ klinge.<sup>25</sup> Aus den „lärmenden Dissonanzen“ sollen die Leser „die Motive und Themen der wildesten wüstesten Zeit der Weltgeschichte“<sup>26</sup> heraushören.

---

<sup>21</sup> James Donald: Vorstellungswelten, S. 16.

<sup>22</sup> Raymond Williams: *The Country and the City* (1973); zitiert nach James Donald: Vorstellungswelten, S. 18.

<sup>23</sup> Angelika Corbineau-Hoffmann: Kleine Literaturgeschichte, S. 136.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Kurt Pinthus: „Zuvor“. In: Kurt Pinthus (Hg.): *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. 34. Aufl., Reinbeck: Rowohlt 2006 (1920), S. 22–32, S. 23.

<sup>26</sup> Ebd.



## Der apokalyptische Raum in Georg Heyms „Der Krieg“ (1911)

Georg Heyms (1887–1912) Gedichte „Der Gott der Stadt“ (1910), „Die Stadt der Qual“ (1911), „Umbra Vitae“ (1911) und „Der Krieg“ (1911) greifen die apokalyptische Grundstimmung anhand der untergehenden Stadt auf.<sup>27</sup> Anders als zum Beispiel Jakob van Hoddis in seinem bekannten Gedicht „Weltende“ (1911) kreierte Heym in seinen Gedichten nicht mit grotesken Mitteln apokalyptische Szenarien, doch auch er erahnte die „Qualen des Krieges [...] und die Zerstörung der Städte“.<sup>28</sup> Seine ‚apokalyptische‘ Lyrik ist durch die Verwandlung antiker Mythen, eindringliche Personifikationen und eine dämonisierende Metaphernsprache gekennzeichnet. So auch „Der Krieg“.<sup>29</sup>

Georg Heym: Der Krieg I (*Entwurf*)

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,  
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.  
In der Dämmerung steht er, groß und unbekannt,  
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.

In den Abendlärm der Städte fällt es weit,  
Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit.  
Und der Märkte runder Wirbel stockt zu Eis.  
Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß.

In den Gassen faßt es ihre Schultern leicht.  
Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erleuchtet.  
In der Ferne <wimmert> ein Geläute dünn  
Und die Bärte zittern um ihr spitzes Kinn.

Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an  
Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an.  
Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,  
Drum von tausend Schädeln laute Ketten hängt.

Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut,  
Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut.  
Zahllos sind die Leichen schon im Schilf gestreckt,  
Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt.

<sup>27</sup> Als Beispiel sei hier die erste Strophe von „Umbra Vitae“ zitiert: „Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen / Und sehen auf die großen Himmelszeichen, / Wo die Kometen mit den Feuernasen / Um die gezackten Türme drohend schleichen.“ Das Gedicht ist auch bekannt als „Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen ...“. Georg Heym: „Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen ...“. In: Karl Ludwig Schneider (Hg.): *Georg Heym. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Bd. 1 Lyrik*. Hamburg und München: Heinrich Ellermann 1964, S. 440.

<sup>28</sup> Claire Jung: „Erinnerung an Georg Heym und seine Freunde“. In: Paul Raabe (Hg.): *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*. Olten und Freiburg i.Br.: Walter 1965, S. 44–50, S. 48.

<sup>29</sup> Georg Heym: Der Krieg (September 1911). In: Karl Ludwig Schneider (Hg.): *Georg Heym. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Bd. 1 Lyrik*. Hamburg und München: Heinrich Ellermann 1964, S. 346–347.

Über runder Mauern blauem Flammenschwall  
 Steht er, über schwarzer Gassen Waffenschall.  
 <Über Toren, wo die Wächter liegen quer,  
 Über Brücken, die von Bergen Toter schwer.>

In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein  
 Einen roten Hund mit wilder Mäuler Schrein.  
 Aus dem Dunkel springt der Nächte schwarze Welt,  
 Von Vulkanen furchtbar ist ihr Rand erhellt.

Und mit tausend roten Zipfelmützen weit  
 Sind die finstren Ebenen flackend überstreut,  
 Und was unten auf den Straßen wimmelt hin und her,  
 ›Fegt er in die Feuerhaufen, daß die Flamme brenne mehr.<

Und die Flammen fressen brennend Wald um Wald,  
 Gelbe Fledermäuse, zackig in das Laub gekrallt.  
 Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht  
 In die Bäume, daß das Feuer brause recht.

Eine große Stadt versank in gelbem Rauch,  
 Warf sich lautlos in des Abgrunds Bauch.  
 Aber riesig über glühenden Trümmern steht  
 Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht,

Über sturmzerfetzter Wolken Widerschein,  
 In des toten Dunkels kalten Wüstenein,  
 Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr,  
 Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh.

Schon der erste Leseindruck kolportiert die Besonderheit, den ambivalenten Effekt, des Gedichtes: Auf der einen Seite wird die düstere Stimmung, das Grauen vor dem Untergang als apokalyptischer Ton transportiert und auf der anderen Seite lässt sich auch ein stilles Drängen auf den Untergang einer Welt erkennen, den diese verdient, was nicht zuletzt mit der finalen Szene der biblischen Stadt Gomorra deutlich wird, die der Sünde anheim gefallen ist und von Gott unter Feuer begraben wird. Für Heym wird die moderne Großstadt zu dieser sündhaften Stadt und aus dieser Ambivalenz speist sich auch die Dynamik des sprachlich-bildhaften Ausdrucks.

Reim und Metrik erzeugen einen ‚bleiernen‘, gleichförmigen Rhythmus,<sup>30</sup> der mit der Schwere des auferstandenen Krieges korreliert. Der Krieg erscheint in Heyms Gedicht als Personifikation, doch nimmt der ‚Kriegsdämon‘ keine kompakte figürliche oder gar menschliche Gestalt an, sondern bleibt vielmehr unheimlich „und unbekannt“ (V.3). Charakteristisch für Heym ist dabei die explizite Verbindung des personifizierten Krieges mit der modernen Stadt, aus ihren Gewölben ist er aufgestanden, steht nun groß und unbekannt über den Mauern und Brücken der Stadt.<sup>31</sup> Diese Verbindung wird auch perspektivisch dargestellt durch die Stadtbeobachtung ‚von oben‘. Literarische Großstadt-Texte mit solch einem erhöhten Standpunkt „implizieren damit auch, sich gleichsam über die Dinge zu

<sup>30</sup> Es handelt sich um 11 Strophen mit je 4 Versen, die durchweg Paarreim aufweisen und aus sechshebigen Trochäen bestehen.

<sup>31</sup> Vgl. auch Heyms Gedicht „Der Gott der Stadt“ (1910): „Auf einem Häuserblocke sitzt er breit. / Die Winde lagern schwarz um seine Stirn. / Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit / Die letzten Häuser in das Land verirren.“ Georg Heym: „Der Gott der Stadt“. In: Karl Ludwig Schneider: Georg Heym, S. 192.

stellen und aus einer Perspektive höherer Ordnung das Geschehen zu sehen. So könnte sich herausstellen, dass die Schilderung der Stadt immer mehr meint als das Faktische und Sichtbare, dass sie Reflexionen mit einschließt und Bedeutung zu setzen sucht“.<sup>32</sup>

In Heyms Gedicht finden sich apokalyptische Szenarien, die direkt der *Johannesoffenbarung* entnommen sein könnten: Der Mond wird von einer schwarzen Hand zerdrückt, der Himmel verdunkelt sich und „sturmerzerfetz[e] Wolken“ (V.41) hängen herab. Die apokalyptische Bildqualität zeigt sich des Weiteren in den Feuern, die die gesamte Natur zerstören, Flüsse sind „voll Blut“ (V.18), eine Stadt versinkt im Abgrund und es regnet Pech und Feuer wie in der *Johannesoffenbarung* (Offb. 16). Auch der bereits erwähnte Dualismus, hier in Form von oben und unten, findet sich im Gedicht in fast jeder Strophe. Der hier beschriebene Untergang ist ebenso beherrscht von Misstönen und Polyphonie: Abendlärm, Geschrei, laute Ketten schallen.

Auch die Farbsprache deutet auf Untergang hin. Die Farbbezeichnungen haben hier – wie für Heym typisch – weniger deskriptive Funktion als vielmehr metaphorische: Das dominierende Wortfeld ‚Schwarz‘ – „fremde Dunkelheit“ (V.6), „schwarzes Haupt“ (V.15), „tote[s] Dunke[l]“ (V.42) – gibt den Grundton des Gedichtes vor, transportiert den „metaphorischen Charakter des unfaßlichen Grauens, des Gestaltlosen“<sup>33</sup> und steht für Tod und Absterben. Auch das aus der *Johannesoffenbarung* bekannte und gefährliche Rot prägt mit den inhärenten Assoziationen von Gewalt und Zerstörung das Gedicht.

Doch findet sich ein zentraler Unterschied zur *Johannesoffenbarung*: Das Böse, hier der Krieg, hat sich befreit und kommt über die Erde, nur diesmal gibt es keinen Kampf der Gerechten, sondern der Krieg siegt, ohne Hoffnung auf Erlösung. Denn anders als in der *Johannesoffenbarung* kommt nach „Frost und Schatten“ (V.6) „[k]eine Antwort“ (V.10), vielmehr verewigt sich nach Feuerregen „der Nächte schwarze Welt“ (V.27). Im Gedicht wird der traditionelle Trostcharakter apokalyptischer Texte daher vollständig negiert.

Außer dem direkten Verweis auf Gomorra fehlt es dem Gedicht an dezidiert religiösen Bildern, was diesen apokalyptischen Text trotz Rekurs auf die *Johannesoffenbarung* als moderne säkularisierte Apokalypse ausweist.<sup>34</sup> Das Moment des Glaubens ist verschwunden und nicht von Bedeutung, denn das Sündhafte der Stadt ist nicht Gotteslästerung oder lasterhafte Ausschweifung, sondern die Stadt (als Welt) an sich.

<sup>32</sup> Angelika Corbineau-Hoffmann: Kleine Literaturgeschichte, S. 14.

<sup>33</sup> Kurt Mautz: *Georg Heym: Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*. Frankfurt a.M.: Athenaeum 1987, S. 45.

<sup>34</sup> Der Typus der modernen säkularisierten Apokalypse, der nur das endzeitliche Moment der Apokalypse aufweist, kann nach Klaus Vondung als ‚kupierte Apokalypse‘ bezeichnet werden. Vgl. Klaus Vondung: *Die Apokalypse in Deutschland*. München: dtv 1988, S. 12.

Heyms Gedicht zeichnet sich durch eine „merkwürdig unbeteiligt[e] Distanz“<sup>35</sup> aus. In „Der Krieg“ ist das dominante Subjekt die Personifikation des Krieges als gefährliche und unbekannte Gestalt; kein greifbares identifikationsstiftendes Subjekt, denn von den Menschen bleibt schemenhaft nur das bleiche Gesicht. Dieser *Selbst*-Verlust, diese Anonymisierung, findet sich auch in apokalyptischen Darstellungen der Bildenden Kunst. Der Maler Ludwig Meidner verbindet in seinen *Apokalyptischen Landschaften* – wie die Literaten – die Großstadt als apokalyptischen Raum mit dem Phänomen der Moderne, dem Verlust des Subjekts als Untergang.

### Der apokalyptische Raum in Ludwig Meidners *Apokalyptischen Landschaften*

Ludwig Meidner (1884–1966) gilt als einer der bedeutendsten Vertreter des urbanen Expressionismus, der in seinen Werken die Brüchigkeit und Konflikte der modernen Welt reflektiert, bevor der große Bruch – der Erste Weltkrieg – alles veränderte.

Zwischen 1912 und 1916 schuf Meidner etwa zwei Dutzend Ölgemälde, die dezidiert den Themenkomplex Stadt–Landschaft–Untergang verhandeln und unter der Bezeichnung *Apokalyptische Landschaften* bekannt wurden.<sup>36</sup> So entstanden 1912 seine früheste apokalyptische Landschaft, *Apokalyptische Vision*, und im direkten Konnex von Großstadt und Untergang die Gemälde *Brennende Stadt* (1912) und *Brennendes (Fabrik-) Gebäude* (1912), die zu Paradigmen expressionistischer Großstadtmalerei wurden. Meidners Blick ist dabei geprägt von einem antithetischen Spannungsverhältnis von Großstadtfaszination und vorausgeahntem Zivilisationszusammenbruch.

Besonders die *Apokalyptische Landschaft 1912, 1913<sup>1</sup>* und *1913<sup>2</sup>* zeichnen sich dadurch aus, dass es nicht bloß Darstellungen der Großstadt als Ort des Untergangs sind, sondern es werden aufgrund des visionären Charakters der Darstellungen apokalyptische Räume evoziert, in denen ein „ausgewogene[s] Verhältnis von Form und Inhalt die Angst des Individuums vor dem Untergang“<sup>37</sup> verdeutlicht. Zudem lassen diese Bilder erahnen, dass die Untergangsvisionen nicht auf die Großstadt als geografischen Ort beschränkt bleiben, sondern eine globale Dimension beinhalten,

---

<sup>35</sup> Vgl. Michael Becker: „Ludwig Meidner und die frühexpressionistische Großstadtlyrik“. In: Gerda Breuer und Ines Wagemann (Hg.): *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat. 1884–1966. Mathildenhöhe Darmstadt 15.09.1991 bis 01.12.1991. Bd. 1.* Stuttgart (Ausstellungskatalog) 1991, S. 57–69, S. 62.

<sup>36</sup> Vgl. Angelika Schmid: „Die sogenannten ‚Apokalyptischen Landschaften‘ (1912–1916): ‚Mahnende Rufe‘ des Künstlers Ludwig Meidner“. In: Gerda Breuer und Ines Wagemann (Hg.): *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat. 1884–1966. Mathildenhöhe Darmstadt 15.09.1991 bis 01.12.1991. Bd. 1.* Stuttgart (Ausstellungskatalog) 1991, S.84–95, S. 84.

<sup>37</sup> Angelika Schmid: Die sogenannten ‚Apokalyptischen Landschaften‘, S. 86.

die sich, wie in „Der Krieg“, als zentrale Metaphern der Zivilisationskritik erschließen:<sup>38</sup>



Abb. 1: Apokalyptische Landschaft 1912



Abb. 2: Apokalyptische Landschaft 1913<sup>1</sup>    Abb. 3: Apokalyptische Landschaft 1913<sup>2</sup>

Die Motive der auseinander brechenden Welt und des Untergangs strukturieren die immer neuen und unterschiedlichen Szenarien und Endzeitkonstellationen und geben so die verbindende Gemeinsamkeit: vollständige Zerstörung ohne Rettung. Dabei zeichnen sich die Bilder vor allem

<sup>38</sup> Im Folgenden AL abgekürzt. AL 1912: Privatbesitz, AL 1913<sup>1</sup>: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, AL 1913<sup>2</sup>: Privatbesitz. Alle drei Bilder dieser Seite entnommen aus Carol S. Eliel (Hg.): *Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften. Katalog zur Ausstellung. Berlinische Galerie. Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Martin-Gropius-Bau Berlin, 03.02 bis 08.04. 1990.* München: Prestel 1990, S. 35, 87, 10. © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main, 2014.

durch eine beunruhigende Bildsprache aus, die unter anderem durch Friedrich Nietzsches Schriften sowie die zeitgenössische Kunst geprägt ist.

Meidner scheint in *AL 1913<sup>1</sup>* an Friedrich Nietzsches Vorstellungen von einer „Feuersäule“ anzuknüpfen, in der „alles Anbrüchige, Anrühige, Lüsternerne, Düstere, Übermürbe, Geschwürige, Verschwörerische“ der „großen Stadt“ „verbrannt wird“<sup>39</sup>, doch wichtiger ist noch der direkte Bezug auf die apokalyptischen Texte der Bibel: die *Johannesoffenbarung* sowie die alttestamentlichen Bücher *Daniel* oder *Jeremia*.<sup>40</sup> So erscheint in *AL 1912* ein sternloser Himmel „und von ihm ging aus ein langer feuriger Strahl“ (Dan 7,10). In *AL 1913<sup>2</sup>* sticht ein gelb-rotes Gestirn, vermutlich der Mond, hervor, der „ward wie Blut“ (Offb 6,12) und mit Jeremia gesprochen: „Ich sah die Berge an, und siehe, die bebten, und alle Hügel zitterten“ (Jer 4,23). In *AL 1913<sup>1</sup>* sind es die vom Himmel stürzenden Sterne respektive Kometen, die an fallende Sterne erinnern, die „brannte[n] wie eine Fackel“ (Offb 8,10). In expressiver Pinselführung wird auf dem Gemälde die zusammenstürzende Stadtansichten gezeigt: „Ich sah, und siehe, das Gefilde war eine Wüste; und alle Städte darin waren zerbrochen vor dem Herrn und vor seinem grimmigen Zorn.“ (Jer 4,26).

Man kann Meidners apokalyptische Bilder nicht im Sinne einer Bibelillustration sehen, doch finden sich interessante intertextuelle und intermediale Bezüge zur apokalyptischen Schreibweise der alt- und neutestamentlichen Texte und zur zeitgenössischen Dichtung.

## Zusammenschau

Im Gedicht und in den Bildern ist der apokalyptische Raum *Großstadt* durch „eine dynamische Simultaneität des visuellen Ausdrucks [geprägt], die mit den Ausdrucksweisen überkommener visueller Gewohnheiten nicht erfaßt werden kann.“<sup>41</sup> Die Stadt zeichnet sich durch ein optisches und akustisches Durcheinander aus, sodass die grelle Elektrizität als Aufblitzen der künstlichen Lichter, die durchgehende Geräuschkulisse als Dissonanz erscheint. Ganz im Sinne von Benjamins *Chock*-Begriff steigern

<sup>39</sup> Friedrich Nietzsche: „Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883–1885)“. In: Karl Schlechta (Hg.): *Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Zweiter Band*. München: Carl Hanser 1966, S. 275–561, S. 425–427.

<sup>40</sup> Zu Meidners Hinwendung zur jüdischen Tradition in seinen Bildern und seinem Bekenntnis zum orthodoxen Judentum siehe: Ljuba Berankova und Erik Riedel (Hg.): *Apokalypse und Offenbarung. Religiöse Themen im Werk von Ludwig Meidner*. Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag 1996.

<sup>41</sup> Georgy Kepes: „Sprache des Sehens“ (1944); zitiert nach Heinz Brüggemann: „Großstadt und neues Sehen. Ludwig Meidners ‚Anleitung zum Malen von Großstadtbildern‘ im Kontext der ästhetischen Moderne Europas“. In: Gerda Breuer und Ines Wagemann (Hg.): *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat. 1884–1966. Mathildenhöhe Darmstadt 15.09.1991 bis 01.12.1991. Bd. 1*. Stuttgart (Ausstellungskatalog) 1991, S. 48–56, S. 48.

technische Errungenschaften wie Bahn und Auto das Tempo der Wahrnehmung und zwingen die Menschen zum flüchtigen, bruchstückhaften Versuch, die Umwelt zu fassen. Dies wird in Literatur und Malerei durch Fragmentierung, einen expressiven Ausdruck und Polyperspektivität umgesetzt. Bei Meidner geht die neue Wahrnehmung der Großstadt mit neuen bildnerischen Raumkonzeptionen einher: „Phänomene der Überblendung und Durchdringung fester Körper, wie sie die Wahrnehmung in der Geschwindigkeit ermöglicht, Phänomene der Reflektion und der mehrfachen Brechung und Spiegelung [...], die Wirkungen des künstlichen Lichts in der Großstadtnacht“.<sup>42</sup> Dies alles findet sich bedrohlich verdichtet in den *Apokalyptischen Landschaften*, die in ihrer Gedrängtheit ein totalitäres Zerstörungspotential entfalten. Für die dynamische Erfassung des apokalyptischen Bildraums seiner Großstadtlandschaften arbeitet Meidner mit Lichtfetzen, einer Vielzahl von Blickpunkten und kurzen Linien oder zersplitterten Diagonalen.<sup>43</sup>

Wenn bereits zu Beginn konstatiert wurde, dass es sich seltener um konkrete, eher um abstrakte Räume in der Darstellung handelt und auch in Heyms „Der Krieg“ nicht auf ein historisch zu verortendes Ereignis referiert wird, so lässt sich dies im Allgemeinen auch für Meidners *Apokalyptische Landschaften* festhalten.<sup>44</sup> Es handelt sich nicht um konkrete Katastrophen, vielmehr „lässt sich überhaupt nur ansatzweise erkennen, was sich ereignet. Die Katastrophe wird eigentlich nicht durch erkennbare Details, sondern das Zerbrechen eines Gesamtgefüges charakterisiert.“<sup>45</sup> In einem diskontinuierlichen Bildgefüge bringt Meidner die Zersplitterung der Stadtwahrnehmung, des Individuums selbst zum Ausdruck. Bedrohlich kulminierende Wolkenmassen und abwärts gerichtete Bewegungen unterstreichen den Dualismus zwischen Himmel und Erde, zeigen die Bestrafung der Erde mit den zivilisatorischen Errungenschaften der Moderne durch einen erzürnten Himmel. Besonders deutlich wird dies in *AL 1913<sup>1</sup>*: Der Himmel nimmt die Hälfte der Bildfläche ein. Feurige Kometen und rote Sterne ergießen sich über die Stadt, hier sind es nicht (mehr) die Brände in der Stadt, die den Untergang befeuern, sondern sie kommen ganz im Sinne der *Johannesoffenbarung* von oben, so wird offen gelassen, ob es sich um Bomben handelt oder den Zorn einer übergeordneten (Welt-)Macht, die die Stadt als Repräsentantin der modernen Zivilisation zerstört.

---

<sup>42</sup> Heinz Brüggemann: Großstadt und neues Sehen, S. 49.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 56.

<sup>44</sup> Ausnahmen bilden in seinen *Apokalyptischen Landschaften* diejenigen, die im Titel auf konkrete Orte referieren wie *Apokalyptische Landschaft, Spreehafen Berlin (1913) oder Apokalyptische Landschaft, beim Bahnhof Halensee (1913)*.

<sup>45</sup> Georg Heuberger: „Verzückung, Inbrunst, Angst, Demut und Todesnot“. Ludwig Meidner als jüdischer Künstler“. In: Ljuba Berankova und Erik Riedel (Hg.): *Apokalypse und Offenbarung. Religiöse Themen im Werk von Ludwig Meidner*. Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag 1996, S. 9–29, S. 20.

Die aufblitzenden Lichter sowie der bei Heym bereits erwähnte erhöhte Standpunkt, der ‚Blick von oben‘ prägen die apokalyptischen Szenarien. Dies suggeriert die Vorstellung von der Stadt als „geballte Übermacht“, auf die „die Individuen, klein wie Fliegen, panisch“ reagieren.<sup>46</sup>

Auch im Beispiel der frühexpressionistischen Malerei wird wie in der Poesie die Apokalypse-Vorstellung der Moderne deutlich: Kein erlösender Neuanfang, der bloße Untergang wird dargeboten. In Meidners Darstellungen scheint dies die negative Antwort auf die Frage zu sein, was denn nach dem Untergang kommen könne. Denn selbst am *Jüngsten Tag* (1916), der die Reihe der *Apokalyptischen Landschaften* abschließt, ist keine Erlösung in Sicht. Nach der Vernichtung der alten Welt kommt kein neuer Himmel, keine neue Erde und keine „heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott“ (Offb 21,1–2), im Gegenteil, die Welt ist düster und von Gott verlassen.<sup>47</sup>



Abb. 4: Der Jüngste Tag<sup>48</sup>

Meidner vergegenwärtigt die Zersplitterung der Stadt und ihrer Bewohner, gedämpfte Farben mit Hell-Dunkel-Kontrasten betonen die Dramatik der Situation, und wie die Farb-Räume in Heyms „Der Krieg“ semantisch auf-

<sup>46</sup> Gerhard Leistner: „Ludwig Meidners Bildverständnis. Romantisches Lebensgefühl zwischen bürgerlicher Konkretion und künstlerischer Expression“. In: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): *O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus. Kunsthalle Bielefeld 29.11.1992 bis 14.02.1994*. Bielefeld (Ausstellungskatalog) 1993, S. 60–75, S. 65.

<sup>47</sup> Vgl. Jörn Merkert: „Geleitwort“. In: Carol S. Eliel (Hg.): *Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften. Katalog zur Ausstellung, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Martin-Gropius-Bau Berlin, 03.02 bis 08.04. 1990*. München: Prestel 1990, S. 9.

<sup>48</sup> [Berlinische Galerie, Berlin], entnommen aus Carol S. Eliel: *Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften. Katalog zur Ausstellung*, S. 58. © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main 2014.



geladen waren, so verstärken auch die von Meidner dominant gewählten Farben (Zink-)Gelb, Rot oder eisiges Weiß-Blau den Bildcharakter der Unumgänglichkeit des Untergangs.<sup>49</sup> Der besonders kontrastive Einsatz der Komplementärfarben Rot-Grün beim Mond in *AL 1913*<sup>2</sup> verleiht der „Untergangsschilderung eine atmosphärische Dichte [...], die in der Lyrik Georg Heyms [...] ihre Parallele findet“.<sup>50</sup>

*AL 1912* und *1913*<sup>1</sup> machen dies zudem mit den Darstellungen der Menschen greifbar: Mit Blick auf das für den Expressionismus zentrale Thema der Lähmung des modernen Subjekts und der Desorientierung in der Großstadt kann in Meidners Darstellungen der Menschen die Unentschlossenheit, die lähmende Panik und Zerrüttung der Zeit gesehen werden. In *AL 1912* findet sich die Stagnation sogar mit einer hinunter führenden Sogwirkung im apokalyptischen Raum. Die beiden Gestalten wirken in ihrem Fluchtversuch wie erstarrt und durch die ineinander stürzenden Häuser und die zusammenlaufenden Linien der Straße bündelt sich die Zerstörung als Sog in der Mitte des Bildes, in den die Gestalten, so sehr sie sich auch bemühen würden, sicher gefangen wären. In *AL 1913*<sup>2</sup> findet sich in der Mitte eine liegende schwarze schemenhafte Gestalt, die scheinbar den roten Mond anstarrt. Am linken unteren Bildrand sticht eine weitere Gestalt hervor, die in Verzweiflung die Hände zum Kopf führt, doch auch hier eher Starre als Handeln: Denn „[j]e mehr der moderne Mensch denkt, je mehr er intellektualisiert, desto weniger ist er zum Handeln fähig.“<sup>51</sup> In dieser Gestalt wird das Selbstportrait des Malers gesehen, der sich somit nicht als Beobachtender, distanzierter Außenstehender wahrnimmt, sondern mitten in dieser untergehenden Welt ist und sich im Geschehen verortet; anders als im Gedicht, in dem sich kein lyrisches Ich identifizieren lässt und das durch Distanz gekennzeichnet ist. Hier herrscht auch nicht der typische ‚Blick von oben‘, sondern eine Sicht auf derselben Höhe, als würde man unmittelbar teilnehmen.

Allgemein kann zu den Figuren gesagt werden, dass sie ebenso fragmentarisiert erscheinen wie die Szenerie an sich. Wie bereits anhand der Lyrik konstatiert, findet sich auch in der Malerei die Zerstückelung des Subjekts in der Großstadt als apokalyptischem Raum. In Meidners *Apokalyptischen Landschaften* ist es die radikale formale Auflösung menschlicher Figuren, die hervorsticht. Als Figuren apokalyptischer Szenarien wirken sie oftmals wie „herausgeschleudert [...] aus dem Kraftfeld und der dramatischen Dynamik der Stadt, mit deren expressiver Gestik und Mimik der Betrachter unmittelbar konfrontiert wird.“<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Vgl. Angelika Schmid: Die so genannten ‚Apokalyptischen Landschaften‘, S. 86.

<sup>50</sup> Ebd., S. 88.

<sup>51</sup> Carol S. Eliel: „Die ‚Apokalyptischen Landschaften‘ Ludwig Meidners“. In: Carol S. Eliel (Hg.): *Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften. Katalog zur Ausstellung. Berlinische Galerie. Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Martin-Gropius-Bau Berlin, 03.02 bis 08.04. 1990*. München: Prestel 1990, S. 11–61, S. 19.

<sup>52</sup> Heinz Brüggemann: *Großstadt und neues Sehen*, S. 56.

Anja Stürzer (Hamburg)

## Dream Worlds and Cyberspace Intersubjective Tertiary Reality in Fantasy and Science Fiction

What is real? Or rather, is that which we perceive with our senses ‘real’, in the sense that it objectively exists? This question has kept philosophy and literature busy for centuries. An obvious answer is mirrored by language: The German verb ‘Wissen’ for instance, as well as the English ‘to wit’, derive from Proto-Germanic \*witanan, ‘to have seen’:<sup>1</sup> We know that which we have seen. Equivalent verbs in Romanic languages derive from Latin ‘sapere’, ‘to taste, have taste’. Sensory input determines our knowledge of the world – a practical truth proven also in scientific experiments.<sup>2</sup>

For Plato, of course, it wasn’t so simple. In his allegory of the cave, he shows that ‘to see’ doesn’t necessarily mean ‘to know’ in the sense of ‘to have a correct view of objective reality’. His cave dwellers perceive only shadows of artificial objects on a wall, while the true light of reality remains outside, unseen and unknown. Their knowledge of ‘the world’ is an illusion, a fiction existing only in their (and the fiction-makers’) heads – a shared sensory experience misleading to a limited, distorted and conventional view of reality. Because we’re bound to the physical world by the limitations of our bodies, sensory experience is no valid proof for its ultimate reality.

Dream Worlds and Fantasy Worlds:  
Tolkien’s *On Fairy-Stories* and Plato’s *Allegory of the Cave*

The potentially problematic relationship between sensory experience and knowledge or interpretation of the world is a favourite subject not only in hard science and epistemology, but also in fantastical texts. Cervantes *Don Quixote* or Carroll’s *Alice*-novels are classical examples that deal with epistemological uncertainty. In these texts, as in many others, *delusion* or

---

<sup>1</sup> *Online Etymology Dictionary*. <http://www.etymonline.com/index.php?term=wit> (19.03.2014).

<sup>2</sup> Cf. the famous sensory deprivation experiment described in C. Blakemore, G.F. Cooper: "Development of the brain depends on the visual environment", *Nature* 228 (1970), p. 447–448.

*dreams* are used as framework for the fantastical content.<sup>3</sup> Defining approaches to the fantastical, Tolkien in *On Fairy-Stories* distinguished “the machinery of Dream”<sup>4</sup> and ‘Fantasy’, stating that the latter should be “independent of the conceiving mind” and “be presented as ‘true’”.<sup>5</sup>

However, it is not always easy for the reader to determine whether or not this is the case. As early as 1858, in *Phantastes*, George MacDonald undermined his dream world’s ontological status by inserting a three-day gap in the ‘real world’ his protagonist wakes up to. More recently, in Stephen R. Donaldson’s *Chronicles of Thomas Covenant the Unbeliever*, the anti-hero believes that he is dreaming, while the text suggests to the reader that what the protagonist experiences is in fact a trip to a parallel, fantastical world.

While Tolkien’s distinction between dream worlds and fantasy worlds is thus often open to interpretation, it lately appears to have been weakened further by the phenomenon of *intersubjective tertiary realities*<sup>6</sup> – worlds of the mind that can be inhabited or simultaneously experienced by more than one character. The concept is already inherent in Plato’s allegory of the cave. If one takes the allegory not as philosophy, but as literature, it is possible to distinguish three fictional worlds, or levels of reality:

- The reality of the reader, in Tolkien’s term, “primary world”.<sup>7</sup> On this level, Socrates and Glaucon talk about the cave.<sup>8</sup>
- The reality of the characters, or ‘secondary world’ – the cave and its inhabitants, including the shadow-makers.
- The world of the mind, or *tertiary reality*, which, according to perspective, may be either the display of shadows on the wall or the world of light outside experienced by the prisoner who manages to escape the cave.

Now, the question I’d like to explore, using the cave-allegory as a model, is which ontological status is assigned to the tertiary reality in some recent fantastical texts. Is the world of the mind, to ask with Harry Potter, ‘real’, or is it ‘only happening inside the characters heads’? Is it depicted as the exit of the cave of physical existence, leading into another reality, or merely as a shared sensory experience? Does it, in other words, objectively exist?

---

<sup>3</sup> Cf. John Grant, John Clute: *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin’s Press 1997, p. 264, 297.

<sup>4</sup> J.R.R. Tolkien: „On Fairy-Stories“. In: *Tree and Leaf. Smith of Wootton Major. The Homecoming of Beornthoth*. London: Unwin Paperbacks 1975, p. 11–79, p. 20.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> My term.

<sup>7</sup> *On Fairy-Stories*, 50 f.

<sup>8</sup> The fictional dialogue is actually once removed from the implied reader’s reality. For simplicity’s sake, dialogue and primary reality are here treated as one.

Positivism vs. Dualism: *Pan's Labyrinth* and *Harry Potter*

This question is the central to the plot and interpretation of Guillermo del Toro's *Pan's Labyrinth*, a film that perfectly illustrates the opposition of dream world and fantasy world and the platonic frame of reference I'm suggesting.

The viewer is presented with two interdependent storylines. The first tells the story of the orphaned girl Ofelia during the Spanish Civil War; the second tells a fantasy in which Ofelia encounters fantastical beings and finds out that she is really a fairy-princess lost in the mortal world that must pass the portal of death in order to return to her underground kingdom. There has been some critical discussion, and it isn't easy to determine on a first viewing, whether Ofelia's fantasy is presented as objectively 'real' in the film. While there are hints as to which interpretation is 'right' on the level of text,<sup>9</sup> here it is more important that the film uses the opposition of subjective dream world and objective fantasy world in order to discuss different levels of 'reality': the opposition of a physical world of the body, and a spiritual world of the mind accessible with the help of literature.<sup>10</sup>

In Plato's terms: If Ofelia's fantastical fairy-world is merely a vivid dream, a function of her physical brain, then there is no way out of the cave and we're 'positively' (in the sense of positivism) stuck with the grim world of the realistic Spanish Civil War story. In this case, the fantastical shadows on the wall are mere escapist reflections of the heroine's excessive reading. And outside the entrance, which is physical death, only the void awaits.

If, on the other hand, the historical world is the platonic cave we're locked in by the limitations of our physical existence, then the tertiary reality portrayed in Ofelia's fantasy is the exit,<sup>11</sup> the 'true world' of the mind we may escape to through the portal of death, thanks to the power of imagination, thus transcending the limitations of the physical universe. The ambiguity 'dream world' vs. 'fantasy world' in the plot thus reflects the ambiguity of materialist positivism and ontological dualism – of a worldview that includes only the physical or also a (playfully represented) meta-physical reality.

The same opposition appears in a central scene in the *Harry Potter*-series, namely Harry's encounter with the deceased Dumbledore and Voldemort's crippled soul in the dream-version of King's Cross station.

---

<sup>9</sup> Michael Guillen: *Pan's Labyrinth* – Interview With Guillermo Del Toro. <http://twitchfilm.com/2006/12/pans-labyrinthinterview-with-guillermo-del-toro.html> (9/8/2013).

<sup>10</sup> It is Ofelia's intimate knowledge of fairy stories that enables her to see ordinary objects as fantastical ones. Cf. note 32.

<sup>11</sup> – which ironically leads into a cave: a tip of the hat to Plato, who is often referenced in fantastical texts.

Harry, who had given himself up to be killed, explicitly questions the ontological status of his experience, and Dumbledore answers him: “Of course it is happening inside your head, Harry, but why on earth should that mean that it is not real?”<sup>12</sup>

With this post-modern statement, Rowling resolves the ambiguous ‘either or’ of the opposition between subjective dream world and objective fantasy world into an ambivalent ‘both are true’-statement:<sup>13</sup> Seeing *is* knowing, even if what you see doesn’t physically exist. Dumbledore is dead, and remains so, in the secondary reality of the wizard world. His apparition therefore implies a fundamental change of perspective: Harry, in terms of Plato’s analogy, gets a glimpse of the non-physical world outside the cave. While the secondary wizard world corresponds to the cave setting, the tertiary, dreamlike reality experienced in King’s Cross corresponds to the prisoner’s *vision* – in both senses of the word – of ideal reality outside the cave. Like Plato’s freed prisoner, Harry is enlightened and, with his ‘outside’ knowledge, free to return to the cave, if he wishes, where he alone is now able to correctly interpret the shadows on the wall that the others think of as ‘real’ – and thus to finally overcome Lord Voldemort.

Of course the scene in King’s Cross is also an image for fantastical texts in general: They, too, present things that claim to be ‘real’ and impinge on objective reality, although these things don’t occur in the primary world. By inserting tertiary worlds of the mind into the secondary world of the story, fantastical texts mirror the recipients’ experience with secondary realities: Characters are shown to see and believe unreal but still meaningful things. The message, in short, is: Really important isn’t what appears to be real, but what one chooses to believe in.<sup>14</sup> This is basic post-modern thinking: Because sensory perception and indeed life itself may be an illusion based on preconceptions, conventions, madness or magic, it’s best to put your trust in your mind’s eye, your outsider-perspective, strength of will or metaphysical values – for the simple reason that ‘it helps us to make sense of the world and our lives.’<sup>15</sup>

Intersubjective Tertiary Reality: Cyberspaces and Collective Dream Worlds

The ambivalence of dream and fantasy and the importance of imagination and belief become central themes in intersubjective fantastical worlds –

<sup>12</sup> J. K. Rowling: *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury 2007, p. 579.

<sup>13</sup> On ambiguity and ambivalence cf. Peter V. Zima: *Roman und Ideologie: Zur Sozialgeschichte des modernen Romans*. München: Fink 1986, p. 20 f.

<sup>14</sup> Cf. Frank Weinreich’s description of Fantasy as ‘Metaphysik mit einem Augenzwinkern’ (in *Fantasy. Einführung*. Essen: Oldib Verlag, p. 12).

<sup>15</sup> Cf. Victor Gijbbers: *Against the Realism Debate*. <http://lilith.gotdns.org/~victor/writings/0079NonRealism.pdf> (12/08/2013): "Seeing does not quite equal believing. We believe in tables because believing in tables helps us make sense of the world and our lives. We believe that some apparent oases do not in fact exist because that helps us make sense of the world and our lives. [...]"

tertiary realities based on the possibility to consciously enter, control and share a world of the mind.<sup>16</sup> These intersubjective tertiary worlds can be divided into two categories, namely *collective dream worlds* and *cyberspaces*. The former are accessed *mentally*, by means of magical power or some talent innate to the character or donated by a superior being; the latter *physically*, by means of technologically or drug induced sensory input.

This difference corresponds to the modes of fantasy and science fiction: In the playfully metaphysical collective dream worlds of fantasy, the mind, soul or consciousness appears as a separate entity existing on a different level of reality. It can function independently of sensory input and is separable from the body. The world, in short, is not matter, but thought. In cyberspaces, on the other hand, the basic idea of the world is positivistic: The mind is a matter of the brain, and consciousness a function of the firing of neurons.

It follows that, ontologically, cyberspaces resemble Tolkien's 'classical' dream worlds: Neither exist objectively; the action takes place exclusively inside the characters' heads. Collective dream worlds, on the other hand, are basically portal fantasies with sleep serving as the portal and the illogical structure of dreams as a model for the fictional world.<sup>17</sup>

We shall see, however, that the distinction between cyberspaces and collective dream worlds – as between classical dream worlds and fantasy worlds – is frequently undermined by the texts themselves.

### Collective Dream Worlds: *The Wheel of Time* and *Inception*

The range of collective dream worlds is best illustrated by Robert Jordan's *Tel'aran'rhiod* in the *Wheel of Time* Fantasy series and by the complex dream-in-dream-construction portrayed in Christopher Nolan's film *Inception*.<sup>18</sup> Both exist only 'in the head' – within them, real is only what a character imagines to be so. The mutable world of dreams within the *Wheel of Time*-universe does, however, have objective existence.<sup>19</sup> It surrounds and mirrors the physical universe and can even be entered in the flesh, although that is considered evil – presumably because it makes you

---

<sup>16</sup> – Inspired by a variety of philosophical concepts such as Berkeley's 'cosmic mind' or the 'brain-in-a-vat'-argument. Cf. Stephen Thornton: *Berkeley's Theory of Reality*. <http://www.minerva.mic.ul.ie/vol1/berkel.html> (24/03/2014) and Internet Encyclopedia of Philosophy: *The Brain in a Vat Argument*. <http://www.iep.utm.edu/brainvat/>.

<sup>17</sup> Cf. table I.

<sup>18</sup> Cf. Auston Habershaw: *In Dreams Born*. <http://aahabershaw.wordpress.com/2013/05/15/in-dreams-born/> (20.02.2014).

<sup>19</sup> Cf. *Understanding Tel'aran'rhiod: A Theoryland Collaboration*. <http://www.theoryland.com/studies.php?page=unseenworld> (10/9/13).

lose your humanity, which consists precisely in having a body and a soul each belonging to their own level of reality.

The consciously designed dreams in *Inception*, on the other hand, are not universal, but rather idiosyncratic constructions of an individual's subconscious. They are neither real nor objective. Each dreamer creates his or her own dream world that other characters may share or enter with the help of technology and sedation. This setting makes the dream world of *Inception* a de facto cyberspace based on lucid dreaming.<sup>20</sup>

In spite of this ontological difference, the two tertiary worlds have a lot in common – most importantly the idea that ‘belief’ or strength of imagination is more substantial than ‘reality’. In fact, both dream worlds are shaped and controlled by the dreamers’ thoughts. Appearances generally depend on their ability to control their subconscious. Consequently, the tertiary world appears mutable or instable. In *Inception*, buildings bend, decay and crumble, and in the course of the plot, some characters’ subconscious influences the designed dreams, which causes other characters to suffer a virtual death. In *Tel’aran’rhiod*, unchanging things like rocks or buildings are comparatively solid, but transitory things like letters suddenly appear and disappear. The dreamer’s appearance, too, changes with his feelings and moods, though experienced dreamers are able to control this phenomenon. They can also move anywhere at will and even ‘will’ unpleasant or dangerous things out of existence. Whether or not one suffers an injury or (virtual) death in *Tel’aran’rhiod* is thus largely a question of mental or willpower: As long as you believe hard enough in the existence – or non-existence – of something, even of death, in *Tel’aran’rhiod* it becomes true. Imagined injuries or virtual death, on the other hand, physically affect the sleeper’s body. In *Tel’aran’rhiod*, ‘real’ is not what you see, but what you imagine – and in fact the word *Tel’aran’rhiod* translates as ‘the unseen world’.

## Limbo

‘Seeing’ then, in the dream world, equals ‘knowing’ only if you have the imagination and strength of mind to control the dream, to correctly interpret the illusions created by other dreamers or by your own subconscious. This ability is linked to a topos found in many fantastical worlds, namely ‘limbo’: a transitory, dreamlike world of the mind (or the unconscious), located some place between death or eternity and the physical world. Proficient ‘dreamwalkers’ in *The Wheel of Time*, for instance, may enter a “gap

---

<sup>20</sup> There are in fact four dream worlds that influence each other hierarchically. Cf. Charlie Jane Anders: *Want to Understand Inception? Read the Screenplay!* <http://io9.com/5625031/want-to-understand-inception-read-the-screenplay> (12/09/2013).

situated between reality and *Tel'aran'rhiid*,<sup>21</sup> where people's dreams float around like little stars in a black space. A similar concept appears in Kerstin Gier's unfinished YA-fiction *Silber*, where the dreamer enters a 'corridor of dreams' with fancy doors leading into individual sleepers' dreams.

These 'in-between' spaces are similar to *Harry Potter's* King's Cross Station or, to take another example, to the train station where Neo is trapped in *Matrix Reloaded*, in that within them, the mind or soul is temporarily and consciously dissociated from physical existence, waiting or able to choose whether to return to its own body and/or the waking world.<sup>22</sup> Time is distorted, and death, if it occurs in this in-between-space, is usually final. The soul cannot be re-incarnated, and the body falls into a coma. In terms of the cave-analogy, limbo could be described as a place just inside the entrance to the cave, with a view outside. Like dualistic fantasy worlds, it is ontologically 'real' – a metaphysical level of reality separate from the physical world inside the cave, but nonetheless connected to it.

Now, what about *Inception*? Here, as in most cyberspaces, the physical world is the ultimate reality, while the world of the mind is an illusion. The designed dreams are shadows on the wall, with the inception-team as shadow-makers. Virtual death is the way out of the cave, into a higher-level cave or ultimately into the outside world, the 'real' physical reality the dreamers awake to.

However, to briefly recall the plot, because of heavy sedation, in the deepest dream levels of *Inception* virtual death suddenly changes status and results in a descent into 'limbo' – a strangely objectified, dreamlike place where ten hours last a century, and where the character may be trapped until death. In limbo, the protagonist Dominic Cobb encounters a projection of his dead ex-wife who years ago committed suicide in the belief that life in limbo was the true reality and that physically dying would wake her to it, thus taking Plato literally. She encourages Cobb to stay in the dream world and live an ideal life of the mind together. When he refuses to do so, and allows his ex-wife to be virtually killed, he apparently wakes up to a reality where suddenly his greatest, impossible dream comes true.

Now, the problem in *Inception*, for viewer and characters alike, is the old platonic one of having to determine whether the protagonist really is awake or still dreaming – whether what he perceives is 'real' or 'only hap-

---

<sup>21</sup> Robert Jordan, Brian Anderson: *A Crown of Swords*. New York: TOR 1996, p. 229.

<sup>22</sup> *Tel'aran'rhiid* is also identified as the place where souls go to between rebirths, and as the 'wolf-dream', where, as in *Twilight*, some people transform into their true animal nature.



pening inside his head'.<sup>23</sup> The solution offered by the ending, too, is similar to the ambivalence suggested by Dumbledore: Even if it may be happening only inside Cobb's head, why should that mean it isn't real? As long as he believes it and is happy, the ontological status of the world of the mind is ultimately irrelevant. When seeing, imagining and believing are one, illusion may in fact be preferable to reality.<sup>24</sup> Accordingly, in the end the protagonist doesn't check the spinning top he carries with him to determine whether or not he's in fact back in the physical world, and the film, like *Pan's Labyrinth*, leaves the viewer to puzzle it out by himself.

Unlike *Harry Potter*, however, *Inception* starts out not as a fantasy, but as a science fiction story where one character is plugged into the mind of another. Ontological dualism therefore is not implicit – there is really no way out of the cave, no objectively existing spiritual world for the mind to live in. Accordingly, the choice in limbo is either to return to a precarious physical reality, or to become one's own shadow-maker, to stay within a projection of one's own mind that resembles physical reality but entails physical death.

This choice is symbolized, as in *The Wheel of Time* and *Harry Potter*, by the motif of the body falling into a coma – a motif that weaves together the ideas of sleeping, dreaming and dying. Interestingly, this motif appears also in many cyberspace plots.

#### Cyberspaces: *The Matrix*, *Otherland* and *Avatar*

Cyberspaces belong to the mode of science fiction: Characters enter them by technological gateways and sensorially experience them while being physically connected to some kind of virtual reality device. More importantly, while collective dream worlds are created 'independently of the conceiving mind' by an extra-diegetic sub-creator located *outside* the world of the story, cyberspaces are maintained by some kind of physically existing, technological or neural network or mastermind located *within* the story or fictional world.<sup>25</sup>

The post-modern cave-world of *The Matrix* provides an obvious example. Neo, like Plato's prisoner, realizes that what he sees isn't real, since most of humanity is in fact unconsciously locked in a complex virtual world. However, once the fetters are removed that bind him to the simulated reality

---

<sup>23</sup> On the similarity to Plato's analogy cf. Thorsten Botz-Bornstein: *Inception and Philosophy: Ideas to Die for*. Chicago: Open Curt Pub Co 2011 and David Kyle Johnson, William Irwin: *Inception and Philosophy: Because it's never just a Dream*. Hoboken: John Wiley & Sons 2011.

<sup>24</sup> This message is prefigured in a key-scene showing dream-addicts dozing in their virtual realities, fleeing the nightmare of reality.

<sup>25</sup> Cf. table II, which includes Selivanova Ewgenijas categories *rational/irrational* and *irreal/real* (Cf. Ewgenija: "Die Rolle und Funktionen des Oneiroraums in der deutschsprachigen Literatur" in this volume).

and he's free to leave the cave, the real world outside turns out to be somewhat more dystopic than the one in Plato's allegory. In fact, humanity has survived only inside a literal cave deep below the destroyed surface of the earth. In the matrix, on the other hand, which Neo consciously re-enters and, much like Harry, learns to control thanks to his outside-experience, he eventually becomes able to bend nature's laws and to manipulate the shadows.

Neo's choice to consciously return to the cave and re-enter the cyberspace is important in that it transforms both the hero and the virtual reality: For Neo, the matrix is now no longer the shadow on the wall, taken for reality by the unknowing prisoners – instead, it becomes the exit of the cave, the ultimate reality, a dangerous, wonderful world of the mind where everything is possible as long as you can think it, and where the hero, who has become super-human, even transcends death.

This suspension of the laws of nature, and especially the transcendence of death, is something a lot of tertiary realities have in common. In Tad William's novel *Otherland*, for example, the characters consciously enter into and are then trapped inside a network of lifelike, more or less fantastical virtual realities, including a copy of Tolkien's Shire.<sup>26</sup> A plug provides sensory input, connecting the characters' brains to the cyberspace, which is controlled by the 'Other' – a mysterious operating system that is eventually revealed to be a telepathic human child with extraordinary brainpower. This child was enslaved by the rich and mighty owners of the network in order to insert their consciousnesses into the virtual reality and thus to overcome death. And in fact, although they fail, by the end of the novel a terminally ill character's consciousness continues to live on in the virtual Shire after his body has died in the 'real world'.

With this twist of the plot, the mode of *Otherland* changes from science fiction to fantasy, and the tertiary world changes ontological status. Initially the positivistic virtual reality-network is merely an escapist dream, a show of shadows on the wall that the prisoners, bound bodily into their VR-tanks, cannot but watch. In the end it becomes a dualistic fantasy where the soul finds a non-physical home in an ideal world of the mind. This change of status occurs in the moment of physical death: With the severing of the bodily ties, the consciousness is shown to be a separate entity able to choose its spiritual home, and this home is modelled on, not only literature, but Tolkien.

A similar change of status takes place in James Cameron's *Avatar*. Here, sensory input is provided in wireless mode. While asleep in a machine that looks half CT, half coffin, the crippled protagonist's consciousness enters a genetically engineered body. This process enables him to gain first hand sensory experience of an exotic, fantastical world that – like the wizard world in *Harry Potter* – has unusual physical laws, but unquestionably exists in an objective, physical way. Sleep serves as portal between

---

<sup>26</sup> A lot of the *Otherland* VRs are based on literature or popular fiction.

the worlds and bodies: When the protagonist's consciousness returns to his real body, the Na'wi avatar becomes comatose, and vice-versa. Within this basically positivist world, however, the hero encounters the dreamlike Tree of Souls, a neural network rooted in nature itself, which eventually shelters his soul and enables him to permanently move into the glorious artificial body, and thus to overcome the limitations of his physical existence and, again, transcend death.

Comparable scenes of transcendence occur in many fantastical texts and films, including – astonishingly, since it implies a dualistic world-view – in overtly positivistic science fiction. In *The Matrix*, it is only after Neo has virtually died and his comatose body is revived by Trinity's kiss that he fully discovers his supernatural powers and is able to manipulate the virtual reality. In *Harry Potter*, the hero survives yet again Voldemort's killing curse while his spirit is sojourning in King's Cross. In the end of *Pan's Labyrinth*, Ofelia is welcomed as fairy princess while her mortal body bleeds to death. *The Wheel of Time's* crippled and dying hero is rewarded for his suffering by being instantaneously reincarnated after having finally defeated 'The Dark One' – and so on.<sup>27</sup> It seems fair to say that in stories dealing with the world of the mind, regardless of mode or genre, the transcendence of physical reality, and ultimately of death, is a central issue that ties in with the concept of different levels of 'reality': with the dualistic opposition of a physical world of the body and a spiritual world of the mind accessed not by our senses, but by our imagination, and determined by our choices and beliefs.<sup>28</sup>

## Conclusion

Cyberspaces and collective dream worlds have a lot in common. Both are intersubjective non-physical worlds existing in the characters' minds only; both use the motifs of the out-of-body experience in limbo and of (virtual) death as a portal between levels of reality; both deal with the opposition and often present a synthesis between the world of matter and the world of the mind. So what, if any, is the difference between them, with regard to the question of how reality is defined?

If one regards dream worlds and cyberspaces not simply as story, but as text, then it is clear that the ontological status of the world of the mind depends not only on *the way it is accessed*, but also on the question of *who*

---

<sup>27</sup> Other examples: In *Twilight*, a legendary chief's soul survives his murder by entering into a wolf, thus creating the super-human werewolves; in Cameron Crowes thriller *Vanilla Sky*, the hero must commit suicide in the lucid-dream-universe in order to return to his body after 150 years of cryogenic sleep.

<sup>28</sup> Accordingly, the spiritual world needn't always be good. Cf. Wes Cravens' horror-film *Nightmare on Elm Street*, where children are killed in their dreams – until one girl chooses to disbelieve in the dead Freddy Krueger.

is *doing the dreaming*. Collective dream worlds, like Fantasy, are 'dreamed' by someone or something *outside* the secondary fictional world – a sub-creator playfully creating a world, and within it, a parallel world of the mind. In this case the world of the mind is presented 'as true', objectively existing, meta-physical reality, implying a dualistic point of view.

Cyberspaces, on the other hand, are 'dreamed' by some kind of biological or technological mastermind situated *inside* the fictional world – be it machine, as in *The Matrix*, (telepathic) human, as in *Otherland*, or nature, as in *Avatar*. This implies a positivistic view of the world. The virtual reality is a function of one or more brains or physical networks and therefore not objectively 'real'.<sup>29</sup> The ultimate 'reality' in these texts is situated on the secondary level of the fictional world, which the reader is invited to enter and equate with the primary level of physical existence.

However, as we have seen, many cyberspaces undermine the positivism they are ostentatiously based on by including dualistic concepts. The platonic shadows become the exit of the cave; illusions turn into playfully conceived 'ideas', virtual realities morph into fantasy. A case in point is Dennis McKiernan's novel *Socrates Caverns*, where the characters get trapped inside a cyberspace fantasy realm. After finally escaping the virtual reality and the malevolent AI that maintains it, they discover that somehow they still possess their virtual characters' magical abilities. Fantasy here invades physical reality and literally becomes 'Truth'. Similarly, in Michael Crichton's *Sphere*, the protagonists, after being symbolically reborn inside a round, alien object that resembles a womb, and following near-death experiences underwater, acquire the (dangerous) power to alter physical reality by sheer force of imagination.<sup>30</sup>

One explanation for this uncertain positivistic status of cyberspace may be the fact that ontological uncertainty often drives the plot. In order to be enlightened, the hero has to recognize the shadows as such; in order to 'realize' his own vision, he has to leave his body and become one with the shadow-maker that maintains the cyberspace. This happens quite literally: Neo becomes part of the matrix (and agent Smith enters a renegade human's physical body); *Avatar's* Jake Sully becomes part of the Tree of Souls, and the dying young man in *Otherland* becomes part of the code making up the virtual world.

Another reason for ontological dualism in science fiction may be the fact that worlds of the mind are symbols of fiction itself. Both are shared experiences of a non-physical world depending on sensory data and imagination. Just like characters within a story enter fantastical tertiary worlds of

---

<sup>29</sup> "We have finally met the dream who is dreaming us", remarks a character in *Otherland*, and another concurs: "Logic is gone. We're definitely in someone else's dream' [...]" Tad Williams: *Sea of Silver Light*. New York: DAW 2002 (2001), p. 836.

<sup>30</sup> Cf. table II. The opposite category would be a physically accessed world of the mind maintained by an extra-diegetic 'dreamer'.

the mind, recipients of fiction enter fantastical secondary worlds of story. And just like the experience in the virtual reality results in a changed perspective and renewed life for the characters – either literally, or as enhanced capability to cope with ‘real’ life –, so the reader of Fantasy experiences, with Tolkien, a change of perspective that allows him to appreciate or interpret the world anew.<sup>31</sup>

Presenting tertiary worlds as real, then, as having some kind of ‘objective’ existence on a separate plane of reality, justifies the existence and underlines the relevance of fiction as ‘idea’ and ‘true’ in its own right, or, more practically, as a source of knowledge and model for life. It is no coincidence that fairy tales or legends play an important role in enlightening the heroes in *Pan’s Labyrinth*, *Harry Potter*, *Otherland* or *Avatar*.<sup>32</sup> The world of fiction, which for Plato was only a ‘shadow’ thrice removed from reality, is here playfully placed on a level with platonic ideas, representing a ‘true world of the mind’ accessible, in fiction, dreams or fantasies, by the faculty of imagination – a reality outside the cave of physical primary reality, which in turn is shown to be nothing but a convention, a collective delusion.<sup>33</sup>

This may be the reason for the fact that the tertiary reality in *Inception*, *The Matrix*, *Otherland* or *Avatar* is associated with opposing values, depending on whether it is regarded from a positivistic or dualistic perspective. In *Inception*, the world of the mind can be seen as a place where illusions make a person unfit for life, or as a place where dreams come true. In *The Matrix*, it means either imprisonment and delusion, or freedom and enlightenment; in *Otherland*, both death and corruption and life and resurrection. And in *Avatar*, the Tree of Souls is both source of wealth to be exploited and a source of life capable of transforming a person.

All these statements may be taken to describe not only the tertiary world, but also fiction in general. In each case, the dualistic perspective, which regards the world of the mind as ‘real’ and ‘true’, goes hand in hand with assigning a positive value to fiction itself. Ultimately, in the texts analyzed above, fantasy is portrayed as an ideal, as enabling the recipient to behave in an altruistic, morally ‘good’ way, regardless of the question whether this ideal is actually ‘true’, whether the fantastical world of the mind actually exists or not.

---

<sup>31</sup> Cf. Tolkien, *On Fairy-Stories*, p. 57 f.

<sup>32</sup> The villains, on the other hand, not being fairy-tale readers, remain blind to the immaterial world.

<sup>33</sup> Compare Australian Aboriginal ‘Dreamtime’ and H. P. Lovecraft in *Beyond the Wall of Sleep*: “Whilst the greater number of our nocturnal visions are perhaps no more than faint and fantastic reflections of our waking experiences [...] [s]ometimes I believe that this less material life is our truer life, and that our vain presence on the terraqueous globe is itself the secondary or merely virtual phenomenon.” <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/bws.aspx> (24/03/2014).

As a final point of interest, this interpretation is corroborated by scientific research suggesting that brain activity is similar while dreaming or watching a film,<sup>34</sup> and that ‘seeing is believing’ in any mental state, be it wakefulness or sleep.<sup>35</sup> The brain doesn’t necessarily distinguish between ‘what’s real’ and ‘what’s in your head’, between physical sensory input, random nerve cells firing in dreams, or imagining things while being immersed in a fictional world.

This ties in with the underlying, post-modern message the analyzed texts convey, namely, that ultimately there is no clear-cut distinction between ‘reality’ and the mind. Our beliefs govern our world, and these beliefs are shaped not only by our sensory experiences, but also by our experiences in fictional worlds. To see physically, therefore, or to see with the mind’s eye, are both equally valid ways of acquiring knowledge, of understanding and making sense of the world.

Table I: Cyberspaces and Collective Dreamworlds

<b>Dream World</b>	<b>Fantasy World</b>
subjective, ‘in your head’	objective, ‘real’
physical world of the body	spiritual World of the mind
<b>World of the Mind is:</b>	
shadow in the cave, illusion	‘reality’ outside the cave, truth
materialist positivism	ontological dualism
<b>Cyberspace</b>	<b>Collective Dreamworld</b>
<b>Entering the world of the mind is based on:</b>	
sensory experience, VR-plug-in	Autonomous function of the brain, Magic
Science-fiction	Fantasy
“brains in vats”, “world is matter”	“universal mind”, “world is thought”

---

<sup>34</sup> Cf. Jonah Lehrer: *The Neuroscience of Inception*, <http://www.wired.com/wiredscience/2010/07/the-neuroscience-of-inception/> (10/08/2013).

<sup>35</sup> Stephen LaBerge: *Lucid Dreaming: A Concise Guide to Awakening in Your Dreams and in Your Life*. Louisville: Sounds True Inc. 2009 (2004), p. 15.

Table II: Intersubjective Tertiary Realities

	Tertiary Reality is created...		
	<i>Cf. 'Oneiroraum':</i>	<b>intradiegetically</b> <i>'irreal'</i>	<b>extradiegetically</b> <i>'real'</i>
<b>Tertiary Reality is entered...</b>	<b>physically, via sensory input</b> <i>'rational'</i>	<b>CYBERSPACE</b> <b><i>(Inception)</i></b>	<b>???</b>
	<b>mentally</b> <i>'irrational'</i>	<b><i>(Sphere)</i></b>	<b>COLLECTIVE DREAMWORLD</b> <b><i>(Wheel of Time)</i></b>

Evgeniya Selivanova (Kasan, Russland)

## Die Rolle und Funktionen des Oneiroraums in der deutschsprachigen fantastischen Literatur am Beispiel von dystopischen Romanen

Jeder gesunde Mensch als ein biologischer Organismus träumt in der Nacht. Träume sind also ein unentbehrlicher Teil unseres Lebens, infolgedessen sind ihnen sehr viele Forschungen im Bereich der Psychologie und Philosophie gewidmet. Ich als Literaturwissenschaftlerin möchte in diesem Beitrag den Traum als ein Element des literarischen Werks behandeln, unter Beachtung von dessen physiologischen und psychologischen Charakteristika. Besonders ausführlich sollen die Funktionen des Traums in dem Roman „Ypsilon Minus“ von Herbert W. Franke<sup>1</sup> analysiert werden, da in diesem Werk ganz neue Rollen des Traums und neue Mechanismen von dessen Aufkommen zu sehen sind. In das skizzierte Forschungsfeld sind aber auch andere deutschsprachige dystopische Romane einzubeziehen, die uns für dieses Thema interessant scheinen.

Dabei meinen wir, dass der literarische Traum als ein besonderer Chronotop betrachtet werden kann. Es hat einen spezifischen Raum (Oneiroraum) und spezifische Zeit (Oneirozeit). Es ist sehr interessant, dass H. W. Franke, der kein Literaturtheoretiker ist, bei der Beschreibung des Zustandes seines Helden unbewusst diesen Begriff definiert: „Als befände er sich in einer imaginären Zeit, in einem imaginären Raum, der das Reich der Träume von der Realität trennt“<sup>2</sup>.

Die Darstellung des Traums in der Literatur ist eine verbreitete Erscheinung, dessen Rolle und Funktionen ändern sich indessen, und zwar je nach der schöngestigten Richtung, historischen Epoche, herrschenden Weltanschauung und konkreten Aufgabe des Autors. Im Altertum waren Träume eine Art von Orakel und wurden als Botschaften von den Göttern wahrgenommen. Wissenschaftler, die sich mit der Forschung der Träume in der Antike befassen (z. B. T. Teperik<sup>3</sup>) teilen alle Träume in drei Gruppen: Wahrsagungen, Tröstungen und Erinnerungen.

Bei der Forschung des literarischen Traums werden auch Gattungsmerkmale des Textes beachtet. Z. B. haben die Träume nach Meinung von

---

<sup>1</sup> Herbert W. Franke: *Ypsilon Minus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1976

<sup>2</sup> Ebd., S. 70.

<sup>3</sup> Tamara Teperik: *Poetika snovidenij v antichnom epose (na materiale poem Gomera, Apollonija Rodosskogo, Vergilija, Lukana)*. Moskau: Moskovskij gosudarstvennij universitet 2008.



Michail Bachtin die Bedeutungen des Wahrsagens, der Ermunterung und der Ermahnung, und zwar nur in der Literatur, die auf der Karnevalbasis beruht; er schreibt, dass „solche Träume epische und tragische Ganzheit des Menschen und seines Schicksals zerstören“<sup>4</sup>, und sie erfüllen auf solche Weise psychologische Funktionen.

Als göttliche Offenbarung wird der Traum im Mittelalter wahrgenommen. In der Romantik widerstehen Träume, in denen die Verwirklichung des Ideals möglich ist, düsterer Realität und sind also ein Pol des Zweiweltenschemas. Der Realismus, der auch den Psychologismus in die Literatur gebracht hat, benutzt Träume für die tiefere Erforschung der menschlichen Natur, für die Erklärung des Benehmens des Menschen. In der Literatur der Moderne und besonders der Postmoderne wird die Grenze zwischen der Realität und dem Traum fast total zerstört. Sie verschmelzen miteinander zu einem Raum, der nach dem Prinzip des Traums aufgebaut ist: gemäß der Logik des Absurden und in der Reihenfolge verschiedener Assoziationen.

Die Darstellung und Beschreibung der Träume sind ein wichtiger Teil vieler dystopischer Werke seit der Entstehung dieser Gattung bis heute. So ereignen sich die ersten Abenteuer von Gulliver gerade in dem Moment des Schlafens, als er, der Schlafende von den Liliputanern gefunden wurde. Der Hauptheld der Dystopie von H. Wells *When the Sleeper Wakes* geriet in die phantastische Welt nach einem lethargischen Schlaf – nicht umsonst hat der Roman einen solchen Titel. In der Erzählung *Obhodtschik* schafft der Autor, der russische Schriftsteller D. L. Bykow das Bild einer Zukunft, in der die Diktatur des Schlafens herrscht, infolgedessen wird diese Erzählung von den Literaturwissenschaftlern als oneirische Dystopie bezeichnet.

In dem ersten deutschen dystopischen und expressionistischen Roman „Die andere Seite“ von Alfred Kubin<sup>5</sup> verflechten sich der Traum und die Realität, was sich bereits im Untertitel des Romans „Traumreich“ widerspiegelt. In dieser untrennbaren Einheit ist der Einfluss der gerade entdeckten Psychoanalyse zu sehen. Außerdem werden die Bewohner des Traumreichs während des Schlafens manipuliert – der Traum ist in dieser Welt mit der Hypnose zu vergleichen. Nach Meinung von Clemens Ruthner hat die Darstellung der Hauptstadt des Traumreiches, der Stadt, in der alle schlafen und die von dem schlafenden Herrscher Patera regiert wird, noch eine weitere Bedeutung: Der Oneiroraum, der, nach dem Wunsch des Autors, von den Romanfiguren als Realität wahrgenommen wird und am Ende des Romans untergeht, zeugt von dem Einfluss der damaligen Weltanschauung der Decadence<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Michail M. Bachtin: *Problemy tvorcestva Dostojevskogo*. 5.Aufl., Kiev: Next 1994, S. 325.

<sup>5</sup> Alfred Kubin: *Die andere Seite*. Hamburg: Ellermann 1986.

<sup>6</sup> Vgl. Clemens Ruthner: „Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* (1908/09)“, *Kakanien re-*

Wenn in dem von Sigmund Freuds Psychoanalyse beeinflussten Roman „Die andere Seite“ der Oneiroraum irrational und irrational ist, so ist er in der Dystopie von H. Dominik „Die Macht der Drei“<sup>7</sup> rational und in der Wirklichkeit existierend. Der Traum, der bei einer Frau (Jane) von einem anderen Menschen (Dr. Glossin) hervorgerufen wird, dient der Ortsänderung: Jane sieht im Traum, was sich an dem anderen Ort zu derselben Zeit ereignet. Der Traum bei H. Dominik ist also auch eine Art der Hypnose.

In dem Roman „Ypsilon Minus“ bilden die Träume etwa ein Drittel des Textes und enthalten Schlüsselinformationen über die erzählten Ereignisse. Um die Wichtigkeit dieser Episoden zu betonen, werden sie mit graphischen Mitteln hervorgehoben: durch Kursivschrift und eigene Nummerierung. Das erlaubt, sie sogar auf dem Niveau der visuellen Wahrnehmung zu identifizieren. Kaum wegzudenken ist die Tatsache, dass es in der Geschichte des deutschen dystopischen Romans ein bemerkenswertes Beispiel der Autorenvisualisierung der Träume schon gibt. Das unentbehrliche Element des oben genannten Romans „Die andere Seite“ sind die Zeichnungen, die Erlebnisse des Haupthelden in dem Traumreich darstellen. Kubin war nicht allein Schriftsteller, sondern vor allen Dingen ein Graphiker. Am Anfang sind gerade diese Zeichnungen entstanden und erst dann, auf deren Grund selbst, der Text. Deswegen können wir mit Recht den Roman „Die andere Seite“ ein literarisch-graphisches Werk nennen.

Der Roman „Ypsilon Minus“ besteht aus 18 Hauptkapiteln, 3 Kapiteln mit Träumen und Kapiteln mit politischen Abweichungen. In Hauptkapiteln geht es um einen technokratischen Staat, der ein typisches Modell der antiutopischen Zukunft darstellt: Kontrolle über die Gesellschaft, Programmierung des Verhaltens des Menschen, Verdrängung der Individualität, totale Computerisierung, Reglementierung des Lebens, soziale Stratifikation. Die Grundlagen des staatlichen Programms sind in den Abschnitten über den politischen Charakter dargelegt. Kapitel-Träume enthalten die Information über die Vergangenheit des Haupthelden – Ben Erman. Er arbeitet als Forscher in der Computerzentrale, wo er täglich die im Computer gespeicherten Daten (Informationen über die Bewohner des Staates) analysiert. Diese, der Prüfung unterliegenden Menschen werden entweder zufällig von dem Computer oder von den Kontrollbeamten ausgewählt. Die Prüfung enthält die Kontrolle der psychologischen Stabilität, der mentalen Fähigkeiten, des physischen Zustandes usw. Der entscheidende Konflikt entsteht, als Ben eines Tages auf dem Bildschirm seine eigene Nummer sieht: das bedeutet, er soll sich selbst prüfen.

Als vorbildlicher Angestellter und eifriger Anhänger des herrschenden Systems geriet er plötzlich in die Kategorie „Ypsilon Minus“, der sonst nur „Entartete und heimliche Außenseiter“<sup>8</sup> angehören. Die detaillierte Analy-

---

visited (29.10.2004), <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/CRuthner4.pdf> (03.08.2013).

<sup>7</sup> Hans Dominik: Die Macht der Drei. Berlin: Gebrüder Weiss Verlag 1953.

<sup>8</sup> Herbert W. Franke: Ypsilon Minus, S. 9.

se seiner Vergangenheit zeigt, dass aus seinem Leben drei Jahre verschwunden sind. Darüber, was in dieser Zeit mit dem Haupthelden passierte, erfährt der Leser aus Bens Träumen. Sie werden mittels Sonderimpfungen hervorgerufen und bauen seine Erinnerungen wieder auf. Wir erfahren (und selbst Ben auch), dass vor einiger Zeit Ben der Leiter einer Aufstandsgruppe war, die die staatliche Ordnung zerstören wollte. Ihre Mitglieder entdeckten einen Sonderkode, mit deren Hilfe sie das ganze Computersystem außer Betrieb setzen konnten, da das Computersystem die Grundlage der staatlichen Diktatur war. Damit die Polizisten diese Information nicht zur Verfügung bekommen würden, haben die Teilnehmer des Aufstandes, als sie verstanden haben, dass sie nicht weglaufen können, eine das Gedächtnis löschende Medizin angenommen. Auf solche Weise verschwanden aus dem Leben von Ben drei Jahre, die jetzt allmählich in seinen Träumen auferstehen. Der Oneiroraum ist in diesem Roman also real, und zwar als die Stadt, in der alle Geschehnisse sich ereignen. Die Oneirozeit ist dabei in die Vergangenheit verschoben. So werden „eigenartige Zeitverkreuzungen zwischen den Welten aufgebaut“<sup>9</sup>.

In den Träumen sind die Vergangenheit und im Hauptsujet die Gegenwart wiedergegeben. Der Leser nimmt aber die ganze Handlung als ferne Zukunft wahr. So werden in einem Raum drei Zeitebenen verflochten, was erlaubt, dieselben Ereignisse von verschiedenen Blickwinkeln zu sehen – jedenfalls wird dies aus der Sicht des unabhängigen und objektiven Lesers möglich, der alles von der Seite beobachtet und erkennt, wie der anständige Bürger Ben zugleich auch als Ben, Mitglied der Opposition, agiert.

Aber kehren wir zu den Träumen zurück. Sie erfüllen im Roman „Ypsilon Minus“ folgende Funktionen. Erstens, beschreiben sie die längst vergangenen Ereignisse, bringen den Leser und den Haupthelden in die Vergangenheit zurück und haben auf diese Weise eine *retrospektive* Funktion. Wie selbst Ben sagt, kann er in den Träumen „einen Ausflug ins Unfaßbare“<sup>10</sup> unternehmen. In diesem Fall sprechen wir von dem für das genre Science Fiction traditionellen Motiv der Zeitreise. Es ändert sich aber, und zwar in dem Sinne, dass das Instrument, mit dessen Hilfe die Zeitreise unternommen wurde, früher die Zeitmaschine war. Im Roman von H. W. Franke erfüllt diese Funktion der Schlaf, Träume haben also auch eine *instrumentale* Funktion.

In diesem Zusammenhang ist der Roman von Hans Boesch „Kiosk“<sup>11</sup> zu erwähnen, wo der Hauptheld einmal auch einen Traum sieht, der die Erinnerung aus seiner Vergangenheit darstellt.

Der Traum in der phantastischen Literatur fungiert also als ein eigenartiges Mittel, das den Helden erlaubt, entweder in die Vergangenheit zu-

---

<sup>9</sup> Igor Kasinov „*Time Machine* G. Wells i problemy chronotopa v sovremennoj nauke i nauchnoj fantastike“, Vestnik Stavropolskogo gosudarstvennogo universiteta 53 (2007), S. 149–153, S. 150.

<sup>10</sup> Herbert W. Franke: YM, S. 70.

<sup>11</sup> Hans Boesch: Der Kiosk. München: Artemis 1978.

rückzukehren (wie mit der Zeitmaschine) – „Ypsilon Minus“, „Kiosk“, oder in einen anderen realen („Die Macht der Drei“) oder irrealen („Die andere Seite“) Raum hineinzukommen. Der exakte Oneiroraum erlaubt uns dabei festzustellen, zu welchem Zweck der Autor die Episoden des Traums in sein Erzählen einführt.

Da wir den Traum als ein besonderes Chronotop betrachten, wollen wir außerdem noch drei Funktionen erwähnen, von denen in seinem Werk *Formen der Zeit und des Chronotops im Roman* der russische Literaturtheoretiker M. M. Bachtin schrieb<sup>12</sup>. Die erste davon ist die *sujetbildende*, da in den Träumen die Schlüsselereignisse gezeigt werden, auf denen die ganze Sujetlinie sich beruht. Dabei können die Kapitel mit den Träumen separat von der ganzen übrigen Handlung verstanden werden, nicht umsonst haben sie eine eigene Nummerierung. Dieses innere Sujet stellt eine vollendete Geschichte mit eigener Schürzung, Höhepunkt und Auflösung dar. Das erlaubt die Episoden mit der Beschreibung der Träume als eine Einlagenovelle zu identifizieren.

Die *Darstellungsfunktion* besteht darin, dass „die Zeit den spürbaren und anschaulichen Charakter erhält und Ereignisse im Chronotop konkretisiert werden“<sup>13</sup>. In den Träumen von Ben wird die echte Atmosphäre, die in der Gesellschaft herrscht und hinter dem scheinbaren Wohlsein versteckt wird, aufgedeckt: Die Bewohner des Staates fühlen sich unfrei, Mitglieder der Aufstandsgruppe sprechen von den Computern als von den Instrumenten der Unterdrückung. So wird die Stimmung der Gesellschaft in der Dynamik der Geschehnisse gezeigt (man erarbeitet das Widerstandsprogramm, das in der Wirklichkeit realisiert wird).

Nicht weniger wichtig ist die *emotional-schätzende* Funktion der Träume. Nach dem Verhalten Bens zu seinen Träumen kann man über seine innere Stimmung urteilen: trotz seiner äußeren Gestalt des anständigen Bürgers spricht sein loyales Verhalten zu den in dem Traum gesehenen Ereignissen und sein Wunsch, alles bis zum Ende zu klären, von seiner Überzeugung und seinem Glauben an die Notwendigkeit des Kampfes gegen das System. Er sieht seine Träume bis zum Ende und macht alles Mögliche, um den angehaltenen Kampf aufzuwecken und die Massen zur Teilnahme zu bewegen. Obwohl seine Idee von der Polizei aufgedeckt wird, gelingt es ihm, die Kopien seiner Berechnungen, die für die Zerstörung des Systems notwendig sind, zu machen und in verschiedenen Institutionen zu verbreiten.

In einem engen Zusammenspiel mit der emotional-schätzenden befindet sich die *modellierende* Funktion, die früher von den Wissenschaftlern nicht genannt wurde. Sie besteht darin, dass in den gezeigten Träumen besondere Situation modelliert wird, die nach dem Erwachen des Helden

---

<sup>12</sup> Michail Bachtin: „*Formi vremeni i chronotopa v romane*“. In Michail M. Bachtin (Hg.): *Voprosy literatury i estetiki: issledovanija raznyh let*. Moskau: Hudozestvennaya literatura 1975, S. 234–407.

<sup>13</sup> Ebd., S. 398.

von ihm analysiert wird: „Aber es war, als hätte er sich daran gewöhnt: Nun stand er seinen Erlebnissen weitaus kühler gegenüber, er vermochte sie nüchtern zu analysieren“<sup>14</sup>.

Um ein Fazit bezüglich der Funktionalität der Träume im Roman von H. W. Franke zu ziehen, greifen wir auf das Werk „Semiosphere“ von Jurij Lotman zurück, in welchem er von zwei Bedeutungen des Traums spricht: die Prophezeiung (wie sie für die Schamanenkultur charakteristisch war) und Verfahren, in sich selbst hineinzuschauen (die Psychoanalyse von Freud).<sup>15</sup> Im Falle „Ypsilon Minus“ haben wir mit der Kontaminierung dieser zwei Bedeutungen zu tun: für den Haupthelden des Romans ist der Traum die Möglichkeit in sein eigenes verschüttetes Gedächtnis einzudringen und für den Leser ist er als Teil des dystopischen Werks die Projektion der möglichen negativen Zukunft.

Der wichtigste Unterschied des Traums in der Science Fiction zu den Träumen in der übrigen Literatur ist, unserer Meinung nach, ihre Steuerbarkeit. Wenn man früher der Meinung war, dass „er (der Traum) individuell ist und es unmöglich ist, in den Traum des Anderen einzudringen“<sup>16</sup>, so hat heute die Entwicklung der Wissenschaft und Technik diese Vorstellung zerstört. Die Medizin kann heute fast alles und der durchschnittliche Chemiker kann die Arznei für die Erreichung jedes beliebigen Ziels anbieten. So fragt der Chemiker aus „Ypsilon Minus“ bei Ben: „Also sag schon, was du willst. Willst du Farben sehen oder die Engel singen hören? Willst du einen Trip in eine andere Welt machen? Willst du für eine Stunde der Teufel sein - oder Gott?“<sup>17</sup>. Bestimmte Träume hervorzurufen ist heute auch kein Problem, deswegen erhält Ben drei sehnliche Ampullen, die in seinem Gedächtnis alle Bilder der scheinbar vergessenen Zukunft rekonstruieren. So hören die Träume auf, Botschaften aus der anderen Parallelwelt oder Erscheinungen des Unbewussten zu sein. Damit verlieren sie aber ihre Einzigartigkeit, Individualität und Einmaligkeit.

In den dystopischen Romanen, die Ende 20. bis Anfang 21. Jahrhunderts geschrieben werden, werden die Träume auch zu einigen anderen Zwecken benutzt. Im Jahre 2005 erschien die Dystopie „Klonküsse“ von der österreichischen Autorin Constanze Dennig<sup>18</sup>, in der die Klone als aktive, tätige und perfekte Menschen, die sich programmierten Mechanismen ähneln, dargestellt sind. Die Klone bei Dennig dürfen keine Emotionen und Gefühle äußern, da dass das rationale Leben zerstört. Der Roman enthält aber zwei Episoden mit einer Traumdarstellung der Hauptheldin. Sie, die von außen eine ideale unempfindliche und unsensible Frau ist, träumt von zwei erotischen Szenen. Und wenn zum ersten Mal diese Vision von ihr abgelenkt wird und sie versucht, sie aus ihrem Gedächtnis zu ver-

---

<sup>14</sup> Herbert W. Franke: YM, S. 98.

<sup>15</sup> Vgl. Juri Lotman: *Semiosphere*. St.Petersburg: Iskusstvo – SPB 2004.

<sup>16</sup> Ebd. S. 126.

<sup>17</sup> Herbert W. Franke: YM, S. 59.

<sup>18</sup> Constanze Dennig: *Klonküsse*. Wien: Verlag der Apfel 2005.

treiben, so bedauert sie ihr Aufwachen im zweiten Fall, als sie in einem Traum einen Kuss spürt. Der Traum ist in diesem Falle als Äußerung der menschlichen Natur zu interpretieren. Aber er wenn bei Freud als Zeichen des irrationalen Unterbewusstseins wahrgenommen wurde, so zeigt der Traum in der Epoche der Mechanisierung eine emotionale und unfreiwillig geschlossene Seite der Persönlichkeit. Er füllt den Mangel an Gefühlen und Emotionen auf.

Zum Schluss kann man daran erinnern, dass Jurij Lotman den Traum als „semiotisches Fenster“<sup>19</sup> bezeichnet, das heißt, er kann mit verschiedenem Sinn gefüllt werden. Seine besondere Mehrdeutigkeit und Multifunktionalität ist, wie wir uns durch die angeführten Beispiele überzeugen konnten, gerade in der fantastischen Literatur zu entdecken, deren Möglichkeiten zur Bildung des Oneiroraums unbeschränkt sind.

---

<sup>19</sup> Juri Lotman: *Semiosphere*, S.125.

Simon Spiegel (Zürich)

## Authentische Wunschträume Einige Überlegungen zur Utopie im nichtfiktionalen Film

Wie müsste ein filmisches Gegenstück zur klassischen Utopie aussehen? Dass ein Spielfilm in vielerlei Hinsicht ungeeignet ist für einen Gesellschaftsentwurf in der Tradition der morusschen *Utopia* (1516), ist im Grunde unbestritten. Es gibt denn auch kein Beispiel eines fiktionalen Films, der diesem Typus auch nur halbwegs nahe käme. Die Schlussfolgerung, dass positive Utopien im Film generell unmöglich sind, wäre allerdings voreilig, denn es existieren durchaus Spielarten des Mediums, in denen die klassische Tradition lebendig ist. So paradox es auf den ersten Blick auch scheinen mag – ausgerechnet im nichtfiktionalen Film findet die Utopie, die *per definitionem* von (noch) Nicht-Existierendem berichtet, einen fruchtbaren Boden.

Den grundlegenden Gedanken, dass das filmische Gegenstück zur klassischen utopischen Literatur im Dokumentarfilm zu suchen ist, habe ich bereits in meinem Beitrag zum Tagungsband der dritten GFF-Jahrestagung ausgeführt.<sup>1</sup> Hier soll diese These nun genauer ausgearbeitet werden. Der Fokus liegt dabei auf dem bereits angedeuteten Widerspruch, dass eine Gattung, die sich just durch die Abbildung des Realen definiert, geeignet sein soll, um die Nicht-Orte der Utopie darzustellen. Nach einer kurzen Zusammenfassung meiner bisherigen Überlegungen wird der Schwerpunkt des Artikels deshalb auf der Theorie des Dokumentarfilms liegen.

### Die Utopie im Film

Ich verstehe Utopie ausdrücklich als literarische Gattung respektive als filmisches Genre. Eine Gattung, die seit der 1516 erschienenen *Utopia* von Thomas Morus erstaunlich stabil geblieben ist; zahlreiche Elemente – inhaltlicher wie formaler Art – ziehen sich als roter Faden durch die Geschichte der literarischen Utopie.<sup>2</sup> Und obwohl die positive Utopie im 20.

---

<sup>1</sup> Simon Spiegel: „Auf der Suche nach dem utopischen Film.“ In: Christiane Löttscher, Petra Schrackmann, Ingrid Tomkowiak, Aleta-Amirée von Holzen (Hg.): *Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik*, Berlin: Lit 2014 [im Druck].

<sup>2</sup> Bei der Bestimmung der literarischen Utopie beziehe ich mich wesentlich auf Thomas Schölderle: *Utopia und Utopie. Thomas Morus, die Geschichte der*

Jahrhundert deutlich an Popularität verliert,<sup>3</sup> bleibt ihr Erbe auch in jüngerer Zeit lebendig; neben Büchern wie B. F. Skinners *Walden Two* (1948) oder Ernest Callenbachs *Ecotopia* (1975), die dem klassischen Modell in weiten Teilen folgen, wären hier Formen wie die Dystopie oder die *critical utopia*<sup>4</sup> zu nennen, welche die Utopie einer kritischen Revision unterziehen und dabei zwangsläufig immer auf diese referieren.

So unterschiedlich die Erscheinungsformen auch sein mögen, welche die Utopie in ihrer 500-jährigen Geschichte angenommen hat, tritt sie doch nie als *normale* fiktionale Literatur auf. Der erzählerische Rahmen ist meist dünn, ein echter Plot mit einem handlungstreibenden Konflikt und ausgestalteten Figuren fehlt in der Regel. Dass diese Struktur für einen Spielfilm gänzlich ungeeignet ist, wurde schon verschiedentlich festgehalten.<sup>5</sup> Anders dagegen die Dystopie, die in aller Regel vom Kampf eines rebellierenden Protagonisten gegen das jeweilige Schreckensregime erzählt und damit alle Ingredienzien für einen dramatischen Handlungsverlauf von Haus aus mitbringt. Ein Blick auf die Filmgeschichte bestätigt diese Einschätzung: Während die Klassiker der dystopischen Literatur fast ausnahmslos verfilmt wurden, haben es Morus, Campanella und Konsorten bislang nicht auf die große Leinwand geschafft.

Obwohl literarische Utopien keine 'normale' erzählende Literatur sind, wäre es dennoch ein Irrtum, sie als Blaupausen für zukünftige politische Systeme zu verstehen; die wenigsten utopischen Entwürfe, begonnen bei *Utopia* selbst, sind zur konkreten Umsetzung gedacht. Ziel der Utopie ist in erster Linie die Kritik, eine Kritik, die auf eine konkrete soziale Realität zielt. Die Utopie „entwirft [...] eine ausgestaltete Alternative und erprobt

*Utopie und die Kontroverse um ihren Begriff.* Baden-Baden: Nomos 2011. Siehe dazu Simon Spiegel: „Auf der Suche nach dem utopischen Film.“

- <sup>3</sup> Vielerorts wird der Eindruck erweckt, die klassische – positive – Utopie sei mit Edward Bellamys *Looking Backward: 2000–1887* (1888) und William Morris' *News from Nowhere* (1890) gewissermaßen zu ihrem Ende gekommen und entsprechende Entwürfe würden im 20. Jahrhundert generell zur Mangelware. Zumindest für die erste Hälfte des Jahrhunderts ist dieser Befund aber nicht korrekt. Auch wenn die meisten Texte heute vergessen sind, gab es selbst nach dem 1. Weltkrieg noch eine reiche Produktion utopischer Romane.
- <sup>4</sup> Vgl. Tom Moylan: *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination.* New York: Methuen 1986; Tom Moylan: *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia.* Boulder: Westview Press 2000.
- <sup>5</sup> Vgl. u.a. Simon Spiegel: „Bilder einer besseren Welt. Über das ambivalente Verhältnis von Utopie und Dystopie“. In: Sascha Mamczak, Wolfgang Jeschke (Hg.): *Das Science Fiction Jahr 2008.* München: Heyne 2008, S. 58–82; Simon Spiegel: „Schöne Aussichten oder: Warum die Zukunft auf jeden Fall schrecklich sein wird“, *Cinema* 53 (2008), S. 133–140; Chloé Zirnstein: *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film.* München: Utz 2006; André Müller: *Film und Utopie. Positionen des fiktionalen Films zwischen Gattungstraditionen und gesellschaftlichen Zukunftsdiskursen.* Berlin: LIT 2010; Heike Endter: *Ökonomische Utopien und ihre visuelle Umsetzung in Science-Fiction-Filmen.* Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2011.



neue Möglichkeiten des Anders-Seins“.<sup>6</sup> Damit verfremdet sie die historische Realität und stellt den Status quo in Frage.<sup>7</sup>

Als „kritische Zeitdiagnose“<sup>8</sup> zeichnet sich die Gattung somit durch einen *erhöhten Wirklichkeitsbezug* aus, bei der die entworfene Staatsordnung als „Gegenwelt“<sup>9</sup> zu der als defizitär wahrgenommenen historischen Realität fungiert. Der narrative Rahmen dient dabei bloß als Vehikel: „die Intention aller Utopien [ist] auf die Verbesserung der dieseitigen [sic] Welt gerichtet.“<sup>10</sup> Dieser erhöhte Wirklichkeitsbezug ist für die Utopie von grundlegender Bedeutung, denn sie „bezieht ihr originäres Potenzial aus dem Spannungsfeld von Realität und Fiktion“.<sup>11</sup> Die Utopie besitzt somit eine *hybride Struktur*,<sup>12</sup> in der sich Fiktives und Faktuales mischt, und daraus ergeben sich auch die Anknüpfungspunkte zum Dokumentarfilm. Als Beispiel, das diesem Typus weitgehend entspricht, habe ich an anderer Stelle bereits den im Internet frei erhältlichen Low-Budget-Film *Zeitgeist: Addendum* (Peter Joseph, US 2008) angeführt. Der Film, der im Web für ein großes Echo gesorgt hat, ist eine krude und tendenziell auch antisemitische Mischung unterschiedlicher Verschwörungstheorien. Folgt man seiner Argumentation, ist ein Konglomerat aus Kirche, Hochfinanz und der US-Regierung für alles Elend dieser Welt verantwortlich. Eigentliches Grundübel sind aber letztlich nicht einzelne Akteure, sondern unser auf Geld basierendes Wirtschaftssystem. Als Alternative propagiert Regisseur Peter Joseph deshalb die „Resource Based Economy“ des *Venus Project*. Hinter dem *Venus Project* wiederum, benannt nach seinem Standort in Venus, Florida, stehen der 1916 geborene Autor und Erfinder Jacque Fresco und dessen Partnerin Roxanne Meadow, die seit Jahrzehnten eine radikale gesellschaftliche Neu-Organisation propagieren.<sup>13</sup>

Josephs Film kommt zwar ohne narrativen Rahmen aus und versteht sich im Gegensatz zu vielen klassischen Utopien explizit als ernst gemein-

---

<sup>6</sup> Thomas Schölderle, *Utopia und Utopie*, S. 483.

<sup>7</sup> Zur Verfremdung vgl. Simon Spiegel: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Schüren: Marburg 2007, S. 197–241.

<sup>8</sup> Thomas Schölderle, *Utopia und Utopie*, S. 48.

<sup>9</sup> Götz Müller: *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler 1989.

<sup>10</sup> Thomas Schölderle, *Utopia und Utopie*, S. 48.

<sup>11</sup> Ebd., S. 464.

<sup>12</sup> Vgl. Kenneth M. Roemer: *Utopian Audiences. How Readers Locate Nowhere*. Amherst: University of Massachusetts Press 2003, S. 20.

<sup>13</sup> Mittlerweile hat sich das *Zeitgeist Movement*, das sich ursprünglich als aktivistischer Arm des *Venus Project* verstanden hat, von diesem getrennt. Zum *Venus Project* siehe Peter Seyferth: „Die Abschaffung der Politik als politische Utopie. Politikwissenschaftliche und fantastische Perspektiven auf das *Venus Project*.“ In: Christiane Löttscher, Petra Schrackmann, Ingrid Tomkowiak, Aleta-Amirée von Holzen (Hg.): *Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik*, Berlin: Lit 2014 [im Druck].

tes, auf Umsetzung ausgerichtetes Programm,<sup>14</sup> entspricht ansonsten aber weitgehend dem klassischen Modell: Auf die Kritik am Status quo folgt ein Gegenentwurf, der sich unter anderem durch Rationalität, Kollektivismus, Universalität, Geldlosigkeit, eine radikale Reduktion der Gesetze und in letzter Konsequenz einer Abschaffung des politischen Prozesses auszeichnet. *Zeitgeist: Addendum* wäre somit ein Beispiel für einen nicht-fiktionalen Film, der dem Typus der klassischen Utopie deutlich näher kommt als jeder mir bekannte Spielfilm. In den folgenden Überlegungen zum Verhältnis von Utopie und Dokumentarfilm soll er deshalb als Referenzpunkt und Anschauungsobjekt dienen.

### Zur Theorie des Dokumentarfilms

„Every film is a documentary“ schreibt Bill Nichols<sup>15</sup> und weist damit in bewusst zugespitzter Form auf das Grundproblem jeder Unterscheidung zwischen nichtfiktionalem und fiktionalem Film hin: Das fotografische Bild ist immer die Wiedergabe einer vorfilmischen Realität – unabhängig davon, ob diese inszeniert ist oder nicht. Zugleich konnte das filmische Bild schon immer nachträglich manipuliert werden. Historisch war die – scheinbar so evidente – Unterscheidung zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Film denn auch keineswegs von Anfang an gegeben. Damit der Dokumentarfilm vom Spielfilm abgegrenzt werden konnte, musste sich Letzterer erst als eigenständige Form herausbilden.<sup>16</sup> Der Filmhistoriker Tom Gunning spricht für die Anfangsphase des Films denn auch nicht von dokumentarischen Aufnahmen, sondern von „Ansichten“ resp. „views“.<sup>17</sup>

Dass sich Dokumentarfilme im Vergleich zu Spielfilmen durch eine Form von erhöhter Authentizität, durch einen *stärkeren Wirklichkeitsbezug* auszeichnen, scheint einleuchtend und offensichtlich. Diese Beziehung theoretisch zu fassen, entpuppt aber alles andere als trivial. So ist das Verhältnis des Dokumentarfilms zur Wirklichkeit denn auch praktisch von Anfang an der Dreh- und Angelpunkt der Dokumentarfilmtheorie. Dabei steht einerseits zur Debatte, ob der Dokumentarfilm tatsächlich indexika-

---

<sup>14</sup> Beide Aspekte, der narrative Rahmen und die fehlende Umsetzungsabsicht, sind für Schölderle zwar typische, aber keineswegs zwingende Eigenschaften der klassischen Utopie.

<sup>15</sup> Bill Nichols: *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 2001, S. 1.

<sup>16</sup> Vgl. Eva Hohenberger: „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“. In: Dies. (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 9–33, S. 9 f.; Margrit Tröhler: „Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“, *Montage/AV*, 13/2 (2004), S. 149–169.

<sup>17</sup> Tom Gunning: „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der Ansicht“. Aus dem Englischen übers. von Frank Kessler. *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 4 (1995), S. 111–121.

lisch an eine Wirklichkeit gebunden ist oder diese doch eher (mit)konstruiert resp. bedingt. Andererseits werden Unterschiede zum Spielfilm untersucht, der – wie Nichols' eingangs angeführtes Zitat nahelegt – ebenfalls die Geschehnisse vor der Kamera ‚dokumentiert‘. Auf film-analytischer Ebene schlägt sich diese Diskussion in der Frage nieder, inwieweit sich der Dokumentarfilm anhand von formalen Merkmalen im Filmtext selbst – etwa der Art der Kameraführung oder des Einsatzes von Off-Kommentar – bestimmen lässt oder ob die Gattung nicht primär von der pragmatischen Rahmung abhängt. Etwa von Vorabinformationen, dem Sendegefaß des Fernsehsenders etc.<sup>18</sup>

Der maßgeblich von Roger Odin seit den 1980er Jahren geprägte semio-pragmatische Ansatz empfiehlt sich hier als vermittelnde Position. Auch wenn längst nicht alle Theoretiker Odin vollumfänglich folgen, besteht mittlerweile doch ein gewisser Konsens, dass sich der Dokumentarfilm sinnvollerweise nur im Zusammenspiel von Filmtext und pragmatischem Kontext definieren lässt. Odin entwickelt seine Theorie des Dokumentarischen über eine Semiologie der ‚Lektüre‘, die sich aus textuellen und pragmatischen Aspekten zusammensetzt. Dabei versteht er Textproduktion als *doppelten Prozess*, der sich gleichermaßen auf Seiten der Filmemacher wie beim Rezipienten vollzieht.<sup>19</sup> Das Publikum sieht demnach nicht einfach einen Film, sondern *produziert* diesen erneut. Die Rezeption geschieht dabei anhand verschiedener Modi – z.B. „fiktionalisierender“, „dokumentarisierender“, „privater“ Modus (die vorgeschlagenen Modi versteht Odin nicht als abschließende Klassifikation. Er selbst hat im Laufe der Jahre den Katalog möglicher Modi mehrfach erweitert). Der für unsere Zwecke relevante dokumentarisierende Modus beruht dabei auf der Konstruktion eines als „*real präsupponierten* Enunziators“, einer Instanz, „die Äußerungen hervorbringt, welche sich auf die wirkliche Welt beziehen und auf ihren Wahrheitsgehalt hin funktionieren“.<sup>20</sup> Mit anderen Worten: Wir verstehen einen Dokumentarfilm nicht als Fiktion, sondern als eine Aussage zur realen Welt, die dem Wahrheitsgebot unterliegt und potenziell auch überprüft werden könnte. Dass die konkreten Aussagen durchaus falsch sein können und dass Odin die Quelle dieser Aussage, den Enunziator, ebenfalls als Konstrukt des Zuschauers versteht, ändert dabei nichts daran, dass das Verhältnis des Dokumentarfilms zur Wirklichkeit eine grundsätz-

---

<sup>18</sup> Vgl. Carl Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press 1997.

<sup>19</sup> Vgl. Roger Odin, Roger: „Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz“. Aus dem Französischen übers. von Barbara Heber-Schärer. *Montage/AV*, 11/2 (2002), S. 42–57.

<sup>20</sup> Roger Odin: „Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel *Notre Planète la terre* (1947)“. Aus dem Spanischen übers. von Manfred Hattendorf. Manfred Hattendorf (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: Diskurs-Film-Verlag 1995 (1994), S. 85–96, S. 90.

lich andere ist als die des Spielfilms. Denn ein Spielfilm unterliegt *nicht* dem Wahrheitsgebot, bezieht sich nicht auf die wirkliche Welt. Im Gegensatz zum Dokumentarfilm *kann ein Spielfilm nicht lügen*, womit zum Ausdruck kommt, dass die beiden Gattungen gegenüber dem, was sie erzählen, unterschiedliche pragmatische Haltungen einnehmen resp. dass der Rezipient abhängig vom Lektüremodus unterschiedliche Zuschreibungen vornimmt.

Da der Rezipient einen Film nicht einfach *versteht*, sondern ihn erneut *produziert*, ist keineswegs gewährleistet, dass die Rezeption immer im intendierten Modus erfolgt. Vielmehr beeinflussen zahlreiche Faktoren die Wahl des Modus – filminterne Markierungen, Konventionen wie Titelsequenz und Abspanns eines Films, aber auch der Kontext der Vorführung sowie das Wissen und die Erwartungen der Zuschauer. Wenn ich das Kino mit der Absicht betrete, einen Dokumentarfilm zu schauen, werde ich im Normalfall den entsprechenden Rezeptionsmodus wählen. Schalte ich im Fernsehen dagegen auf einen laufenden Film um, ist es durchaus möglich, dass ich nicht den vom Filmemacher intendierten Lektüremodus wähle; zahlreiche Konventionen gewährleisten allerdings, dass ich in der Regel relativ bald weiß, welchen Modus der jeweilige Film intendiert.

Normalerweise macht ein Film eindeutige Lektürevorgaben, die sich auch im Filmtext identifizieren lassen, grundsätzlich muss der Rezipient diesen aber nicht folgen und kann den Film stattdessen im Modus seiner Wahl lesen – im Falle eines Spielfilms etwa als Dokument für den Schauspielstil einer gewissen Epoche oder den Stand der Effektechnik.

Carl Plantinga sieht in dem, was er die „implicit directorial assertion of *veridical representation*“<sup>21</sup> nennt, das definierende Moment des Dokumentarfilms. Dieser enthält demnach die implizite Behauptung, dass der Filmemacher in seinem Werk wahrheitsgetreue Aussagen mache. Damit ist weder etwas zum Status der Bilder – und Töne – gesagt, die im Einzelfall hochgradig inszeniert sein können, noch etwas dazu, ob diese „assertion“ tatsächlich wahr ist. Obwohl Plantinga Odins Bestimmung des dokumentarisierenden Modus in einigen Punkten kritisiert,<sup>22</sup> verträgt sich sein Ansatz grundsätzlich mit jenem Odins. In beiden Fällen wird eine außertextliche Instanz vorausgesetzt resp. vom Zuschauer konstruiert, die Aussagen *über* die reale Welt macht, die potenziell auf ihren Realitätscharakter hin überprüfbar sind – jedoch nicht ‚wahr‘ sein müssen. Der Dokumentarfilm zeichnet sich somit durch eine *assertorische Haltung* („assertive stance“)<sup>23</sup> aus.

---

<sup>21</sup> Carl Plantinga: „What a Documentary Is, After All“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63/2 (2005), S. 105–117, S. 111. DOI:10.1111/j.0021-8529.2005.00188.x.

<sup>22</sup> Plantinga hält vor allem Odins Bestimmung des dokumentarisierenden Modus anhand des Enunziators für problematisch; ebd., S. 116, Anm. 15.

<sup>23</sup> Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation*.

Versteht man Fiktionalität und Nichtfiktionalität als pragmatische Haltungen, lassen sich die Gattungen in den meisten Fällen relativ problemlos auseinanderhalten. Rückt man hingegen die *Weltenkonstruktion* der Filme respektive die imaginative Leistung der Zuschauer ins Zentrum, gestaltet sich die Unterscheidung schwieriger. Denn der ursprünglich von Etienne Souriau geprägte Begriff der *Diegese* wird zwar oft als „fiktionale Welt“ verstanden,<sup>24</sup> kann aber ebenso für den nichtfiktionalen Film fruchtbar gemacht werden, da beide Gattungen gleichermaßen über von Figuren bevölkerte erzählte Welten verfügen.<sup>25</sup> Britta Hartmann beschreibt die Aktivität der *Diegetisierung* mit Blick auf den Spielfilm als „die auf den Entwurf einer weitgehend kohärenten und in sich konsistenten erzählten Welt bezogenen imaginativen Akte des Zuschauers“<sup>26</sup> – was ebenso für die Rezeption eines Dokumentarfilms gilt. Für Odin sind die Operationen der *Diegetisierung* (die Konstruktion einer bewohnbar erscheinenden filmischen Welt) und der *Narrativierung* (die Konstruktion enunziativ-narrativer Strukturen) denn auch keineswegs dem Spielfilm vorbehalten (bei diesem müssen sie im Gegensatz zum Dokumentarfilm allerdings zwingend erfolgen).<sup>27</sup>

Der Unterschied der jeweils entworfenen Welten liegt somit nicht im imaginativen Akt der Zuschauer, sondern darin, dass die Elemente einer Spielfilm-Diegese in jedem Fall „fiktiv also ‚nicht-wirklich‘“<sup>28</sup> sind. Bedient sich ein Spielfilm ‚realer Elemente‘ wie etwa historischer Figuren – in der Forschung ist in diesem Zusammenhang oft vom *Napoleon-Problem* die Rede –, werden diese realen Elemente *fiktionalisiert*.<sup>29</sup>

Während sich um das *Napoleon-Problem* eine lange theoretische Diskussion angelagert hat, ist das Gegenstück, das Einbinden fiktiver – d.h. „nicht-wirklich in Bezug auf die Lebenswirklichkeit“<sup>30</sup> gerichteter – Elemente in den Dokumentarfilm, noch wenig theoretisiert. Dabei ist es alles andere als außergewöhnlich, dass Dokumentarfilme in scheinbar paradoxer Weise fiktive Elemente enthalten. Beispielsweise, wenn ein Film mögli-

---

<sup>24</sup> Vgl. Dominik Orth: *Narrative Wirklichkeiten. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film*. Marburg: Schüren 2013, S. 81–84.

<sup>25</sup> Vgl. Margrit Tröhler: „Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm“. *Montage/AV*, 11/2 (2002), S. 9–41; Tröhler, „Filmische Authentizität“.

<sup>26</sup> Britta Hartmann: *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren 2009, S. 56.

<sup>27</sup> Vgl. Roger Odin: „La question du public. Approchesémio-pragmatique“. *Ré-seaux*, 18/99 (2000), S. 49–72.

<sup>28</sup> Dominik Orth: *Narrative Wirklichkeiten*, S. 65; vgl. auch Tröhler, „Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden“, S. 32.

<sup>29</sup> Dominik Orth, *Narrative Wirklichkeiten*, S. 71; vgl. auch Thomas Pavel: *Fictional Worlds*. Cambridge/London: Harvard University Press 1986; Gérard Genette: „Récitfictionnel, récitfactuel“. In: Ders. (Hg.): *Fiction et diction*. Paris: Seuil 1991, S. 65–94

<sup>30</sup> Dominik Orth, *Narrative Wirklichkeiten*, S. 59.

che resp. zukünftige Szenarien entwirft. In *Zeitgeist: Addendum* etwa sind 3D-Animationen einer von Fresco entworfenen Zukunftsstadt zu sehen (Abb. 1 u. 2). Der Film eröffnet hier eine Handlungswelt, die nicht als Wiedergabe der faktualen Welt gelten kann, sondern erklärtermaßen als Gegenposition zu dieser fungiert.

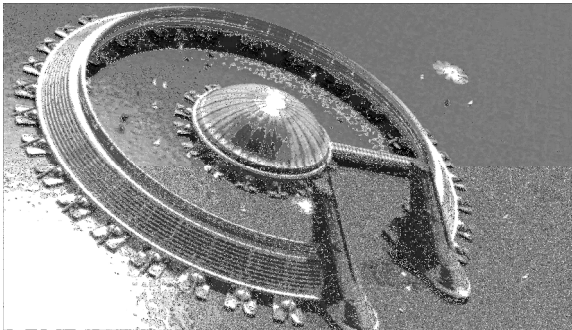
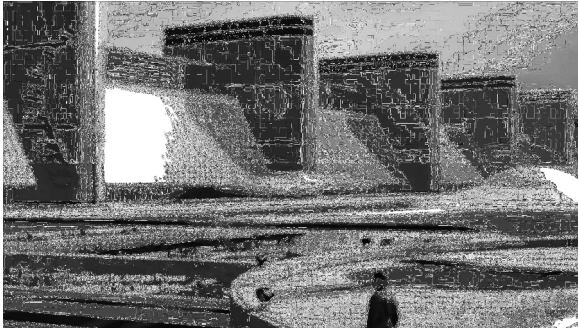


Abb. 1 und 2: Von Jacque Fresco entworfene Zukunftsstädte in *Zeitgeist: Addendum* (Peter Joseph, US 2008)<sup>31</sup>

Während aktuelle Elemente im Spielfilm fiktionalisiert werden, ist im Dokumentarfilm der entgegengesetzte Mechanismus am Werk. Die in Josephs Film gezeigten futuristischen Bauten und Gefährte sind zweifellos (noch) nicht real, im Kontext des Films verändern sie aber ihren Status und erscheinen nicht als völlig fiktive Elemente. Vielmehr ist die Argumentation des Films gerade darauf ausgerichtet, das Gezeigte als plausibel und wünschenswert erscheinen zu lassen. Mittels dieser Strategie verliert das Fiktive seine ursprüngliche Nicht-Wirklichkeit und erhält einen *quasi-*

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=DgyPDsxk3bo> (26.03.2014).

*assertorischen Status*. Diesen Vorgang, das Quasi-real-Erscheinen-lassen fiktiver Elemente, bezeichne ich als *Faktualisierung*.

## Der Propagandafilm

*Zeitgeist: Addendum* ist keine nüchterne Bestandsaufnahme, sondern ein Film, der den Zuschauer überzeugen will. Er kann guten Gewissens als *Propagandafilm* bezeichnet werden. Im Folgenden werde ich kurz den Zusammenhang zwischen Dokumentar- und Propagandafilm beleuchten, bevor ich zum Schluss das Zusammenspiel von Faktualisierung und Utopie genauer untersuche.

Die Frage, ob sich Dokumentar- und Propagandafilm voneinander trennen lassen, hängt primär davon ab, wie umfassend man den Begriff ‚Propaganda‘ versteht und inwieweit er als neutrale Kategorie gehandhabt wird: Definiert man Propaganda als „geplante Versuche [...], durch Kommunikation die Meinung, Attitüden, Verhaltensweisen von Zielgruppen unter politischer Zielsetzung zu beeinflussen“<sup>32</sup>, fällt die Auswahl breiter aus, als wenn man sie ausschließlich als Mittel im Kampf gegen einen äußeren Feind begreift.<sup>33</sup> Carl Plantinga argumentiert, dass jeder nichtfiktionale Film zumindest implizit eine Position gegenüber dem Gezeigten bezieht,<sup>34</sup> womit eine diskursiv-rhetorische Nähe zur Propaganda in jedem Fall gegeben wäre. Um den Begriff nicht unnötig zu verwässern, konzentrieren sich die folgenden Ausführungen allerdings auf ein enges Verständnis von Propaganda.

Martin Loiperdinger sieht Dokumentar- und Propagandafilm auf grundsätzliche Weise miteinander verbunden, wobei er primär historisch argumentiert. Wie er betont, war der Begriff ‚Propaganda‘ keineswegs immer negativ konnotiert, seinen abwertenden Beigeschmack erhielt er erst im Zweiten Weltkrieg. Entsprechend sieht er bei der Unterscheidung von Dokumentar- und Propagandafilm oft „politische Heuchelei im Spiel“.<sup>35</sup> Loiperdinger geht sogar so weit, die „Geburt“ des eigentlichen Dokumentarfilms – im Unterschied zu den frühen „Ansichten“ – auf die erste Aufführung des britischen Propagandafilms *The Battle of the Somme* (Anonym, UK 1916) im Jahre 1916 zu datieren, eines Films, der klar propagandistisch intendiert war und zudem nachgewiesenermaßen gestellte Szenen

<sup>32</sup> Gerhard Maletzke: „Propaganda: Eine begriffskritische Analyse“, *Publizistik* 17/2 (1972), S. 153–164, S. 157.

<sup>33</sup> Z.B. Elizabeth Ellsworth: „I Pledge Allegiance: The Politics of Reading and Using Educational Films“, *Curriculum Inquiry* 21/1 (1991), S. 41–64.

<sup>34</sup> Plantinga, *Rhetoric and Representation*, S. 99.

<sup>35</sup> Martin Loiperdinger: „Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg.“ In: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*. Marburg: Schüren 2001, S. 71–81, S. 72).

enthält. Mit dieser polemischen Zuspitzung macht er nicht nur deutlich, dass die Vorstellung, inwieweit ein Dokumentarfilm die umgestellte Realität wiedergeben muss, historisch stark variiert, sondern auch dass sich Dokumentar- und Propagandafilm nur schwer auseinander halten lassen.

Innerhalb der Dokumentarfilmtheorie wird der Propagandafilm zwar diskutiert, bleibt aber eine Randerscheinung. So unterscheidet Nichols zwischen sechs Modi des Dokumentarischen, von denen für den Propagandafilm vor allem der „expositorische Modus“ von Belang ist.<sup>36</sup> Der expositorische Modus, als dessen prototypischer Vertreter der Regisseur John Grierson gilt, umfasst Filme, die – oft durch eine Voice-over – eine logische Argumentation aufbauen, um eine Frage „korrekt“ zu beantworten, die also darauf abzielen, die „richtige“ Position wiederzugeben. Plantinga wiederum unterscheidet zwischen drei Typen von „voices“, die sich zumindest teilweise mit Nichols' Modi decken. Was Nichols als expositorische Filme bezeichnet, entspricht weitgehend Plantingas Kategorie der „formal voice“,<sup>37</sup> d.h. Filmen mit einem hohen Grad an „epistemic authority“, die in möglichst stringenter Weise Fragen aufwerfen und abschließend zu beantworten suchen. Als Beispiel für diesen Modus führen beide Autoren u.a. die Filme der *Why-We-Fight*-Reihe an, klassische Propagandafilme, die während des Zweiten Weltkriegs im Auftrag der US-Regierung produziert wurden. Somit scheint es unbestritten, dass selbst Propagandafilme im engen Sinn als Dokumentarfilme angesehen werden können. Es spricht somit nichts dagegen, *Zeitgeist: Addendum* sowohl als Propaganda- wie auch als Dokumentarfilm zu bezeichnen.

Im Lichte der bisherigen Ausführungen kann der Propagandafilm im engeren Sinn als besonders prägnantes Beispiel für die paradoxe Strategie der Faktualisierung gelten. Einerseits handelt es sich wohl um die extremste Form einer *assertorischen Haltung*, da Propaganda ausdrücklich darauf abzielt, den Rezipienten von der Richtigkeit der eigenen Position zu überzeugen. Andererseits entwerfen viele Propagandafilme Szenarien, die auch innerhalb der Argumentation des Films noch keine Realität besitzen, sondern auf einen zukünftigen Zustand verweisen – die Vernichtung des Gegners, den Sieg der Partei, den erfolgreichen Abschluss einer Modernisierungskampagne etc. Damit spricht der Propagandafilm den bebilderten fiktiven Ereignissen einen quasi-faktualen Status zu. Der vom Film beschworene Zustand hat erklärtermaßen noch keinen Realitätscharakter, ist also (noch) fiktiv, durch die Faktualisierung erscheint er indes als Teil einer assertorischen Proposition. Diese Strategie ist auch in anderen nicht-fiktionalen Filmen zu beobachten, wird im Propagandafilm aber besonders augenfällig.

---

<sup>36</sup> Nichols, *Introduction*, S. 99–138.

<sup>37</sup> Carl Plantinga: *Rhetoric and Representation*, S. 110–114.



## Utopie und Dokumentarfilm

Die für den Dokumentarfilm zentrale Frage nach dem Verhältnis von Film und Wirklichkeit erhält beim Verfahren der Faktualisierung zusätzliche Brisanz, denn hier verliert der als Gewährsinstanz angenommene Enunziator im Grunde seine Beglaubigungsfunktion, da sich seine Aussagen (noch) nicht überprüfen lassen. Für die filmische Utopie spitzt sich dieser Konflikt noch einmal zu, weil die entworfene Gegenwelt erklärtermaßen fiktiv ist resp. erst in der Zukunft realisiert werden kann. Aus Sicht eines Films wie *Zeitgeist: Addendum* besteht dabei die Gefahr, dass die präsentierten Szenarien nicht mehr dokumentarisch gelesen werden – was sie ja in der Tat nicht sind –, sondern als SF.<sup>38</sup> Entsprechend verwendet der Film viel Energie darauf, die Ideen des *Venus Project* als ernstzunehmende Vorschläge darzustellen.

In dieser Hinsicht liegen literarische und filmische Utopie gar nicht so weit auseinander, denn um ihre Funktion als kritisches Gegenbild zur Realität wahrnehmen zu können, ist auch die literarische Utopie darauf angewiesen, dass sie als halbwegs plausibles Szenario wahrgenommen wird. Ein zentrales Mittel, um dies zu erreichen, ist die detaillierte Beschreibung der utopischen Einrichtungen sowie die ebenfalls gattungstypischen ausführlichen Diskussionen, in denen argumentativ ‚bewiesen‘ wird, warum die jeweilige utopische Ordnung die einzig richtige ist.

Unabhängig davon, ob die Utopie tatsächlich zur Umsetzung gedacht ist oder nicht, dienen beide Verfahren dazu, die jeweils beschriebene Staatsordnung als zumindest bedenkenswerten Gegenentwurf erscheinen zu lassen. Diese für die Utopie charakteristische rhetorische Strategie ähnelt durchaus dem Prinzip der Faktualisierung. Wenn Morus im ersten Buch der *Utopia* ausführlich das zeitgenössische Justizwesen kritisiert, hat das ebenfalls assertorischen Charakter und wertet die im zweiten Teil folgende Beschreibung der Insel Utopia auf. Was hier erzählt wird, lässt sich zwar nicht überprüfen, hat aber Relevanz und Gewicht. Zweifellos ist der assertorische Charakter der literarischen Utopie weit weniger ausgeprägt als beim Dokumentarfilm, das, was ich im Falle der Utopie als erhöhten Realitätsbezug bezeichnet habe, weist aber Parallelen zur Faktualisierung im Dokumentarfilm auf.

Die für die literarische Utopie typische detaillierte Beschreibung der verschiedenen Einrichtungen ist ein Verfahren, für welches sich das visuel-

---

<sup>38</sup> Ich verstehe SF als ästhetisch-fiktionalen Modus, d.h. als bestimmten Typus fiktionaler Welten (vgl. Spiegel, *Konstitution*, S. 197–241). Betrachtet man die Utopie als primär fiktionale Literatur, ist spätestens ab dem 19. Jahrhundert ein Großteil der utopischen Literatur im SF-Modus angesiedelt (ebd., S. 64–69). Hebt man dagegen den Wirklichkeitsbezug der Gattung hervor, wie ich es hier getan habe, muss diese Einschätzung wohl teilweise revidiert werden. Zwar bedient sich die SF mit der Operation der *Naturalisierung* eines Verfahrens, das dem der Faktualisierung ähnelt, dass es sich bei SF um Fiktion handelt, ist aber unbestritten.

le Medium Film nur begrenzt eignet. Zwar kann ein Film z.B. via Voice-over, Talking Heads oder Schaubilder ebenfalls diskursiv-beschreibend erzählen – alle Verfahren kommen bei *Zeitgeist: Addendum* zum Einsatz –, dennoch dürfte kaum ein Film bei der Beschreibung der utopischen Ordnung an den Detailreichtum einer typischen literarischen Utopie heranreichen. Dafür kann der Film den utopischen Staat in Aktion zeigen, wie dies in *Zeitgeist: Addendum* in Ansätzen geschieht, und dabei u.a. mit dem Informationsüberfluss und der sinnlichen Qualität des fotografischen Bilds sowie der emotionalisierenden Wirkung von Musik operieren.

Der Film profitiert zusätzlich von der Evidenz des fotografischen Bildes, der an sich schon eine starke persuasive Kraft innewohnt. Die aktualisierten fiktiven Elementen zeigen dabei eine dialektische Wirkungsweise: Durch die Einbettung in einen Dokumentarfilm erhalten die nicht-realen Bilder einerseits einen quasi-assertorischen Status, umgekehrt verleihen sie aber auch der Argumentation des Films zusätzliches Gewicht. Über die utopische Ordnung wird nicht bloß geredet, sie wird auch *gezeigt*. Dass die Qualität der Animationen in *Zeitgeist: Addendum* nicht an Hollywood-Großproduktionen heranreicht, scheint mir dabei kein Nachteil. Vielmehr erinnern die gezeigten Stadtansichten dadurch mehr an Visualisierungen von Ingenieuren oder Architekten (was sie im Grunde auch sind), was ihnen zusätzliche Seriosität verleiht.<sup>39</sup> Die perfekte Qualität eines Blockbusters würde in diesem Kontext wohl eher als Fiktionalitätssignal aufgefasst.

Mit dem Dokumentar- resp. Propagandafilm eröffnet sich für die Utopieforschung ein gänzlich neues Feld. Mein Artikel hatte dabei primär zum Ziel, dieses Feld in (film-)theoretischer Hinsicht ein erstes Mal grob abzustechen, weitergehende Überlegungen zu diesem Gebiet sind nötig und willkommen. Dies gilt vor allem für das Verfahren der *Faktualisierung*. Dieses in der Filmtheorie bislang kaum diskutierte Mittel ist keineswegs nur im Kontext der Utopie von Interesse. Vielmehr kommt ihm eine zentrale Rolle im Verhältnis von Dokumentar- und Propagandafilm zu. Für die Utopie dürfte die Faktualisierung allerdings auch jenseits des Mediums Film von Bedeutung sein, denn wie ich angedeutet habe, scheint mir hier ein für die literarische Utopie zentrales Funktionsprinzip vorzuliegen, dessen Analyse es erlaubt, die hybride Gattung noch präziser zu beschreiben.

---

<sup>39</sup> In gewissem Sinne handelt es sich hier um eine Weiterführung der typischen Karten und Stadtpläne, welche in vielen Utopien enthalten sind.

Tamara Werner (Zürich)

## Tim Burtons ‚sehende Protagonisten‘

### Eine Darstellung der empfindsamen Wiederverzauberung der Welt(en) in Tim Burtons Werk

Träume indessen sind Tim Burtons Filme allesamt, seltsam entrückt dem vermeintlich Realen, auf das sie dennoch unablässig verweisen.<sup>1</sup>

Das vermeintliche Gegensatzpaar ‚Wirklichkeit‘ versus ‚Fantastik‘ ist stets präsent in den Filmen des amerikanischen Filmschaffenden Tim Burton, der als Regisseur, Drehbuchautor, Künstler und Autor gleichermassen tätig ist. Die Wirklichkeit steht bei Burton stets in Verbindung mit Rationalität, Erwachsen-Sein und Spiessertum. Sie verkörpert die einzwängende Normalität, die das Individuum an seiner freien Entfaltung hindert und die menschliche Emotionalität verkümmern lässt. Die Fantastik wiederum ist verbunden mit Fantasie, Imaginationskraft, Kreativität, Emotionalität und Individualität. Sie steht für ein freies, empathisches und reflektiertes Menschenbild, das es laut Burtons Filmen zu schützen und zu fördern gilt. In symbolisch aufgeladenen, düsteren Traumwelten kreierte Burton immer wieder Geschichten, die die mühevollen, emotionalen Prozesse des Heranwachsenden und der menschlichen Weiterentwicklung thematisieren. Es scheint, als strebe Burton durch diese Fokussierung auf das eingangs genannte Gegensatzpaar eine ‚Wiederverzauberung‘ der aufgeklärten, naturwissenschaftlichen Weltsicht an. Dieser Annahme soll im Folgenden nachgegangen werden.

#### Biographischer Vorspann

Tim Burton wurde 1958 geboren und wuchs in einer typischen amerikanischen Suburb, in Burbank, California, auf. In Interviews gibt Burton an, als Kind introvertiert, kreativ, nachdenklich und melancholisch gewesen zu sein.<sup>2</sup> Er führt weiter aus, wenige Freunde sowie als Scheidungskind schwierige Familienverhältnisse gehabt zu haben. Aus seinen Selbstaussa-

---

<sup>1</sup> Christian Heger: *Mondbeglänzte Zaubernächte. Das Kino von Tim Burton*. Marburg: Schüren 2010, S. 10.

<sup>2</sup> Vgl. Mark Salisbury: *Burton on Burton*. 3., überarbeitete Ausgabe, London: Faber 2006 (1995), S. 23–24.

gen lässt sich schliessen, dass Burton wiederholt ein Bild seiner Kindheit formt und festigt, welches ihn als missverstandenen Aussenseiter fasst, dessen Individualität zu sehr von standardisierten Normvorstellungen abwich und so sein Aussenseitertum mitbegünstigte.<sup>3</sup>

Die amerikanische Suburb als Idealbild einer durchorganisierten, standardisierten Umgebung wurde für ihn früh zum ambivalenten Feindbild, da sie einen starren Massstab des Erwünschten und Tolerierbaren vorgab und somit als Gegenspieler von kreativer, leidenschaftlicher Individualität gelten konnte. So sagt er: „I remember growing up and feeling that there is not a lot of room for acceptance.“<sup>4</sup>

Burton lernte somit früh die Furcht vor Exklusion bzw. die Kosten der Inklusion kennen. Verbunden hiermit war jedoch noch ein anderer Makel der Suburb: ihre Künstlichkeit. Die artifiziellen Vororte mit standardisierten Häusern und Vorgärten sowie geometrisch angelegten Strassen proklamierten Einheitlichkeit und Sicherheit. In diesem Fahrwasser schwammen jedoch auch „sameness, blandness and materialism“<sup>5</sup>. Das amerikanische, vorstädtische Leben zwischen Rasenmäher, Grillpartys und Mikrowellen-Dinner strotzte in Burtons Wahrnehmung vor Banalität und Zwang. Der äussere, monotone Schein galt für die Vorort-Gemeinschaft als erstrebenswert, als Teil des *american dream* und sollte aufrechterhalten werden. Und die Stabilisierung dieses Scheins benötigte auch ein Verdrängen von unerwünschten oder überschwänglichen emotionalen Zuständen. Aus der glücklichen Vorstadt-Fassade mit ihrer rationalen Normalität sollten Themen wie Tod, Wahnsinn und Trostlosigkeit ausgesperrt und somit ins Innere eingesperrt werden, da sie nicht ins Bild des amerikanischen Traums passten. „He saw the suburban life as lacking in passion, as a kind of colourless [sic!], flat landscape in which no one really knew anyone else beneath the façade of normality.“<sup>6</sup> Melancholische Gedanken und eine kritische Weltsicht waren nicht erwünscht in der farblosen Scheinwelt und begünstigten so Burtons gedankliche Isolation.

All dies begünstigte eine Spaltung in Schein und heimliches Sein. Denn was der äusseren Fassade nicht entsprach, wurde hinter Gartenzäunen, Haustüren und Vorhängen verborgen ausgelebt – eine eingesperrte Form der heimlichen Individualität. Dieses ideelle Vakuum kompensierte Burton durch seine Begeisterung für das Zeichnen sowie seine Faszination an

---

<sup>3</sup> Die Angaben hierzu sind jedoch widersprüchlich. Burton malt das Selbstbild eines introvertierten Melancholikers. Wie seine Eltern ihren Sohn sahen, ist nicht bekannt. Belegt ist aber, dass Burton früh aus dem Elternhaus auszog und bei seiner Grossmutter unterkam. Lehrer und Mitschüler zeichnen wiederum ein Bild eines lebendigen, aktiven Jungen, der viele Freunde hatte und mit ihnen kleine Filmprojekte realisierte.

<sup>4</sup> Zit. in: Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 84.

<sup>5</sup> Bernice M. Murphy: *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009, S. 7.

<sup>6</sup> Edwin Page: *Gothic Fantasy. The Films of Tim Burton*. London: M. Boyars, S. 10.

Monsterfilmen. Die Masse der Horrorfilme<sup>7</sup> bot ihm einen sicheren Rückzugsort vor sozialen Erwartungshaltungen und Unbehaglichkeiten und lieferte ihm gleichzeitig, was er in der vordergründigen, heilen Scheinwelt des standardisierten Alltags schmerzlich vermisste. In ihnen fand er die Thematisierung von Leid, Schmerz, Melancholie, Tod und auf die Spitze getriebene Individualität und Emotionalität in Form von Monstern. Die düsteren Welten von Edgar Allan Poe, Vincent Price, Edward D. Wood und die bunte Opulenz der Horror- und Monsterfilme der *Hammer Films-Studios* wurden zu seiner zweiten, zu seiner wahren Heimat, mit der er sich identifizieren und beschäftigen konnte: „I didn't have a lot of friends, but there's enough weird movies out there so you can go a long time without friends and see something new every day that kind of speaks to you.“<sup>8</sup>

Dieser Selbststilisierung zum verkannten Eigenbrötler steht gegenüber, dass Burtons kreative Ader in der Schule früh gefördert wurde. So durfte er gewisse schulische Leistungen mit eigenen Filmen kompensieren, wofür er wohlgermerkt auch Freunde einspannte. Vom Film-Verehrer wurde er so selbst zum Produzenten und konnte diesen Pfad konsequent weiterverfolgen. Nach der High School besuchte er eine Schule für Gestaltung und erhielt eine begehrte Ausbildung als Zeichner bei Disney. Seine Begeisterung für düstere Themen sowie die Ablehnung der verhassten Künstlichkeit der Suburb änderten sich jedoch nicht und so fiel er bei der naiven Süsse der Disney-Company quasi vom Regen in die Traufe. Nach Erfahrungen als Zeichner und *concept artist* gelang es ihm, erste Kurz- und Fernsehfilme zu produzieren. Nach ersten Erfolgen gelang ihm in den 80er Jahren mit *Pee-wee's Big Adventure*, *Beetlejuice* und *Batman* der Durchbruch in Hollywood. Heute gilt er als Kult-Regisseur und *auteur*, der ein abwechslungsreiches und doch stringentes *Oeuvre* vorzeigen kann, das nicht zuletzt durch zauberhaft-düstere Traumwelten bestechen kann.

### Burtons unverwechselbare Wiedererkennungsmerkmale

Die Thematik des Misstrauens gegenüber Autoritäten und Umgebungen wie Suburbs ist bis heute in Burtons Werk aktuell und wird durch die Kontrastierung von Disney-Kitsch und überzeichnetem Horror transportiert. Unterstützt wird diese visuelle Opulenz durch Musik und Figurendesign. Burton zeigt – zwischen Schwarz-Weiss und bunter Farbenpracht pendelnd – die monotone, durchstrukturierte Fassade der Suburbs, kontrastiert sie mit finsternen Gruselschlössern und addiert die seltsamen Nach-

---

<sup>7</sup> Von klein auf entwickelte er sich zu einem wahren Experten des Genres und rezipierte eine grosse Palette an Monster- und Horrorfilmen, von deren Erscheinen auf der Kinoleinwand um 1920 bis zu den – auch trashigen – Filmen seiner Jugend.

<sup>8</sup> Zit. in: Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 23.

barn, die in diesen künstlichen Spielzeuglandschaften hausen.<sup>9</sup> Misstrauen gegen jegliche Normalitätsbestrebungen aufgrund dessen, dass es Inklusion nicht ohne Exklusion geben kann, findet sich in verschiedenen Varianten ausnahmslos in jedem seiner Filme. Trotz dieser inhaltlichen Stringenz und optischen Wiederkennungsmerkmale ist das Filmwerk Burtons in seiner genretechnischen Verortung sehr heterogen und abwechslungsreich. Er bedient sich verschiedener Genres und kontextueller Verortungen<sup>10</sup>, experimentiert, mischt und schmiedet durch seinen visuellen Stil und den Einsatz von Musik wiedererkennbare Werke.

Zu den visuellen Charakteristika gehören unter anderem die prägnanten Muster wie Kringle und Karos sowie schiefe Perspektiven. Kulissen und Kostüme sind oft opulent stilisiert und weisen eine expressive Affinität zum *camp* auf. Diesen visuellen Spiel- und Stilmitteln kommt eine zentrale Funktion zu, denn sie dienen der bildlichen Kommunikation. Burton spricht nach eigener Aussage gerne in Bildern und misstraut in gewisser Weise der Sprache.<sup>11</sup> Durch Bilder versucht er ‚ehrliche‘ und echte Eindrücke zu hinterlassen, direkt mit dem Publikum zu kommunizieren und Botschaften nicht durch den Umweg über Verbalisierung zu verfälschen. So dienen die Perspektiven und Muster der Versinnbildlichung eines emotional-verzerrten, entrückten Erlebens. In ihnen spiegeln sich die divergenten Wahrnehmungsmöglichkeiten von Wirklichkeit. Zur Abrundung dieser Eindrücke nutzt Burton aber auch Sprache in Form von platzierten Schriftzeichen<sup>12</sup> oder bekannten Songtexten<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Suburbs finden sich prominent beispielsweise in Burtons *Edward Scissorhands* (1990), *Frankenweenie* (1984 und 2012), aber auch in seiner Flash-Animations-Serie *Stainboy* (2000).

<sup>10</sup> Etwa Roadmovie (*Pee-wee's Big Adventure* (1985), Biopic (*Ed Wood* (1994)), romantische Märchen (*Edward Scissorhands* (1990), *Corpse Bride* (2005)), Science-Fiction-Spektakel (*Planet of the Apes* (2001), *Mars Attacks!* (1994)), Verfilmungen von Kinderliteratur- und Gruselklassikern (*Charlie and the Chocolate Factory* (2005), *Alice in Wonderland* (2010), *Sleepy Hollow* (1999), *Sweeney Todd* (2007), *Dark Shadows* (2012)), Superheldenfilme (*Batman* (1990), *Batman Returns* (1992)), Komödien (*Beetlejuice*) sowie ganz eigene Animationsfilme (*Vincent* (1982), *Frankenweenie* (1984 und 2012), *The Nightmare Before Christmas* (1993)) und ein fantasievolles Familiendrama (*Big Fish* (2003)).

<sup>11</sup> Vgl. Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 23.

<sup>12</sup> So nutzt er beispielsweise in *Batman Returns* eine Neonanzeige über einem Fenster, um den Zwiespalt von Catwoman zu transportieren. Aus dem freundlichen Slogan „hello there“ wird nach der traumatischen Verwandlung der Figur ein „hell here“ (vgl. Tim Burton: *Batman Returns*. DVD, Warner Bros., Poly Gram Filmed Entertainment 1992 (00:32.20)).

<sup>13</sup> Gezielt setzt Burton populäre Songs ein, die durch ihre Platzierung teilweise schon eine fast dadaistische Wirkung entfalten. Beispiele hierfür sind der Einsatz des *Banana Boat Song* von Harry Belafonte in *Beetlejuice* oder der *Indian Love Call* von Slim Whitman in *Mars Attacks!*.

Eine weitere Konstante seines Werks ist das stetige und mehrdimensionale Aufgreifen und Platzieren von Figuren und Motiven der Monsterfilme des 20. Jahrhunderts und anderer populärkultureller Ikonen. Dieses Spiel hat oft die Züge einer Hommage an die aufgegriffenen Elemente. So nutzt Burton beispielsweise in *Frankenweenie* (1984) die Erzählung von Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) als Basis. Er erzählt die Geschichte des Jungen Victor Frankenstein (eines Nachfahren von Shelleys berühmtem Doktor), der durch einen Unfall seinen geliebten Hund Sparky verliert. Unfähig, diesen Verlust zu akzeptieren, vergräbt der Junge seine Nase in Büchern, um einen Weg zu finden, den verlorenen Freund wiederzubeleben. Dies gelingt, nur wird das zusammengeflackte, reanimierte Wesen von Nachbarn entdeckt und als Monster behandelt und verfolgt. Zum Schluss erkennt das Umfeld jedoch die Redlichkeit des vermeintlichen Monsters und nimmt Sparky wieder in die Gemeinschaft auf.<sup>14</sup> Diese Adaption spickt Burton in spielerischer Manier mit Merchandise-Artikeln im *mise-en-scène*, etwa mit einer Frankensteins-Monster-Tasse und nimmt so einerseits Bezug auf die populäre Verfilmung aus dem Jahre 1931 von James Whale sowie den dazugehörigen Medienverbund, andererseits bricht er aber genau hierdurch den Rahmen des Filmes. Ähnliches vollzieht er auch durch das Platzieren von Gegensätzen: So gesellt sich die erwähnte Frankenstein-Tasse friedlich zu Donald Duck. Ähnliches findet sich in *Pee-wee's Big Adventure*<sup>15</sup>, wo plötzlich der Weihnachtsmann auf Godzilla trifft. Monster und heile Welt kontrastieren und ergänzen sich.

Ein anderes Beispiel für dieses Spiel mit populärkulturellen Referenzen und Intertextualität ist der Auftritt von Tom Jones in *Mars Attacks!*.<sup>16</sup> Jones spielt sich selbst und liefert somit eine ironische Rekonstruktion seines eigenen Star-Status im und ausserhalb des Filmes. Eine verwandte Inszenierung findet sich in *Dark Shadows*.<sup>17</sup> Der Spielfilm rekurriert auf die TV-Serie *Dark Shadows* (1966–1971) und wird getragen von Johnny Depp, der einen Vampir spielt, was nebenbei auf seine Rolle in *Ed Wood*<sup>18</sup> anspielt, in welcher sich Depp ebenfalls kurz in dieses Kostüm wagt. Virtuos spielt Burton mit intertextuellen Bezügen durch populärkulturelle Referenzen und dekonstruiert die Grenze von fantastischer Imagination und vermeintlicher Wirklichkeit.

Ein weiteres Charakteristikum im burtonschen Filmwerk ist, dass der als scheu geltende Filmemacher gerne und immer wieder enge Freunde einspannt. An der Spitze stehen hier seine Partnerin Helena Bonham Carter<sup>19</sup>, sein enger Freund Johnny Depp<sup>20</sup> und Danny Elfman, der oft für

<sup>14</sup> Vgl. Tim Burton: *Frankenweenie*. DVD, Walt Disney Pictures 1984.

<sup>15</sup> Tim Burton: *Pee-wee's Big Adventure*. DVD, Warner Bros., Aspen Film Society 1985 (01:14:40–01:15:55).

<sup>16</sup> Tim Burton: *Mars Attacks!* DVD, Tim Burton Productions, Warner Bros. 1996.

<sup>17</sup> Tim Burton: *Dark Shadows*. DVD, Warner Bros. et al. 2012.

<sup>18</sup> Tim Burton: *Ed Wood*. DVD, Touchstone Pictures 1994 (00:19:12–00:20:50).

<sup>19</sup> Seine Partnerinnen spannte Burton mit enormer Häufigkeit ein. So wirkte seine ehemalige Partnerin Lisa Marie in *Ed Wood*, *Mars Attacks!*, *Sleepy Hollow* und

die Filmmusik zuständig ist. In die emotionalen, autobiographisch geprägten Filme baut Burton Mitarbeitende ein, zu welchen er eine persönliche Beziehung hat, mit denen er gut kommunizieren<sup>21</sup> und in einer sicheren, freundschaftlichen Atmosphäre arbeiten kann. Dieses Netz scheint er nötig zu haben, da die Filmprojekte für ihn durch enorme Anstrengungen geprägt sind:

I've found that there are a lot of unpleasant things involved in movies and it's best not to dwell on them. It's funny about selective memory because on every movie I've done I've gotten very sick, because I've put a lot of myself into it. I've gotten sick and I've had to keep going and finish the movie, and yet I wanted to die.<sup>22</sup>

Die kreative Filmarbeit scheint bei Burton quasi einer Geburt gleichzukommen, einem Akt des Werdens aus seiner eigenen Person selbst.

Die Betrachtung von Bonham Carter und Depp liefert denn gleich eine nächste Konstante des Gesamtwerks: Burtons Affinität zu grossen und dunklen Augen, zu blasser Haut und wuscheligem, schwarzem Haar. Diese Attribute, im Besonderen die Augen, gehören zu Burtons Aussenseitern und somit zu unschuldigen, sensiblen und kreativen Figuren, die die Welt anders sehen. Vor allem bei Schauspielern wie Depp und exemplarischen Rollen wie *Edward Scissorhands* fällt die Zentralität dieser Augen und ihre Unterstützung des Kindchen-Schemas auf. Aber auch bei animierten Figuren wie Jack Skellington aus *The Nightmare Before Christmas* wird die zentrale Rolle dieser mystischen Augen erkennbar. Jacks Augen sind dunkle, leere Höhlen, die trotz physischer Leere ausdrucksstark Gefühle zu transportieren vermögen. Die empathischen und selbstlosen Figuren erkennen mit traurigem Hundeblick die entpersonalisierte Umgebung, den künstlichen und falschen Schein ihrer Umwelt, sehen andererseits aber auch die magische, zauberhafte Welt von Fantasie, Individualität und Freiheit. Neben ihrer Funktion als Erkenntnisinstrument dienen die Augen als Projektionsflächen, die Melancholie, Sehnsucht und einen tiefen Blick in die Seele verheissen. Im Weiteren sind sie Symbol für Mystik, Übersinnlichkeit, Undurchschaubarkeit und Unberechenbarkeit.<sup>23</sup>

---

*Planet of the Apes* (2001) mit, bevor sie von Bonham Carter ‚abgelöst‘ wurde. Seit sich Burton und Bonham Carter bei den Dreharbeiten zu *Planet of the Apes* kennenlernten, spielte sie in jedem seiner Filme bis 2012 eine Rolle.

<sup>20</sup> Depp gelang durch seine Hauptrolle in *Edward Scissorhands* gar der Durchbruch als ernstzunehmender Schauspieler.

<sup>21</sup> Dies belegen z.B. Aussagen von Depp, welcher mit verträumter Ernsthaftigkeit sein spezielles Band zu Burton beschreibt und schildert, wie er in jeder Szene immer intuitiv wusste, was der Regisseur von ihm wollte – Kommunikation auf derselben Wellenlänge sozusagen (vgl. Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 5).

<sup>22</sup> Zit. in Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 56.

<sup>23</sup> Dieser Bedeutungsrahmen dunkler Augen kann sicherlich mit Burtons Hingabe zu den Geschichten von Edgar Allen Poe, die oft mit seinem Idol Vincent Price



Als Kontrast hierzu dienen blaue Augen, die Burton ebenfalls zielgerichtet einsetzt und konnotiert. Mit diesen wilden Augen bestückt Burton Figuren, die dem Wahnsinn gänzlich verfallen sind, welche die emotionalen, empathischen und moralischen Pfeiler der Menschlichkeit hinter sich gelassen haben oder nur noch durch feinste Fäden damit verbunden sind. Diese von sozialer Menschlichkeit befreiten Individuen können sich zu egozentrischen und spasssüchtigen Charakteren wie Beetlejuice entwickeln oder zu rachsüchtigen Mördern wie dem kopflosen Reiter.<sup>24</sup> Der blaue Wahnsinn ergänzt die dunkle Melancholie. All diese Merkmale sorgen trotz ihrer genretechnischen Heterogenität für einen hohen Wiedererkennungswert von Burtons Filmen.

### Melancholische, empathische Träumer in einer entzauberten Erwachsenenwelt

Die prototypischen burtonischen Aussenseiter sind meist missverstandene, sensible und melancholische Kinder und Jugendliche. Selten treffen wir auch eine mögliche Zukunft dieser sensiblen Kinder, nämlich frustrierte Erwachsene, deren Blick auf die Gesellschaft sich von empathischem Unverständnis in Frustration, Misstrauen und Hass gewandelt hat.<sup>25</sup> Grundsätzlich sind Burtons wiederkehrende Aussenseiter aber eine Folie des zu Beginn beschriebenen Kindheitsbildes von Burton selbst. Sie sind stets kreativ, intelligent, fantasievoll und introvertiert.<sup>26</sup>

Diese Heranwachsenden befinden sich im Wandlungsprozess von der Narrenfreiheit der Kindheit hin zu den starren Normen- und Wertssystemen der Erwachsenen. Verbunden mit diesem Statuswechsel werden sie mit neuen Erwartungshaltungen konfrontiert. Verhalten, das im frühen Kindesalter toleriert wurde, wird nun vom Umfeld der Figuren als problematisch wahrgenommen. Anpassung wird verlangt und mit Sanktionen

---

verfilmt wurden, in Verbindung gebracht werden. Die Augen transportieren bei Poe Tiefe, Mystik, Melancholie, Sehnsucht, Leidenschaft und eine gewisse Undurchschaubarkeit bzw. Unberechenbarkeit, die allzu leicht furchterregend wirken können. Idealtypisch hierfür stehen die Augen der Lady Ligeia aus Poes gleichnamiger Kurzgeschichte von 1838.

<sup>24</sup> So wählte Burton Michael Keaton zur Verkörperung des unfassbaren und überschäumend wahnsinnigen Beetlejuice. Burtons Wohlwollen konnte Keaton durch sein „besonders wildes Augenpaar“ (vgl. Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 62) erwecken. Ähnlich wilde, wahnsinnige und blaue Augenpaare weisen auch Christopher Walken (*Batman Returns*, *Sleepy Hollow*) und Michelle Pfeiffer (*Batman Returns*, *Dark Shadows*) auf oder in roter Version die gänzlich skrupellosen Marsianer (*Mars Attacks!*).

<sup>25</sup> Dieser Wandel wird beispielsweise in *Charlie and the Chocolate Factory* und *Sweeney Todd*, aber auch beim Mad Hatter aus *Alice in Wonderland* durchgespielt.

<sup>26</sup> Eine Ausnahme bildet Pee-wee, der als Einziger extrovertiert ist.

gedroht. Meist scheitern die jungen Aussenseiter an diesen rationalen, gesellschaftlichen Vorgaben der Erwachsenen, die sie oft nicht nachvollziehen können, aufgrund ihrer anderen, sensiblen Wahrnehmung der Welt, ihrem anderen Blick auf die Wirklichkeit.

Präsentierte und gefühlte Welt widersprechen sich, das Erwartete entspricht nicht dem Gewollten und führt zu Unsicherheit. Der Tod der Kindheit kündigt sich an. Die Individuen befinden sich einerseits in einem Clinch zwischen dem Erhalt ihrer Individualität, was soziale Exklusion mit sich bringt, und der doch angestrebten Inklusion, die jedoch Konformität und Aufgabe des Selbst bedeuten würde. Andererseits befinden sich die Einzelgänger im Dilemma zwischen der vorgelebten Rationalität und der empfundenen Emotionalität, welche einen grossen Teil ihres Charakters ausmacht. Durch ihr Vermögen, die Welt mit einem verzauberten, emotionalen Blick wahrzunehmen, misstrauen die Protagonisten dieser oberflächlichen, rationalen Wirklichkeit und dekonstruieren diese im Verlauf ihrer jeweiligen Geschichten in Burtons Gegenwelten von Verwesung und Abstraktion, von Freude und Leid.

So wird in *Frankenweenie* das Misstrauen an der Allwissenheit der Erwachsenen und der Wahrhaftigkeit der vermeintlichen Rationalität idealtypisch thematisiert. Victor gibt seine kindliche Hoffnung nicht auf, ignoriert Normen und Tabus der Erwachsenen und kommt schliesslich mit Fleiss und Schulbuchwissen zum Ziel: Er überwindet die Grenze von Leben und Tod. Er denkt und handelt aufgrund seines emotionalen Antriebs und erarbeitet sich so sein Glück, nämlich den gutmütigen, frankensteinschen Hund. Misstrauen in die Wissenschaft oder das menschliche Übertreten von göttlichen Grenzen sind hier nicht zentral, sondern die emotionale Bindung des kindlichen Geistes an einen bedingungslos liebenden und geliebten Freund: „Durch die emotionale Redlichkeit seines Vorhabens [...] ist das Kind bei Burton letztlich eine unschuldige Figur, die die Versuchung der Frankensteinschen Hybris gar nicht erst wahrnimmt.“<sup>27</sup>

Neben dieser Redlichkeit des Kindes betont Burton aber auch die Heuchelei der Erwachsenen, die wissenschaftliche Experimente zum Ziele der Wissenschaft erlauben, wohingegen die emotional nachvollziehbaren Beweggründe Victors vom sozialen Umfeld anfänglich in Frage gestellt und abgeurteilt werden. Das nachbarliche Umfeld der Suburb lehnt die frankensteinsche Figur erst strikt ab und bildet einen Mob, um das Monster zu vertreiben. Das Neue und Unbekannte wird furchtsam abgelehnt und nicht etwa neugierig, explorativ unter die Lupe genommen. Schlussendlich siegt die Freundschaft von Victor und Sparky und das belehrte Umfeld integriert Sparky im neuen Wissen um seine Redlichkeit und Gutmütigkeit. Seine Nachbarn erkennen das Vertraute hinter dem unheimlichen Unbekannten, wodurch ihre Furcht aufgelöst wird. Hier findet Burton also eine eindeutig versöhnliche Lösung. Anders verhält sich dies im nächsten Beispiel.

---

<sup>27</sup> Christian Heger: *Mondbeglänzte Zaubernächte*, S. 115.

Der animierte Schwarz-Weiss-Kurzfilm *Vincent*<sup>28</sup> beruht auf einem von Burton geschriebenen Gedicht und versteht sich als Hommage an Vincent Price, den Burton gar als Sprecher für das Projekt gewinnen konnte. Der Protagonist Vincent ist ein eigenwilliger Junge mit viel Fantasie, der nicht nur äusserlich ein idealisiertes Abbild des Regisseurs ist. Der anfangs angepasste, brav Blockflöten-spielende Junge wird von einer schwarzen Katze besucht, welche ihm düstere Gedanken einzuhauchen scheint.<sup>29</sup> Immer mehr zieht er sich in der Folge in seine Traumwelten zurück, die von den Horrorfilmen mit Vincent Price inspiriert sind und dem er nachstrebt. Price rezitiert:

Vincent Malloy is seven years old, / He's always polite and does what he's told. / For a boy his age, he's considerate and nice, / But he wants to be just like Vincent Price.<sup>30</sup>

Theatralische Melancholie beseelt Vincents düstere Fantasiewelt, in welcher er genussvoll brütet und leidet, was seiner Mutter, der Repräsentantin des erwachsenen Umfeldes, missfällt, wünscht sie sich doch ein ‚normales‘ Kind, das mit Freunden an der frischen Luft spielt:

You're not possessed, and you're not almost dead / These games that you play are all in your head / You're not Vincent Price, you're Vincent Malloy / You're not tormented or insane, you're just a young boy / You're seven years old and you are my son / I want you to get outside and have some real fun.<sup>31</sup>

Emotionen wie Verzweiflung, Angst und Gedanken an den Tod soll der Junge verdrängen, um sich in die Vorstadt-Idylle eingliedern zu können. Vincent kollabiert zum Schluss äusserst theatralisch und zitiert Edgar Allan Poe. Das Ende, also ob Vincent sein Leiden nur spielt oder wahrlich wahnsinnig geworden ist, bleibt offen. Burton zeigt, wie sich die emotionale, kindliche Gegenwelt durch den repressiven Druck des sozialen Umfeldes in eine Fluchtwelt wandeln kann. Burton warnt einerseits, korrigiert aber andererseits auch das Bild vom Kind als freudigem, naivem, minder-komplexen Wesen und appelliert dafür, Fantasiewelten zu tolerieren und zu akzeptieren. Er beleuchtet den immer gleichen Konflikt aus verschiedenen Perspektiven und kommt so zu alternativen Szenarien.

---

<sup>28</sup> Tim Burton: *Vincent*. Walt Disney Productions 1982. Shorts Bay: Vincent. <http://shortsbay.com/film/vincent> (13.03.2014).

<sup>29</sup> Diese Handlung ist angelehnt an die Kurzgeschichte *The Black Cat* von Edgar Allan Poe aus dem Jahre 1843. In der Erzählung wird der Protagonist von einer sich rächenden schwarzen Katze heimgesucht, die ihn langsam in den Wahnsinn treibt.

<sup>30</sup> Tim Burton: *Vincent*. Walt Disney Productions 1982 (00:00:35-00:00:55). Shorts Bay: Vincent. <http://shortsbay.com/film/vincent> (13.03.2014).

<sup>31</sup> Ebd. (00:04:09-00:04:24).

Zum versöhnlichen Ende in *Frankenweenie* gesellt sich das ebenfalls harmonische Ende von *Beetlejuice*<sup>32</sup>. Burton präsentiert eine missverstandene Jugendliche, die sich an den Werten ihrer oberflächlichen Hipster-Eltern stösst. Erst durch die Herzlichkeit und Sorge der untoten Geist-Mitbewohner des Hauses – welche nur sie durch ihren offenen, neugierigen Blick sehen kann – erhält die Aussenseiterin Rückhalt und Verständnis. Auch ihre Eltern werden zum Schluss geläutert und lebende und tote Bewohner des Hauses gehen eine fröhliche Symbiose ein. Leben und Tod bilden durch gewinnbringende Kompromisse ein idyllisches Ganzes.

Eine andere Lösung findet sich in *Pee-wee's Big Adventure*<sup>33</sup>. Pee-wee ist äusserst extrovertiert, lebt allein und sticht klar aus der Masse hervor. Er wird jedoch im Gegensatz zu vielen anderen vergleichbaren Figuren von seiner Umwelt nicht ausgeschlossen, obwohl eine gewisse distanzierte Zurückhaltung ihm gegenüber spürbar ist. Auch wenn er nicht völlig in die Vorstadt-Normalität passt, wird er doch toleriert, geduldet und respektiert, wodurch Pee-wee seine Individualität behalten kann.

Anders verhält es sich bei *Edward Scissorhands*. Der isolierte, stille und äusserlich auffällige Junge mit den Scherenhänden wird in die Suburb gebracht und es entsteht ein krampfhafter Versuch, ihn zu integrieren. Nach viel beidseitigem Bemühen scheitert das Vorhaben jedoch und Edward wählt selbst die Isolation, also den Rückzug in seine Burg, in welcher er seinen Frieden findet und sich nicht verstellen muss. Eine melancholische Form eines Happy Ends.

Diese Aussenseiter dienen Burton als Gefässe, um verschiedene Ausschlusswirkungen und Möglichkeiten zu demonstrieren und deutlich die verschiedenen Wahrnehmungen von Wirklichkeit aufzuzeigen. Die Botschaft ist meist, dass nur durch die Verschmelzung von Rationalem und Traumhaftem Probleme gelöst werden können und glückliches Gemeinschaftsleben eingeleitet werden kann. Dies kann nur geschehen mit Menschen, die unvoreingenommen und offen in der Lage sind, dem Unbekannten freundlich und neugierig die Hand zu schütteln und an der Abgeschlossenheit der Welt zu zweifeln. Mit diesen verschiedenen Szenarien appelliert Burton an Erwachsene, Individuellem und Unbekanntem ohne Vorurteile zu begegnen und um Offenheit, Verständnis und Empathie bemüht zu sein. Den Filmen kommt somit aufklärerisches Potential zu.

Prägnant verdeutlicht Burton sein Bild des Kindes in einer eigenen Zeichnung, die im *Museum of Modern Art* ausgestellt wurde.<sup>34</sup> Burton zeichnet ein Baby mit überdimensionalem Kopf, Augenringen und kleinem, dünnem Körper. Es liegt auf dem Rücken und trinkt aus einer Flasche. Über ihm befindet sich eine grosse Gedankenblase, die zeigt, dass das Kleinkind, obwohl es nicht den Windeln entwachsen ist, bereits mit Ge-

---

<sup>32</sup> Tim Burton: *Beetlejuice*. DVD, The Geffen Company 1988.

<sup>33</sup> Tim Burton: *Pee-wee's Big Adventure*.

<sup>34</sup> Ron Magliozzi und Jenny He: *Tim Burton*. Germany: The Museum of Modern Art 2009, S. 12.

danken um Geld, Gesundheit, Frauen, Liebe, dem Sinn des Lebens und dem Tod beschäftigt ist. Es merkt selbst: „I'm too young to be thinking about these things...“<sup>35</sup>. Ein enormer Erwartungsdruck wird dargestellt und erschreckend verfrühte Gedanken an die eigene Sterblichkeit. Der Blick des Kindes ist auf die Zukunft gerichtet. Das kindliche Ideal vom spontanen und sorglosen Leben in der Gegenwart könnte nicht weiter weg sein vom burtonschen Empfinden und dem seiner Avatare und Reinkarnationen.

Diese düsteren Gedanken verdeutlichen einen einschneidenden Bruch in der Kindheit, der auch bei Vincent und Victor auftritt. Er reißt das abgesicherte, normative Weltbild auf und entblößt, was hinter dem rationalen Schleier liegt: Sterblichkeit, Traurigkeit, existentielle Ängste, aber auch Fantasie und ungeahnte Möglichkeiten. Wunderbar fasst Hermann Hesse diesen Bruch, wenn er in *Demian* beschreibt:

Viele erleben das Sterben und Neugeborenwerden, das unser Schicksal ist, [...] beim Morschwerden und langsamen Zusammenbrechen der Kindheit, wenn alles Liebgewordene uns verlassen will und wir plötzlich die Einsamkeit und tödliche Kälte des Weltraums um uns fühlen.<sup>36</sup>

Diese Gedanken und Ängste scheinen nicht das eigentlich Bedrohliche für die Psyche des Kindes zu sein. Gefahren sind erstens, dass die Jugendlichen nicht mit ihrem sozialen Umfeld über ihre Emotionen sprechen und somit Ängste nicht teilen können. Zweitens zeigt sich hier auch das fehlende Feingefühl des Umfeldes, das diese Umstände nicht realisiert. Drittens fällt auf, dass Themen wie Tod, Sterben und Krankheit aus der Kinderwelt ausgeklammert werden sollen, und auch im Erwachsenenumfeld nur unzulänglich thematisiert werden. Durch diese Faktoren bleibt das Kind mit diesen Gedanken – zumindest in Burtons Darstellung – allein und isoliert zurück.

In dieser Krisensituation werden die Jugendlichen zusätzlich mit den genannten neuen Erwartungshaltungen konfrontiert. ‚Kindliche‘ Tätigkeiten sollen eingestellt werden. Betroffen hiervon können fantasievolle, kreative, spielerische und rational betrachtet ‚sinnlose‘ Beschäftigungen sein wie das Spielen mit Puppen, Zeichnen, Basteln, der Konsum von Büchern und Filmen usw. Was zu einem Zeitpunkt ‚normal‘ war, scheint mit einem gewissen Bruch plötzlich unerwünscht zu werden:

As a child I was very introverted. I like to think I didn't feel like anybody different. I did what any kid likes to do: go to the movies, play, draw. It's not unusual. What's more unusual is to keep wanting to do those things as you go on through life.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Ebd., S. 12.

<sup>36</sup> Hermann Hesse: *Demian*. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch 2012 (1919), S. 68.

<sup>37</sup> Zit. in Mark Salisbury: *Burton on Burton*, S. 23.

Diese Tätigkeiten gehören für Burton zum Leben dazu und sollen folglich akzeptiert und erhalten bleiben. Sie sind verbunden mit Hingabe, selbstständigem Denken und Emotion und hierdurch im Zentrum der Menschlichkeit selbst, für die er plädiert. Stetig versucht er das Bild des Kindes zu korrigieren und auf Schwächen von sozialen Repressionen hinzuweisen. Im selben Atemzug betont er auch, dass es unterschiedliche Wahrnehmungsmodi der Wirklichkeit gibt, die nicht deckungsgleich sind, aber doch gleichberechtigt toleriert sein sollen. Die Kindheit soll jedoch nicht nur als Düsternis dargestellt werden, sondern als generell sensible Lebensphase, die mit vielen positiven und negativen Emotionen aufwartet. Das ganze Emotions-Spektrum wird nach Burton in der Kindheit empfunden und durch diese Klarstellungen soll Anerkennung und Verständnis für diese schwierige Lebensphase geschaffen werden.

‚Wiederverzauberung‘ als ‚Wiederemotionalisierung‘

Die dem Regisseur nachempfundenen Kinder bilden die markanteste Konstante von Burtons filmischem Werk. Die verträumten, empathischen Aussenseiter sind äusserlich und innerlich stets von einer ähnlichen Disposition und durchleben unterschiedliche Szenarien zwischen Inklusion und Exklusion, denen ein gewisses Mass an Gesellschaftskritik innewohnt. Das Durchspielen dieses immer gleichen Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft kommt einer Belehrung gleich, einem Appell für Verständnis und unvoreingenommene Neugierde und das Bewahren der kindlichen Imaginationskraft und tiefen Emotionalität.

Burton versucht Empathie und kreative Entfaltung des Individuums zu fördern, da es sich hierbei für ihn um den Kern der Menschlichkeit handelt:

Burton's films aren't so much about the plot as they are about creating a mood, conveying emotion and communicating through the use of symbolism. [...] They talk to us individually about what it is to be human.<sup>38</sup>

Zu diesem Bild der Mensch-Seins gehört auch, dass Realitäten wie Tod und Sterblichkeit nicht aus dem Leben ausgeklammert werden. Erst durch die Eingliederung des vermeintlich Düsternen können in Burtons Werken Happy Ends gefunden werden, kann das Leben wahrhaft gelebt und genossen werden. So soll ein holistisches Menschenbild rekonstruiert werden und das Sein hinter dem Schein hervortreten können. Durch die Betonung dieser ganzheitlichen, empathischen Menschlichkeit soll in der Folge das Individuum in seiner Individualität gestärkt, Inklusion gefördert und das normative Umfeld belehrt werden.

---

<sup>38</sup> Edwin Page: *Gothic Fantasy*, S. 8.

Um diese Botschaften zu kommunizieren, wählt Burton die direkte Sprache der Bilder: „I don't trust any intellect as much, because it's kind of schizy. I feel more grounded going with a feeling.“<sup>39</sup> So gilt es denn auch seine Filme eher emotional zu bewerten oder, wie Burton äussert: „to get the emotional quality underneath the stupid facade.“<sup>40</sup> Er ist sich seiner opulenten Bildsprache bewusst, verweist jedoch auf das emotionale Spektrum, das darunter lauert. Auch dieses fasst er holistisch, im Positiven wie im Negativen, was miterklärt, wieso Burton eine solche Faszination für Fantastik und Horror hegt, denn „[d]ie Phantastik [entwirft] ein Bild der Angst, das den Menschen nicht um seine Leiden betrügt“<sup>41</sup>.

Um seine gesellschaftskritischen Botschaften und emotional aufgeladenen Bilder zu transportieren, inszeniert Burton fantastische Welten und lässt diese mehr oder weniger deutlich in die vermeintliche Realität diffundieren, um Grenzen und somit Normsysteme aufzuweichen und zu relativieren. Er schafft gewaltige Bilder traumhafter Wunderwelten, die mit düsterem Zauber bestreut werden. Burton kreiert so ein komplexes Potpourri aus Kitsch, Karneval, Emotion und Horror und nutzt diese geballte Ladung, um mit den dargestellten Wirklichkeiten und normativen Vorstellungen zu brechen. Diese Relativierung oder Rekonstruktion kommt einer emotionalen Wiederverzauberung der Welt(en) gleich, quasi einer Wieder-Emotionalisierung der vermeintlichen Realität, die sich wie eine rote Schnur durch sein Werk zieht.

---

<sup>39</sup> Ebd., S. 23.

<sup>40</sup> Ebd., S. 17.

<sup>41</sup> Hans Richard Brittnacher (1994): *Ästhetik des Horrors*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 23.

Catharina Völp (Frankfurt am Main)

## Hagen von Tronje (Anti-)Held zwischen den Welten

In kaum einem anderen literarischen Genre gibt es so viele unterschiedliche Weltenentwürfe, wie in der Fantasyliteratur. „[D]as sind“, so der Autor Helmut W. Pesch, „Geschichten von Zauberern und Helden, Drachen, Elfen und Zwergen, von magischen Ringen und verborgenen Schätzen, versunkenen Kulturen, erfundenen Welten und privaten Mythologien – Versponnenes, Triviales, Unzeitgemäßes.“<sup>1</sup> Hier prallen die unterschiedlichsten Weltansichten, aber auch Lebensformen, Religionen, Zeitalter, etc., aufeinander.

Ebendieser Thematik nimmt sich aktuell unter anderem auch Hans-Heino Ewers in seinem Aufsatz *Fantasy – Heldendichtung unserer Zeit. Versuch einer Gattungsdifferenzierung* (2011) an. In Anlehnung an die Studien Brian Atteberys und Marek Oziewicz fasst Ewers Fantasy-Literatur als romanhafte Parodie des vormodernen Heldenepos auf. Diese bezeichnet er als “[...] eine zeitgenössische Form von Mythopoesie, ein modernes literarisches Spiel mit überlieferten Mythen.“<sup>2</sup> Ausgangspunkt für diese Überlegung ist ein seit Jahrhunderten geläufiges Phänomen: Immer wieder werden vergangene Stoffe, wie bspw. die Nibelungensage, aufgegriffen und verarbeitet, indem sie in eine mit dem literarischen Code der jeweiligen Zeit übereinstimmende und dem jeweiligen Publikumsgeschmack entsprechende Formen gegossen werden. Jedoch betont Ewers, dass sich diese Wiederaufbereitungen nicht zwingendermaßen auf einzelne Werke als Vorlage beziehen müssen. Vielmehr können auch einzelne Gattungen als solche als Prätexte fungieren. Die so entstandene Form von Literatur ist weder als rein zeitgenössisch noch als rein vergangen zu bezeichnen. Vielmehr handelt es sich um eine literarische Mischform, oder besser gesagt um ein hybrides Genre, welches sich dadurch auszeichnet, dass jeweils zeitgenössische mit vormodernen bzw. vergangenen Elementen eine Verbindung eingehen.

---

<sup>1</sup> Helmut W. Pesch: *Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. E-Book-Ausgabe. Köln: Eigenverlag 2009, S. 16.

<sup>2</sup> Hans-Heino Ewers: “Fantasy - Heldendichtung unserer Zeit: Versuch einer Gattungsdifferenzierung“ *Zeitschrift für Fantastikforschung* 1 (2011), S. 5–23, S. 8.



Fantasy handelt vom Kampf um die Weltordnung, bei dem einem jungen Helden, der oft ein tumber Tor ist, eine Schlüsselrolle zukommt. Wir haben es in erster Linie mit ‚politischer‘ Dichtung zu tun, in der es um Macht, Herrschaft, Unterdrückung, Besitz und Reichtum geht.<sup>3</sup>

An dieser Stelle schließt sich die Frage an, in welchem Ausmaß die durch Ewers definierte Fantasy, welche laut eigener Aussage „[m]it Ende der 1990er Jahre – mit Erscheinen womöglich des ersten *Harry Potter*-Bandes 1997, dt.1998“<sup>4</sup> als eine für den westlichen deutschen Sprachraum neue kinder- und jugendliterarische Epoche, möglicherweise schon in früheren Werken erkennbar ist. Dieser Frage nachzugehen ist Aufgabe dieses Aufsatzes. Aus volumentechnischen Gründen soll dies anhand eines exemplarischen Beispiels geschehen. Wolfgang Hohlbeins Nibelungen-Roman *Hagen von Tronje* ist im Jahre 1986 erschienen und somit um einige Jahre älter als *Harry Potter*. Dieser Aufsatz soll nun der Frage nachgehen, in wie weit der Definitionsansatz von Ewers bereits auf diesen früheren Roman angewendet werden kann. Daraus soll sich im Anschluss eine Schlussfolgerung ergeben nach der ersichtlich wird, ob die 1990er Jahre tatsächlich den Beginn der Fantasy im westlichen deutschen Sprachraum markieren, oder ob sich innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur nicht bereits im Vorfeld vergleichbares finden lässt.

#### Wiederbelebung des heroischen Zeitalters

Ein sehr anschauliches und vergleichsweise frühes Beispiel für eine Heldensagen-Adaption stellt Wolfgang Hohlbeins Roman *Hagen von Tronje* dar. Die im frühen Mittelalter spielende Erzählung steht im Kontext der Nibelungen-Sage. Innerhalb des Romans wird jedoch nicht das gesamte Epos dargestellt, sondern lediglich ein Ausschnitt daraus wiedergegeben. Hohlbein bedient sich somit eines Stoffes, der als solcher bereits existiert. Jedoch ist innerhalb seines Romans moderne Prosa die vorherrschende Literaturform, während der Originaltext in Versform gehalten ist. In Hohlbeins Adaption berichtet der personale Erzähler aus der Sicht des Protagonisten Hagen von Tronje. Dieser ist ein enger Vertrauter König Gunthers, dem Herrscher über das Burgunderreich. Offiziell ist Hagen mit der Stellung des Waffenmeisters betraut, allerdings ist sich jedermann – auch König Gunther – darüber im Bilde, dass Hagen der wahre Herr Burgunds ist. Einzig er selbst ist sich dieser Tatsache lange Zeit nicht bewusst.

---

<sup>3</sup> Ebd., S. 15.

<sup>4</sup> Ebd., S. 5.

War es wirklich so, wie Siegfried behauptete? Ihm selbst war der Gedanke in all den Jahren nie gekommen, und doch wußte er im selben Moment, daß Siegfried recht hatte. Jedenfalls in den Augen der anderen.<sup>5</sup>

Hier wird bereits zu Anfang deutlich, dass die vermeidliche Hierarchie nur oberflächlich existiert. In stillschweigendem Einverständnis der Romanfiguren gibt es einen ersten strukturellen Bruch. Laut Ewers lässt Fantasy-Literatur das so genannte heroische Zeitalter – sprich, die Ritter- und Heldenzeit – wieder aufleben<sup>6</sup>. Innerhalb dieser ist die Erzählung auch angesiedelt. Jedoch wird in Hohlbeins Roman die bekannte, hierarchische Ordnung mit dem König als obersten Herrscher, seinen Rittern und Vasallen durch die Existenz Hagens von Tronje durchbrochen. Seine eigentliche Stellung lässt sich schwerlich einordnen: Zum einen ist er oberster Befehlshaber der Burgunder-Streitmacht und somit Vasall seines Königs. Zum anderen ist er aber auch selbst Herrscher über eine eigene Burg in seiner Heimat Tronje. Unabhängig davon scheint ihm das Volk der Burgunder als stillen Herrscher anzusehen. Somit ist zwar eine Wiederbelebung des mittelalterlichen Ritterromans gegeben, jedoch gibt es einen Bruch innerhalb der sonst klaren, hierarchischen Strukturen.

#### Die Hagen-Figur als vormoderner Held?

Wie bereits angedeutet, ist Ewers Theorie nur zum Teil auf Hohlbeins Roman anwendbar: Hagen ist nicht der einfältige Jüngling, dem die Aufgabe obliegt, die Welt vor dunklen Mächten zu retten. Zwar werden durch ihn die Handlungen eines Einzelnen verkörpert und in den Mittelpunkt gerückt, diese betreffen auch „die Allgemeinheit, die Gemeinschaft, das politische und sittliche Fundament eines Volkes, einer Nation oder eines sonstigen Kollektivs“<sup>7</sup>, sind aber – wie im weiteren Verlauf noch deutlich werden wird – für ebendiese nicht unbedingt förderlich.

Als Kommandant der Burgunder-Streitmacht ist Hagen viel auf Reisen. Doch ergibt sich innerhalb des Romans kein klassisches Reisemotiv, wie es sonst oftmals innerhalb der Fantasy-Literatur vorkommt. Ergänzend zu den Ausführungen Ewers sei an dieser Stelle exemplarisch auf Bernhard Rank verwiesen, der sich in seinem Aufsatz *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart* (2011) explizit auf die Intension des Reisemotivs innerhalb der Fantasy-Literatur bezieht: „In der Regel durchläuft die Heldenfigur im Laufe der Abenteuer, die durch das Motiv der (Bildungs-) Reise miteinander verknüpft sind, einen Lern- und Reifungspro-

---

<sup>5</sup> Wolfgang Hohlbein: *Hagen von Tronje. Ein Nibelungen-Roman*. Wien: Carl Ueberreuter 1986, S. 177.

<sup>6</sup> Vgl. Ewers, Hans-Heino: „Fantasy - Heldendichtung unserer Zeit“, S. 10.

<sup>7</sup> Ebd., S. 11.

zess.<sup>8</sup> Auch Hagen befindet sich häufig auf dem Weg von einem Ort zum nächsten, wie etwa zu König Gunthers Hof nach Worms, in seine Heimat Tronje oder nach Island, wo es Gunther durch eine List gelingt, die Halbgöttin Brunhild zur Braut zu gewinnen. Die Motivation für diese Reisen entsteht zum Teil aus Hagens politischer Pflichterfüllung gegenüber seinem König, zum Teil verdeutlicht sie aber auch Hagens Flucht vor sich selbst und seiner aussichtslosen Liebe zu Gunthers Schwester Kriemhild. Sein Handeln wird demnach durch politische Strategien, aber auch durch eigenmächtiges Agieren bestimmt. Hierdurch wird deutlich, dass Hagen sich nicht ausschließlich seinem König unterordnet, sondern in erster Linie sein eigener Herr ist, welcher seine eigenen Prinzipien vertritt. Dies darf durchaus als moderner Charakterzug gewertet werden. Auch fehlt der Hagen-Figur mit seinen mehr als vierzig Lebensjahren jegliche Stereotypisierung. Somit verkörpert er nicht den typischen Helden im Sinne eines vormodernen Heroentums, welches sich Ewers zufolge u.a. durch Weltretung und Erlösungstaten auszeichnet<sup>9</sup>. Vielmehr steht Hagen als erfahrener, alter Haudegen vor dem Ende seiner Heldenzeit. Doch birgt dieser Charakter gerade deshalb ein hohes Identifikationspotential. Mit seinen immer wiederkehrenden Zweifeln, seiner inneren Zerrissenheit und auch körperlichen Schwächen übernimmt er die klassische Rolle des Antihelden.

Er war ein Mensch, keine Sagengestalt, auch wenn er fast schon zu einer solchen geworden war, und er war dreiundvierzig Jahre alt und somit weit über das Alter hinaus, in dem ein Mann normalerweise im Vollbesitz seiner Kräfte war. Noch spürte er das Anklopfen des Alters nicht. Aber es würde nicht mehr lange auf sich warten lassen.<sup>10</sup>

### Unterschiedliche Weltenentwürfe

Hagens Widersacher ist der strahlende Held Siegfried von Xanten, König der Nibelungen, Drachentöter<sup>11</sup>, welcher die Herzen aller Burgunder, besonders das eine von Gunthers Schwester Kriemhild im Sturm erobert. Im Gegensatz dazu ist Hagen ein ewiger Zweifler, geprägt durch die Umbrüche der Zeit, in der er lebt. Zwischen beiden Figuren entbrennt ein unerbittlicher Kampf um Macht und Ehre. Jedoch verleiht Hohlbeins Roman nicht nur der Unterschiedlichkeit der beiden (Anti-)Helden Ausdruck; er zeigt auch Gemeinsamkeiten auf, die die beiden Charaktere wiederum mit

---

<sup>8</sup> Bernhard Rank: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. In: *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart Ein Handbuch*. Hg. von Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2011, S. 168–192, S. 172

<sup>9</sup> Vgl. Hans-Heino Ewers: „Fantasy - Heldendichtung unserer Zeit“, S. 12.

<sup>10</sup> Wolfgang Hohlbein: *Hagen von Tronje*., S. 16.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 419.

einander verbinden. So ist bspw. die düstere Untergangsstimmung in der sich Hagen während der gesamten Handlungsdauer befindet nicht nur charakteristisch für seine eigene Figur, vielmehr sind außer ihm auch andere Figuren der Erzählung von allgemeiner Verunsicherung und Disharmonie betroffen.

Es waren nicht die Schatten, die dunkler geworden waren, nicht das Land, das ihm härter und ärmer erschien als auf dem Weg flußabwärts, und nicht die Kälte, die schmerzhaft in seine Gliedert biß – scheinbar, aber nicht wirklich. Es lag an ihm. An etwas in ihm.<sup>12</sup>

Eine Begründung dafür findet sich unter anderem in der fortschreitenden Christianisierung und der damit einher gehenden Verdrängung des heidnischen Glaubens. Deutlich spiegelt sich diese Irritation u. a. in der Vorgehensweise König Gunthers wider, ‚neue‘ Riten wie etwa Ostern oder Pfingsten zu begehen: Anhängern des alten, heidnischen Glaubens rät er, anstelle der christlichen Traditionen einfach den Abzug der römischen Besatzung zu bejubeln, so dass jeder einen Grund zum Feiern findet. Besonders verdeutlicht wird dieser Glaubenszwiespalt auch gegen Ende der Erzählung anlässlich der Beisetzung des ermordeten Siegfried:

Der Nibelunge sah aus, als schliefe er. Das blutbesudelte Gewand war gegen ein blütenweißes getauscht worden. Seine Hände waren auf der Brust gefaltet und hielten ein kleines silbernes Kreuz, und obgleich es fast eine Lästerung angesichts der heidnischen Bestattungszeremonie war, erschien es Hagen doch auf sonderbare Weise passend. Dies, der Scheiterhaufen der alten und das Kreuz der neuen Welt, war Siegfrieds Leben gewesen, und es war kein Zufall gewesen, daß er so starb, wie er gelebt hatte: als ein Mann, der sich niemals wirklich entschieden hatte, zu welcher der beiden Welten er wirklich gehörte.<sup>13</sup>

Ebenfalls zu den Zeichen des Wandels, zählt der Rückzug der Magie und ihrer Wesen. Nur vereinzelt und gezielt treten diese noch in Erscheinung. Auch kommunizieren sie keinesfalls mit allen Romanfiguren und auch diese glauben nur noch zum Teil an Magie. Innerhalb der Handlung bekommt die Magie vielmehr den Status von etwas unglaubwürdig-mythisch-märchenhaftem aus einer längst vergangenen Zeit zugeschrieben. Etwas, das man vordergründig belächelt, vor dem man sich aber insgeheim fürchtet. Dargestellt wird dieser Wandel in Form zweier, von einander abgegrenzten Welten. So erwecken die übernatürlichen Wesen innerhalb der christianisierten ‚Welt‘ eher den Eindruck von Grenzgängern als von Zugehörigkeit. Auch gibt es Orte, die bspw. nur Anhänger der heidnischen ‚Welt‘ sehen und betreten können. Diese Indizien deuten auf eine besondere Weltenkonstruktion, bzw. Mehrwelten-Literatur hin, wel-

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 11.

<sup>13</sup> Ebd., S. 437.

ches, um auf Ewers zurück zu kommen, ein Charakteristikum für Fantasy-Literatur darstellt. Zusätzlich verstärkt wird diese Annahme durch die Tatsache, dass das vormoderne Setting des Romans zwar gekennzeichnet ist durch Magie und Zauberei, Naturgeister und sonstige Jenseitsgestalten wie bspw. den Zwergenkönig Alberich oder auch die hünenhaften Nibelungenreiter, welche weder Schlaf noch Nahrung benötigen und über übermenschliche Kräfte verfügen. Die Existenz des Übernatürlichen wird jedoch im Laufe der Erzählung mehrfach infrage gestellt. Es ließe sich somit feststellen, dass die Charaktere des Romans zwischen zwei von einander abgegrenzten Welten stehen und sich teilweise keiner der beiden zugehörig fühlen: In der modernen, nicht-magischen, dafür durch christliche Werte und Traditionen bestimmten Welt auf der einen Seite; auf der anderen in der aussterbenden, heidnischen Glaubenswelt, geprägt durch die so genannten ‚alten‘, sagemumwobenen Götter wie Odin, Freya oder Thor, deren Zorn und Magie. Zwischen diesen beiden Welten steht auch der Konflikt der Romanfiguren: Siegfried, der zwar den christlichen Gottesdienst besucht, jedoch auf den Mythos um seine Person und die Nibelungenreiter angewiesen ist und Hagen, der aus der alten Welt stammt und tief mit den heidnischen Sitten und Gebräuchen verwurzelt ist. Zwar bezeichnet er sich selbst als einen Ungläubigen, jedoch ist er nicht in der Lage, den Schritt in eine neue Zeit zu gehen. So ist es nicht verwunderlich, dass ihm Urd erscheint, eine der drei Schicksalsschwestern aus der altnordischen Mythologie, welche für Vergangenes und für den Tod steht. In Gestalt eines alterslosen, weiblichen Wesens aus einer anderen, für Hagen unerreichbaren, magisch-mythischen Welt, prophezeit sie Hagen passenderweise seinen und den Untergang der ihm bekannten Welt.

„Die Menschen sagen von dir, daß du ein harter Mann bist. Aber sie sagen auch, daß du ein aufrechter Mann bist, und ich sehe, daß beide Behauptungen wahr sind. Es gibt nicht mehr viele wie dich, Hagen, so wie es nicht mehr viele von meiner Art gibt, und darum will ich dir eine Warnung mit auf den Weg geben. Ich sehe Schmerz auf deinem Weg, Hagen, Schmerz und Blut und Tränen und Verrat. Man wird dich einen Mörder heißen und einen Verräter, und viele, die dich lieben, werden dich hassen lernen. Und es wird eine Frau sein, die dein Schicksal bestimmt, Hagen. Hüte dich vor ihr.“<sup>14</sup>

### Das Schicksal eines Antihelden

Obwohl – oder vielleicht gerade weil – er sich weigert, daran zu glauben, die Warnung in den Wind schlägt und nach seinen ihm ureigenen Prinzipien handelt, vermag Hagen es nicht, dem Schicksal zu entgehen. Hier handelt er ganz im Sinne eines Antihelden, dessen Schwäche es gerade ist, die sympathisch wirkt, bzw. Identifikationspotential bietet. Der Antiheld

---

<sup>14</sup> Ebd., S.30.

ist laut Metzler'schem *Literaturlexikon* (1990) moralisch stark, aber verstandesschwach. Antihelden brechen mit der Möglichkeit des Eskapismus, bei der der Leser seine Wunschträume auf die Hauptfigur projizieren kann, genauso stark, schön, tapfer oder klug zu sein wie der Held der Geschichte. Dafür sind Antihelden in der Regel die vielschichtigeren, tiefer und exakter gezeichneten Charaktere, da sich hier auch Verletzungen und Schwächen einer Figur darstellen lassen. Schließlich lassen Antihelden auch Komik auf Kosten der Hauptfigur zu, denn sie sind potentielle Narren. So können sie auch parodistisch eingesetzt werden. Ein weiteres Merkmal des Antihelden ist, dass er zwar versucht, seine Träume und Ziele zu verwirklichen und seinem Ideal (meist dem Protagonisten oder einer in seinen Augen moralisch wertvolleren Person) nachzueifern, ihm dies aber nur bedingt (oder auch gar nicht) gelingt.<sup>15</sup> Ganz in diesem Sinne gelingt es Hagen nicht, sich selbst für die große Sache zu opfern. Er kann den Wandel nicht aufhalten und auch das Herz Kriemhilds bleibt ihm für immer verloren. Vielmehr endet Hagen als verkannter, geächteter und gescheiterter Mann. Aber auch Siegfried scheitert, indem er, der scheinbar unbesiegbare, keinesfalls, wie man vielleicht vermuten könnte, den tapferen Heldentod stirbt, sondern hinterrücks und heimtückisch ermordet wird.

Ein solches Ende ist für Fantasy-Literatur, wie sie etwa durch Tolkien bekannt ist, eher ungewöhnlich. Hier ist, wie auch laut Ewers Definition, die Niederwerfung aller Mächte, welche die (Welt-)Ordnung bedrohen oder deren Errichtung zu verhindern suchen, ausschlaggebender Bestandteil ebendieser. Hierbei liegt die Rolle des Helden im Grunde genommen ausschließlich darin, eine siegreiche Schlacht zu schlagen und die Ordnung wieder herzustellen, bzw. eine neue, bessere zu erschaffen. Dies gelingt im konkreten Beispiel jedoch weder Hagen noch Siegfried.

„Es tut mir leid, Siegfried“, flüsterte Hagen. „Ich weiß nicht, ob Ihr es verstehen könnt. Aber das habe ich nicht gewollt.“

Siegfried blickte ihn an. Seine Augen begannen sich schon zu trüben, aber Hagen spürte trotzdem, daß er ihn erkannte. „Ihr ... wart ein ... würdiger Gegner, Hagen“, sagte Siegfried. Er sprach sehr leise.

„Aber Ihr habt mich besiegt“, antwortete Hagen. „Ihr hättet mich getötet.“

Ein Laut, der wohl ein Lachen sein sollte, kam aus Siegfrieds Kehle.

„Ihr wart ... so gut wie ... keiner vor Euch“, flüsterte er. „Wir hätten uns ... gegenseitig umgebracht. So, wie ... wie es ... bestimmt war.“<sup>16</sup>

Beide sind notwendige Opfer auf dem Weg in eine neue Ordnung. Das Christentum verdrängt nicht nur den heidnischen Glauben, sondern auch das damit verbundene Weltbild. Innerhalb von diesem ist für Hagen und Siegfried kein Platz mehr. Beide scheitern schlussendlich an sich selbst

<sup>15</sup> Vgl. hierzu „Antiheld.“ In: Burdorf, Dieter, et. al. (Hg.): *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler 1990, S. 17.

<sup>16</sup> Wolfgang Hohlbein: *Hagen von Tronje*, S. 419.

und ihrer mangelnden Anpassungsfähigkeit. Dadurch ebnen sie jedoch auch den Weg für etwas neues.

Die bereits durch Ewers benannte, vormoderne Thematik der historischen Heldenepen wird innerhalb Hohlbeins Roman nicht eins zu eins übernommen. Zwar ist das Setting durchaus als vormodern zu bezeichnen, da die Romanhandlung eindeutig im Mittelalter angesiedelt ist, Sprache und Denkweise der Figuren sind hingegen eindeutig moderneren Ursprungs. Auch präsentiert sich die Vormoderne auf perspektivische Weise, indem sie aus der Sicht der modernen Gegenwart dargestellt wird und somit in Relation zu ihr steht. Die Funktionen des Übermittels dieser modernen Perspektive auf das vormoderne Heldentum pflegt in der Regel die Erzählinstanz zu übernehmen.<sup>17</sup> Hierbei wird durch die Erzählerstimme und die Erzählrede der Abstand zwischen der Erzählgegenwart, dem 'Hier und Heute', und dem historischen Zeitalter betont. Im konkreten Beispiel wird indirekt aus der Sicht des Protagonisten Hagen von Tronje erzählt. Hierbei bedient sich Hohlbein häufig des Stilmittels der indirekten Rede, so dass der Rezipient an Hagens Gedanken und Gefühlen teilhaben kann, die, wie bereits erwähnt, eindeutig nicht vormodern sondern – ganz im Gegenteil – in moderner Prosa gehalten sind. Demnach ergibt sich für den 'modernen' Leser die Möglichkeit die Romanhandlung durch die Perspektive Hagen von Tronjes besonders intensiv zu erfahren.

### *Hagen von Tronje* als hybrider Roman

Laut der Theorie von Hans-Heino Ewers zeichnet sich Fantasy-Literatur u.a. dadurch aus, dass es sich hierbei um ein so genanntes ‚hybrides Genre‘ handelt.

[Fantasy] ist weder eine rein zeitgenössische, noch eine rein vergangene Form von Literatur, sondern eine literarische Mischform, ein hybrides Genre, in welchem zeitgenössische bzw. moderne Elemente mit vergangenen bzw. vormodernen Elementen eine Verbindung eingegangen sind.<sup>18</sup>

Die Hybridität der literarischen Gattungen der Fantasy wird laut Ewers zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass auf ein und derselben Handlungsebene Charaktere aus unterschiedlichen historischen Epochen nebeneinander gestellt werden können. Dieser Umstand lässt sich, so Ewers, vermutlich damit begründen, dass die Fantasy u. a. versucht, ihren Romancharakter zu unterstreichen und sich vom Heldenepos zu distanzieren, indem sie Intimität, Nähe und Identifikationspotenzial zu ihren Protagonisten schafft und damit die „ehrfürchtige Distanz“<sup>19</sup> zu den alten Helden gesängen überwindet. Man könnte also sagen, die Fantasy-Literatur

<sup>17</sup> Vgl. Hans-Heino Ewers: "Fantasy – Heldendichtung unserer Zeit", S. 12.

<sup>18</sup> Ebd., S. 9.

<sup>19</sup> Ebd., S. 13.

schlägt eine Brücke zwischen vormoderner Heroezeit und Moderne. Innerhalb Hohlbeins Roman stehen Hagen und Siegfried zwischen Mythos – verkörpert durch den heidnischen Glauben – und Moderne – dargestellt durch das Christentum. Auch lassen sich viele Romanfiguren eindeutig der alten bzw. neuen Epoche zuordnen. So sind bspw. Siegfrieds Nibelungenreiter, Brunhild, Alberich und auch Urd eindeutig Vertreter des scheitenden, mythischen Zeitalters. Kriemhild und Gunther hingegen stehen für eine moderne, fortschrittlicheren Zeit. Die Verdrängung der alten durch eine neue Epoche findet ihren Ausdruck in der hinterrückten Ermordung Siegfrieds durch Gunther. Dieser Mord zieht das Scheitern Siegfrieds und auch Hagens nach sich, was schlussendlich zum Untergang der alten Götter führt und Platz für Neues schafft. Dies führt jedoch nicht zwangsläufig zu einer Verbesserung. Zwar fällt der von Ewers beschriebene Kampf um die Weltordnung zu Gunsten der Moderne aus, jedoch lässt sich innerhalb der Darstellung nichts positives erkennen.

„Ihr hättet [Siegfried nicht töten] dürfen“, flüsterte [Hagen]. „Ihr habt alles zerstört. Jetzt ist alles umsonst gewesen.“ Gunther antwortete nicht, aber als Hagen schließlich aufsaß und ihm ins Gesicht blickte, war der Triumph in seinen Augen erloschen.<sup>20</sup>

### Schlussfolgerung

Wie bereits erörtert, sind nicht alle für die literarische Gattung der Fantasy ausschlaggebenden Charakteristika in Hohlbeins *Hagen von Tronje* gegeben. Vielmehr treffen sie nur teilweise darauf zu. Möglicherweise lässt sich hier – auch mit Blick auf die Entstehungszeit des Romans – eher noch von einer Vorform der Fantasy sprechen, die eindeutig auf ihre vormodernen Inhalte zurückzuführen ist, ebenso eindeutig aber auch starke Anteile an Fantasy in sich vereint.

Trotzdem sollte davon abgesehen werden, diese These als allgemeingültig zu betrachten. Vielmehr sollte dieser Text als Anreiz gesehen werden weitere Überlegungen darüber anzustellen, in wie weit es vor dem Erscheinen des ersten *Harry Potter*-Bandes Literatur gibt, welche sich der Gattung Fantasy zuordnen lässt.

---

<sup>20</sup> Wolfgang Hohlbein: *Hagen von Tronje*, S. 419.



Hana Málková (Brno)

## Die fiktiven Welten in der modernen Fantastik und im höfischen Roman des Mittelalters im Vergleich

Es ist eine allgemein bekannte und anerkannte Tatsache, dass die Welten der phantastischen Literatur oft ihre Inspiration in den mittelalterlichen Quellen finden. Besonders auffällig ist die Anwesenheit von magischen Wesen, mit denen sowohl die Welten der phantastischen als auch die der mittelalterlichen Literatur bevölkert sind. Dieser Artikel nimmt sich zum Ziel die Struktur von den beiden Wertetypen tiefer zu untersuchen und zu vergleichen. Es wird dabei gezeigt, dass die Übereinstimmungen an mehreren Ebenen zu finden sind.

In dem vorliegenden Artikel werde ich meine Behauptungen meistens allgemein vorstellen, sie basieren jedoch auf konkreten Beispielen. Ich habe mit vielen Werken aus beiden Gattungen gearbeitet, einige Autoren waren mir jedoch besonders wichtig. Zur Fantastik ist das eindeutig J. R. R. Tolkien<sup>1</sup> als der große Klassiker und im Gegensatz zu ihm Neil Gaiman<sup>2</sup> – ein Autor, dessen Werke die Normen der Gattung oft verletzen, oder vielleicht neu definieren. Bei den höfischen Romanen war mir Chrétien de Troyes<sup>3</sup> besonders wichtig – einer der bedeutendsten Autoren des mittelalterlichen Romans. Obwohl es mindestens umstritten ist, ob er als Gründer der Gattung bezeichnet werden kann, war sein Werk in vielen Sichten Vorbild für weitere Autoren. So ist seine Stellung zum mittelalterlichen Roman ähnlich wie die Stellung Tolkiens zur Fantastik. Aus den deutschsprachigen Autoren habe ich vor allem mit den Werken von Hartmann von Aue<sup>4</sup> gearbeitet. Noch ein Gedicht war für mich von besonderer Bedeutung und zwar *Sir Gawain und der Grüne Ritter*. Der Name des Autors ist nicht mehr bekannt, doch er zählt trotzdem zu den wichtigsten Autoren des

---

<sup>1</sup> Vor allem seine Werke, in denen er sich mit Mittelerde beschäftigt: *The Hobbit*, *The Lord of the Rings*, und *The Silmarillion*.

<sup>2</sup> Vor allem seine Romane *Neverwhere*, *Stardust* und *Coraline*.

<sup>3</sup> *Érec*, *Cligès*, *Lancelot (or Le Chevalier de la Charrette)*, *Yvain (or Le Chevalier au Lion)*, *Perceval (or Le Conte du Graal)* (nicht vollendet).

<sup>4</sup> Vor allem *Erec*, *Iwein*.

Mittelalters. Darüber hinaus wurde es von Tolkien übersetzt und analysiert.<sup>5</sup>

### Das Reale und das Unreale

Die Beziehung zwischen Realität und den fiktiven Welten ist ein komplexes Thema, das bereits ziemlich gründlich untersucht wurde; es wurden zahlreiche Publikationen veröffentlicht, die das Thema aus den verschiedensten Perspektiven behandeln.<sup>6</sup> Für diesen Artikel ist jedoch sinnvoll, nur den Umriss vorzustellen, wie die fiktive Welten mit der realen Welt zusammenhängen.

Im Prinzip basieren die fiktiven Welten immer auf der realen Welt. Es ist notwendig, dass die Welt in den Grundlagen so funktioniert, wie das Publikum es gewöhnt ist. Nur so kann sich das Publikum in der Welt orientieren. Es ist egal, ob es sich um Fantastik handelt oder um die Literatur des Mittelalters – in den meisten fiktiven Welten gelten die gleichen oder zumindest sehr ähnliche physikalische Gesetze wie in der Realität. Die Haftung an der Realität zeigt sich jedoch in mehreren Aspekten. Zum Beispiel die Nord-Süd-Orientierung wurde meistens beibehalten – so ist es in den meisten fiktiven Welten im Norden kalt und im Süden warm.

Das Unreale, womit sich die fiktiven Welten den Erfahrungen des Publikums entziehen, beeinflusst die Gesetze der Welt, in den drei wichtigen Bereichen. Erstens ist das die Schilderung der Natur, zweitens die Schilderung der Gesellschaft. Der dritte Punkt, der besonders wichtig ist, umfasst die Wahrscheinlichkeitsgesetze.

Die Natur in der Literatur des Mittelalters ist, genauso wie die Natur in der Fantastik, von Wesen besiedelt, die in der Realität sicher nicht zu finden sind. Die Tatsache, dass die Fantastik aus dem mittelalterlichen Quellen schöpft, ist ganz offensichtlich. Drachen, Trolle, Orks... alle diese Wesen, sind mit Fantastik verbunden (und zwar seit Tolkiens *Der Herr der Ringe*). Alle diese Wesen kann man aber auch schon in den höfischen Romanen finden.<sup>7</sup>

Die Natur wird jedoch noch vielmehr geändert, denn selbst die Naturgesetze unterliegen verschiedensten Verformungen. Aber Vorsicht – die Anwesenheit der Magie macht die physikalischen Gesetze nicht ungültig, sie verschiebt nur die Grenzen, die sie vor uns stellen, oder ermöglicht zu mindestens, diese Grenzen zu überwinden. Inwieweit die physikalischen

---

<sup>5</sup> Die Übersetzung ins moderne Englisch wurde zusammen mit zwei weiteren Gedichten herausgegeben, vgl. *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl and Sir Orgeo*, New York: Ballantine Books 1979.

<sup>6</sup> Z. B. Umberto Eco widmet in seinem Werk *Lector in Fabula* einige Kapiteln den fiktiven, bzw. den ‚möglichen‘ Welten.

<sup>7</sup> Drachen können wir z.B. bei Chrétien de Troyes im Roman *Ywain* finden, Trolle und Orks kommen im Roman *Sir Gawain and the Green Knight* vor.

Gesetze beeinflusst wurden, variiert bei verschiedenen Autoren ziemlich stark. Allgemein gilt jedoch eines: in den fiktiven Welten wurden letztlich den Helden Möglichkeiten verliehen, die dem Publikum verweigert bleiben. Was die Gesellschaft angeht, gibt es starke Unterschiede zwischen Fantastik und dem höfischen Roman. Besonders in der Frage, wie die Gesellschaft geschildert wird. Für den höfischen Roman (wie der Begriff selbst andeutet) ist nämlich alles, was außerhalb der höfischen Gesellschaft steht, ganz unwichtig. Die Fantastik dagegen bietet meistens ein viel breiteres Bild der Gesellschaft. Was für eine Gesellschaft in den Welten zu finden ist, ist jedoch eine ganz andere Frage.

Die Darstellung der höfischen Gesellschaft in den mittelalterlichen Romanen basiert eigentlich nicht auf der Realität, sondern auf einem Ideal. Dieses Ideal spiegelt jedoch auch die Prinzipien, die in der damaligen Gesellschaft wirklich zu finden waren – obwohl diese manchmal auf eine bestimmte Weise deformiert sind, wieder. So handelt es sich immer um eine feudale Gesellschaft, in der die Strukturen eindeutig definiert sind und die Hierarchie klar gegeben ist. Dies ist interessanterweise auch in den Welten der Fantastik sehr oft zu finden. Bei den Welten, die eine mittelalterliche oder pseudo-mittelalterliche Gesellschaft nachbilden,<sup>8</sup> ist dies zu erwarten. Es ist jedoch auch bei solchen Welten sichtbar, die auf den ersten Blick mit dem Mittelalter gar nichts zu tun haben, was zum Beispiel bei den Werken von Neil Gaiman der Fall ist.<sup>9</sup> Somit entziehen sich in dieser Sicht die Welten der modernen Fantastik der Alltagsrealität ihres Publikums ganz stark. Eigentlich viel stärker, als die fiktiven Welten des höfischen Romans.

Der wichtigste Unterschied zur Realität (oder besser gesagt zu der Weise, wie die Realität heute meisten verstanden wird), ist die Unterdrückung der Wahrscheinlichkeitsgesetze. Diese Wahrscheinlichkeit verliert vor allem im Bezug auf die Helden sehr oft ihre Macht. So passiert überraschenderweise oft nicht das, was wahrscheinlich wäre, sondern das, was in irgendeinem Sinne passieren *sollte*. Ein gutes Beispiel finden wir in *Cligés*, einem Roman von Chrétien de Troyes. Es kommt hier zu einer Situation, wo in einer dunklen, bedeckten Nacht die Wolken auf einmal zerfetzen. Dadurch wurde ein Überfall verraten und die Angreifer wurden besiegt. Die ganze Situation wurde so beschrieben, dass es ganz unwahrscheinlich wirkt. Sogar der Autor selbst gibt es zu, und erklärt es gleich mit der Behauptung ‚der Gott selbst wollte diese schädigen‘.<sup>10</sup>

In der Fantastik haben solche Fälle meistens keinen so eindeutig religiösen Ausklang. Doch auch hier ist ganz oft die blinde Wahrscheinlichkeit mit einem höheren Willen ersetzt, die die Wege eines Helden bestimmen.

---

<sup>8</sup> Wie das z. B. in den Werken von Raymond Feist oder David Gemmell der Fall ist.

<sup>9</sup> Besonders stark sind die mittelalterlichen Strukturen der Gesellschaft in dem Roman *Neverwhere* geprägt.

<sup>10</sup> Vgl. David Staines: *The Complete Romances of Chrétien de Troyes*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, S. 108.

Denn, ganz statistisch gesehen, wie könnte ein kleiner Hobbit in den dunklen Tunneln, die sich Meilen und Meilen lang ziehen, 'zufällig' einen kleinen Ring finden?<sup>11</sup> Alle diese Verstöße gegen die Realität helfen die Emotionen des Publikums zu wecken. Es kann die Sehnsucht sein, die Angst, oder die Verwunderung. Letztendlich *Sence of Wonder* ist ein Begriff, der immer wieder auftaucht, wenn man über Fantastik spricht. Sie haben jedoch eine noch wichtigere Auswirkung: Sie verändern die Welt so, dass die Bedingungen für Helden und Heldentaten wie geschaffen sind.

### Das Bekannte und das Unbekannte in den Welten

Für die Auswirkung, die eine fiktive Welt auf das Publikum hat, ist nicht nur die Tatsache wichtig, wie die Elemente des Realen und Unrealen vermischt werden. Noch vielmehr ist das die Zusammenwirkung des Bekannten und des Unbekannten. Wie schon erwähnt, muss die fiktive Welt bekannte Elemente enthalten, damit sie für das Publikum begreifbar ist. Das Bekannte muss jedoch nicht notwendig die Alltagsrealität des Publikums schildern, es kann auf mythologischen oder historischen Quellen verweisen. Diese werden jedoch mit den Augen des gegebenen Publikums gesehen. Somit ist zum Beispiel die ‚mittelalterliche‘ Welt in der phantastischen Literatur genauso wie die ‚Antike‘ in den höfischen Romanen in ähnlicher Weise deformiert.

Das Unbekannte, das in den fiktiven Welten vorkommt, muss nicht immer gleichzeitig das Unreale sein. Es dringt jedoch oft durcheinander und es erfüllt auch die gleiche Funktion, und zwar die Gefühle anzuregen. Es gibt jedoch eine Funktion, die noch wichtiger ist. Obwohl diese nicht nur in der Fantastik, sondern auch in der schöngeistigen Literatur allgemein zu finden ist, wirkt sie in den fantastischen Gattungen besonders stark. Was man zu gut kennt, sieht man nicht mehr richtig. Das ist eine Tatsache, die allgemein bekannt ist und die in der Fachliteratur längst beschrieben wurde. Viktor Šklovskij spricht in seinem Werk *Theorie der Prosa* über ‚Ent-Automatisierung‘<sup>12</sup>. Tolkien verwendet in dem Essay *Über Märchen* den Begriff ‚Wiederherstellung‘.<sup>13</sup> Das Prinzip ist jedoch immer gleich. Man möchte in der Literatur das sehen, was man nicht kennt, oder das, was man kennt, möchte man aus einer neuen, unbekanntem Sicht beobachten. Erst das bringt einen meistens dazu, die Augen wieder richtig

---

<sup>11</sup> Diese Situation kommt in Tolkiens Roman *The Hobbit* vor. Es gibt jedoch auch eine Referenz in *The Lord of the Rings*, wo es ziemlich direkt angedeutet wird, dass es sich um keinen Zufall handelt, indem eine der Figuren sagt: „I can put it no plainer than by saying that Bilbo was ‘meant’ to find the Ring“ John Ronald Reuel Tolkien: *The Lord of the Rings*. London: HarperCollins 2001, S. 54–55.

<sup>12</sup> Vgl. Viktor Šklovskij: *Teorie prózy*. Praha: Melantrich a.s., 1933, S. 14 ff.

<sup>13</sup> Im Original ‚Recovery‘, vgl. John Ronald Reuel Tolkien: *Tree and leaf*. London: Unwin Paperbacks 1975.

zu öffnen und sich die Welt (sowohl die fiktive als auch die reale) wieder richtig anzusehen.

Es ist offensichtlich, dass die Vermischung von dem Bekannten und Unbekannten für die Literatur, die auf den fiktiven Welten basiert, besonders wichtig ist. Was die ganze Sache kompliziert macht, ist die Tatsache, dass diese zwei Mengen nicht fest definiert sind. Es herrscht eine ständige Dynamik zwischen ihnen. Das Publikum lernt nämlich im Laufe der Zeit die verwendeten Motive kennen. Zum Beispiel: in dem ersten Fantasy-Buch, das man liest, sind die Elfen bestimmt etwas Unbekanntes. In dem zehnten höchstwahrscheinlich nicht mehr. Hiermit sind die Autoren einerseits dazu gezwungen, immer neue Motive zu suchen, um für das Publikum das Unbekannte zu sichern. Andererseits kann die fortschreitende Erkennung der fiktiven Welten dem Publikum auch Vergnügen bereiten.

Die Möglichkeit, eine fiktive Welt gründlich kennenzulernen und immer wieder zurückzukehren, ist jedoch auch für das Publikum anziehend. Heutzutage kommt es immer öfter vor, dass eine Welt mehrmals verwendet wird. Und zwar nicht nur von einem Autor – die Welten wie *Forgotten Realms* oder zum Beispiel *DC-Universum* werden von zahlreichen Autoren, sogar in mehreren Medien verwendet. Diese *Shared universe* sind jedoch nichts Neues. Auch die fiktive Welt, in der die mittelalterlichen Autoren die Abenteuer der Ritter der Tafelrunde spielen ließen, kann man für *Shared universe* halten. Auch hier gibt es Helden und Orte, die immer wieder vorkommen – wie Artus und sein Hof. Es gibt Geschichten, die immer wieder erzählt wurden, wobei eine Variante die anderen manchmal bestätigt, manchmal verneint. So gibt es mehrere Erzählungen von der Beziehung zwischen Guinevere und Lancelot; genauso wie es mehrmals und auf verschiedene Weisen erzählt wurde, wie sich Batman und Joker begegneten.

### Innere Trennung der Welt

Wenn man eine fiktive Welt nicht als ein Ganzes betrachtet, sondern versucht eine innere Struktur zu finden, stellt man meistens fest, dass die Welt aus zwei Sub-Welten, zwei Sphären besteht. Eine davon ist die Sphäre, wo der Held ‚zuhause‘ ist. Für die Ritter in dem höfischen Roman des Mittelalters ist das der Hof, für die Hobbits ist es das Auenland. Im Gegensatz hierzu wird die Sphäre der Abenteuer gestellt. Die Grenze zwischen den beiden Sphären kann verschiedene Formen haben, und auch das Verlassen der familiären Sphäre und die Konfrontation mit der Sphäre der Abenteuer können auf verschiedene Weise geschehen. Das Thema ist umfangreich und komplex und verdient es in einem eigenständigen Artikel bearbeitet zu werden. An dieser Stelle sagen wir nur, dass dies so oder so im Hintergrund von überraschend vielen Geschichten steht. Nicht nur der kleine Hobbit, sondern die meisten Helden in der Fantastik und auch in dem höfischen Romanen erleben nämlich ihre Reise ‚hin und zurück‘.

## Nosferatu

### Ein expressionistisches Bewegtbild-Bestiarium

„Nosferatu – Tönt dies Wort Dich nicht an wie der mitternächtige Ruf eines Totenvogels. Hüte Dich es zu sagen, sonst verblassen die Bilder des Lebens zu Schatten, spukhafte Träume steigen aus dem Herzen und nähren sich von Deinem Blut.“<sup>1</sup>

Mit diesen einleitenden Worten, geschrieben auf einer aufgeschlagenen Buchseite, beginnt der Stummfilm NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS von Friedrich Wilhelm Murnau aus dem Jahre 1922. Worte, die nicht nur auf den im Film fokussierten Vampirismus, sondern – etwa mit der Formulierung ‚Totenvogel‘ – vielmehr auf dessen kultur- und kunsthistorische Bezüge zu jahrhundertealten Vorstellungen von satanischen Bies-tern verweisen. Letztere treten, im Gegensatz zu der dem Film zugrunde liegenden Romanvorlage von Bram Stoker<sup>2</sup>, in Murnaus Inszenierung deutlich hervor. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Figur des Vampirs Graf Orlok weder – wie Siegfried Kracauer postuliert – auf die gesellschaftskritische Interpretation als faschistischer Tyrann<sup>3</sup> noch – im Sinne Lotte Eisners – auf ein Phantasma der deutschen Romantik reduzieren.<sup>4</sup> Vielmehr verkörpert Graf Orlok den Versuch, ein filmisches Wesen zu kreieren, das – wie die seit Jahrhunderten überlieferten Bestien – die Menschen fasziniert und affiziert. So wird mit Graf Orlok, wie Thomas Elsaesser anhand des Weimarer Autorenkinos herausarbeitet, ein ‚Designkonzept‘ visualisiert, in dem sich hochkulturelle Kunst und populäre Unterhaltung verbinden. Auf diese Weise soll ein breites Publikum angesprochen und das noch junge Medium Film als eine alle Bevölkerungsschichten erfassende massenmediale Kunstform etabliert werden.<sup>5</sup> Hierzu greift Murnau, wie der Titel des im Filmverlauf gezeigten Vampirbuches deutlich

---

<sup>1</sup> Texttafel am Beginn des Films NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922, R: Friedrich W. Murnau).

<sup>2</sup> Vgl. Bram Stoker: *Dracula* (1897). London: Penguin 1994.

<sup>3</sup> Vgl. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (1947). Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.

<sup>4</sup> Vgl. Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand* (1955), Frankfurt/Main: Fischer 1980.

<sup>5</sup> Vgl. Thomas Elsaesser: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk8 1999, S. 41 ff.

macht, unter anderem auf die christliche Ikonografie der Sieben Todsünden zurück.<sup>6</sup>

Seit dem 6. Jahrhundert etablierte sich das Todsündenkonzept als wesentlicher Teil der christlich theologischen Prinzipien der Kirche. Einen wesentlichen Beitrag hierzu leisteten Geistliche wie Gregor der Große (540–604) und später Thomas von Aquin (1225–1274), die sich mit der Kategorisierung und Darstellung der Todsünden beschäftigten. Analog zu den Tugenden wurden auch die Laster häufig über Tiere versinnbildlicht, denen in Anlehnung an menschliche Verhaltensweisen entweder besonders gute, tugendhafte oder schlechte, lasterhafte Eigenschaften zugeschrieben wurden. Ausgehend vom *Physiologus* (2. Jahrhundert n. Chr.) und dem *Buch XII: Tiere* der *Etymologiae*, einer 20-teiligen Enzyklopädie von Isidor von Sevilla (6. Jahrhundert n. Chr.) entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte eine Kategorisierung, die sich im kulturellen Gedächtnis fest verankerte. Seit dem 10. Jahrhundert wurden darüber hinaus auch Fabelwesen in die konnotative Kategorisierung miteinbezogen, zum Beispiel in den *Bestiarien* von Philippe de Thaons und Guillaume le Clercs (12. u. 13. Jahrhundert). Um die Tiere noch furchteinflößender und ihre charakterliche Zuschreibung noch deutlicher zu machen, wurden auch verschiedene satanisch konnotierte Tiere kombiniert und auf diese Weise unheimliche, das Böse vereinende Wesen kreierte. So zu sehen in einem Holzschnitt von Günther Zainer mit dem Titel: *Die Versuchung Evas* (um 1473).



Abb. 1: *Die Versuchung Evas* (Holzschnitt, Günther Zainer, in: *Speculum Humanae Salvationis, der Spiegel menschlicher Behältniss*. Augsburg 1473). In: Nona C. Flores (Hg.): *Animals in the Middle Ages: a book of essays*. New York: Garland 1996, S. 182.

<sup>6</sup> Vgl. Buchtitel in NOSFERATU – Eine Symphonie des Grauens (D 1922): „Von Vampyren erschrocklichsten Geistern, Zaubereyen und den sieben Todsünden.“ [0:15:51].

In dieser Darstellung des Sündenfalls, *der* menschlichen Ursünde schlechthin, ist Satan nicht – wie im *Alten Testament* beschrieben – nur in Form einer Schlange dargestellt, sondern trägt zudem eine Art Kleid, eine Krone und vor allem drachen- oder fledermausähnliche Membranflügel. Während das Kleid auf das Weibliche verweist, dem aufgrund eben dieses Sündenfalls das Lasterhafte zugeschrieben wird, symbolisiert die Krone die im Garten Eden geschehene Ursünde des Hochmutes. Die Krone als Zeichen für Hochmut führt auf die Geschichte des Königs von Tyrus zurück, der geschmückt mit Edelsteinen durch den Garten Gottes wandelte und sich ebenso wie der Erzengel Luzifer mit Gott gleichzustellen versuchte, worauf er in den Abgrund stürzte bzw. gestürzt wurde.<sup>7</sup> Indem Eva die Frucht vom Baum der Versuchung aß, um genau so weise zu werden wie Gott, verfiel auch sie dem Hochmut, wohingegen Adam, verführt von Eva, der Sünde der Wollust unterlag und der Frucht ebenfalls nicht widerstehen konnte. Aus diesem Sündenfall resultierend konnten sich die Zuweisungen der weiblichen Verführung und männlichen Lust bis in die Gegenwart durchsetzen. Aufgrund der Androgynie der Schlange funktioniert diese Zuweisung auch im Kontext einer zweiten Theorie, die davon ausgeht, dass Eva ihre Unschuld nicht an Adam verlor, sondern vielmehr ein Vergewaltigungsoffer Satans, also der phallischen, ebenso aber auch weiblichen Schlange war.

Ähnlich unklar zuzuordnen sind die Flugmembran-Flügel, die gleichermaßen auf das Fabelwesen des Drachen wie auch die real existierende Fledermaus verweisen, die als nachtaktives unheimliches Hybrid-Wesen im Kontrast zu den Vögeln des Paradieses steht. Wie der Schlange wird auch der Fledermaus Falschheit und Untreue nachgesagt, da sie einer Fabel zufolge im Kampf zwischen Säugetieren und Vögeln immer wieder auf die Seite des Gewinners wechselte.<sup>8</sup> So ist es vor allem die Schwierigkeit, die Fledermaus als Vogel oder Säugetier zu kategorisieren, die sie im Mittelalter zu einem unheimlichen und satanischen Wesen machte. Die Fledermaus verkörpert genau die Hybridität, die auch die fantastischen satanischen Gestalten des Mittelalters kennzeichnet. Wie zum Beispiel die zu jener Zeit weit verbreitete Figur der *Frau Welt*, ein hybrides Wesen, das die eingängigen Symbole der Sieben Todsünden Hochmut, Gier, Wollust, Zorn, Völlerei, Neid und Trägheit in sich vereint.

---

<sup>7</sup> Vgl. *Hesekiel 28* ([www.bibel-online.net/buch/luther\\_1912/hesekiel/28/](http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/hesekiel/28/) [19.02.2014]). *Jesaja 14* ([www.bibel-online.net/buch/luther\\_1912/jesaja/14/#1](http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/jesaja/14/#1) [19.02.2014]) und Origenes: *De principiis* ([www.earlychristianwritings.com/text/origen122.html](http://www.earlychristianwritings.com/text/origen122.html) [19.02.2014]). Aufgrund der Anmaßung und Gotteskränkung Luzifers gilt Satan als König des Hochmutes und trägt als solcher in vielen Darstellungen eine Krone. Vgl. Terence H. White: *The Book of Beasts. Being a Translation from a Latin Bestiary of the 12th Century*. Gloucester: Sutton 1984, S. 167: Satan „is said to have a crest or crown because he is the King of Pride.“

<sup>8</sup> Vgl. Lloyd W. Daly: *Aesop without morals; the famous fables, and a life of Aesop*. New York: Yoseloff 1961, S. 257 und 305.





Abb. 2: *Frau Welt* (Illustration der *Mettener Handschrift*, um 1414, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 8201, Fol. 95R). In: Susanne Blöcker: *Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560*. Münster/Hamburg: LiT 1993, Tafel 3.

In einer Illustration der *Mettener Handschrift* um 1414 dominieren – wie in Zainers Holzschnitt des Sündenfalls – die Fledermausflügel die Erscheinung der hybriden Figur mit ebenfalls fraulichem Gesicht und Oberkörper. Das Haupt ist gekrönt mit einem Pfauenfederdiadem, das wiederum die Todsünde des Hochmutes (*Superbia*) versinnbildlicht.

[D]er weite Halsausschnitt [steht] für die Wollust [*Luxuria*], der Becher für die Trunksucht [*Gula*] und die leblos [herunter hängende] linke Hand für die Faulheit [*Acedia*]. Der Geiz [*Avaritia*] wird durch einen dicken Geldbeutel verdeutlicht. Aus einem breiten Gürtel ragen die Köpfe zweier symbolischer Tiere heraus. Der Zorn [*Ira*] erscheint in Gestalt eines Wolfes, der Neid [*Invidia*] in der eines Hundes.<sup>9</sup>

Die hier in Form eines mit Münzen gefüllten Sackes dargestellte Habgier wird in anderen mittelalterlichen Darstellungen auch durch die Maus oder ein anderes Nagetier verkörpert, was auf die Beobachtung zurückführt, dass Nager in ihren unterirdischen Höhlen Nahrungsvorräte horten. Schon

<sup>9</sup> Susanne Blöcker: *Studien zur Ikonografie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560*. Münster/ Hamburg: LiT 1993, S. 16.

in der Enzyklopädie *Naturalis Historia* beschreibt Plinius der Ältere (24–79 n. Chr.), die Maus als ein Tier, das so habgierig sei, dass seine Leber so groß wachsen würde wie ein Vollmond. Ausgehend von diesen Ausführungen wurde die Maus im Mittelalter generell als unersättlich und diebisch charakterisiert, was sich auch in Darstellungen jener Zeit widerspiegelt.

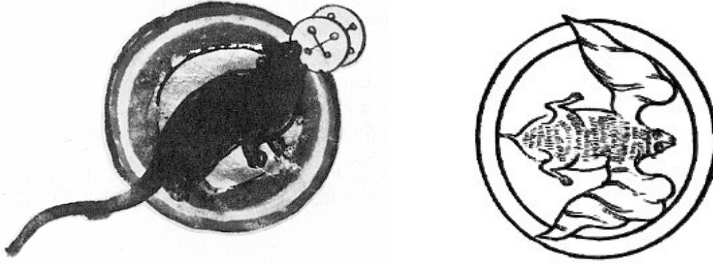


Abb. 3: Mittelalterliche Darstellungen von Maus und Fledermaus

So ist die Maus mit ihrer kreisrunden münzenähnlichen Beute oft im Zentrum eines Kreises positioniert, womit zum einen auf die Einstieglöcher ihrer unterirdischen Gänge und Höhlen und zum anderen auf die gefüllten Höhlen (auch die Bauchhöhle) selbst verwiesen wird. Die gleiche Konnotation wie die Maus erfährt auch die Fledermaus, nur dass diese aufgrund ihrer Hybridität als noch unheimlicher galt. Beide Tiere befinden sich – wie andere Symbole der Habgier – im Zentrum der Bildkomposition mittelalterlicher Darstellungen, umgeben von einem Kreis bzw. den in Kreisform arrangierten gehorteten Dingen.<sup>10</sup> Eine Darstellungsweise, die sich seit dem Mittelalter als paradigmatisch abzeichnet und hinsichtlich der Visualisierung von Habgier an Aktualität nicht verliert, wie filmische Inszenierungen, zum Beispiel *SE7EN* (USA 1995, R: David Fincher), zeigen. Auch David Fincher greift dieses Prinzip neben anderen überlieferten Symbolen für Habgier – wie die Waage und das Motiv des Fleisches als Zeichen der Unersättlichkeit – in der ersten Sequenzeinstellung zum Tatort des zweiten Mordes auf.

In *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE* des Grauens übernimmt Friedrich Wilhelm Murnau nicht nur die Merkmale der habgierigen, diebischen Nager Maus und Ratte – das schmale Gesicht, die spitzen Ohren, die langen Zähne und Fingernägel –, um den Vampir Graf Orlok zu kreieren, auch stellt er diesen dem Zuschauer gerahmt vom Rundbogen seines Schlosses in Transsilvanien vor:

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 97.



Abb. 4: NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922).

Der sich im tiefen Schwarz verlierende Durchgang mutet wie das Erdloch von Mäusen oder Ratten an, durch das sie zwischen den Welten, dem lichten Oben und der dunklen Tiefe, changieren. Graf Orlok, im Zentrum des schwarzen Loches, trägt wie *Frau Welt* und die Schlange in Zainers Holzschnitt eine kronenähnliche Kopfbedeckung. Die in dieser Einstellung visualisierte Verlinkung einer rattenähnlichen Gestalt mit den Sieben Todsünden und hybriden Wesen wird im weiteren Filmverlauf immer mehr manifestiert, etwa als Graf Orlok – wie die Ratten – nicht nur dem mit Erde gefüllten Sarg, sondern auch der ‚Unterwelt‘ des Schiffsrumpfes entsteigt. Diese ‚Auferstehung‘ aus der Erde ist dem mittelalterlichen Glauben entlehnt, dass Mäuse – eine Unterscheidung zu Ratten traf man zu jener Zeit noch nicht – aus Erde hervorgehen<sup>11</sup>, weshalb sie einerseits mit Fruchtbarkeit, allerdings in negativem Sinne, also Wollust, sowie Schmutz, Dunkelheit und Tod verbunden wurden.



Abb. 5: NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922)

<sup>11</sup> Vgl. *The Medieval Bestiary. Animals in the Middle Ages* ([www.bestiary.ca/beasts/beastalphashort.htm#M](http://www.bestiary.ca/beasts/beastalphashort.htm#M) [19.02.2014]).

Als Symbol des Todes verkörpern Mäuse und Ratten ebenso wie Fledermäuse die Seelen der Verstorbenen. Die darin und in der Verbindung zur Erde enthaltene Allegorie des Kreislaufs von Leben und Tod wird auch in der Darstellung der *Frau Welt* thematisiert. So steht die Figur auf einem Adlerbein mit Krallenfuß. Anstelle des zweiten Beins windet sich eine Schlange aus ihrem Unterleib, die in das am Boden stehende Adlerbein beißt. Die Schlange, die für Dunkelheit und Destruktion steht, greift den mit Licht und Leben konnotierten Adler an<sup>12</sup>, der Tod versucht, sich des Lebens zu ermächtigen. Im Zuge dieses Angriffs schließen sich Schlange und Adlerbein zu einer Kreisform. Schon im Alten Ägypten galt der Kreis als Symbol für Ewigkeit und Unsterblichkeit.<sup>13</sup> So offenbart sich in und mit der Verbindung der beiden ‚Standbeine‘ von *Frau Welt* zur Kreisform der niemals endende Kreislauf von Gut und Böse. Dieser Kreislauf spiegelt sich gleichermaßen in den architektonischen Rundbögen des Schlosses wie in den von Murnau eingesetzten Lochblenden wider, mit denen zudem das klaustrophobische Gefühl der hoffnungslosen Gefangenschaft untermauert wird. Ein Gefühl, das auch außerhalb des Schlosses über die Schlucht des reißenden Flusses und den undurchsichtigen transsilvanischen Wald transportiert wird.

Die der Kreisform inhärenten Aspekte Ewigkeit, Unsterblichkeit und endloser Kreislauf von Gut und Böse liegen auch der Legende des untoten Vampirs zugrunde. Zwischen Leben und Tod wandelnd ist er – wie Satan – auf Seelenfang. In Höllendarstellungen des 15. Jahrhunderts, zum Beispiel den deutschen Holzschnitten *Der Fall des Antichrists* und *Die Helfer Satans rühren die Kessel in der Höllenküche mit Mistgabeln um* sowie dem Bild *Hölle* in Augustinus von Hippo *De civitate Dei*, ist zu sehen, wie die verdammten Seelen in ebenfalls kreisrunden Kesseln brodeln, in die sie mit Mistgabeln und langen Stöcken von satanischen, häufig auch fledermausgeflügelten Biestern ‚gesteckt‘ oder vielmehr gestopft werden.

---

12 Beryl Rowland: *Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*. Knoxville: University of Tennessee 1973, S. 143: „Its malignant role is most strikingly depicted in conjunction with the eagle, the latter representing lightness or good overcoming darkness or evil.“

13 Ebd., S. 145.



Abb. 6: Links: *Der Fall des Antichrists*. Mitte: *Die Helfer Satans rühren die Kessel in der Höllenküche mit Mistgabeln um*. Rechts: *Hölle* (Miniatur in Augustinus von Hippo *De Civitate Dei*, Bibliothéque Ste Genevieve, Paris). In: Robert Hughes: *Heaven and Hell in Western Art*. London: Weidenfeld and Nicolson 1968, S. 178, 209 und 210.

Eine andere Form der Höllendarstellung ist der riesige Schlund eines monströsen drachen- und/oder löwenähnlichen Biests. In einem lateinischen Bestiarium des 12. Jahrhunderts heißt es, dass der Drache die größte aller Schlangen sei.<sup>14</sup> Vor diesem Hintergrund ließe sich das Fabelwesen des Drachens als Schlange mit Fledermausflügeln beschreiben. Der Höllenschlund selbst führt auf frühe fernöstliche Seedrachenmythen zurück, die ins *Alte Testament* in Form des Leviathan, einer gigantischen Seeschlange, Einzug hielten.<sup>15</sup> Die Beschreibung des Leviathans reicht vom Drachen über die Schlange bis hin zu einem unbändigen Biest mit Löwenkopf.

14 Terence H. White: *The Book of Beasts*, S. 165.

15 Robert Hughes: *Heaven and Hell in Western Art*. London: Weidenfeld and Nicolson 1968, S. 175 ff.



Abb. 7: *Tugendleiter* (nach Johannes Klimakos, spätes 12. Jahrhundert, aus *Très Riches Heures des Duc de Berry*). In: Werner Becker: *Von Kardinaltugenden, Todsünden und etlichen Lastern*. Leipzig: Koehler & Amelang 1975, S. 9.

Der Fledermaus wieder deutlich näher kommen die satanischen Wesen, die auf mittelalterlichen Darstellungen der sogenannten Tugendleitern (z. B. nach Johannes Klimakos im späten 12. Jahrhundert) die Verstorbenen selektieren, die aufgrund ihres lasterhaften Lebens die Leiter zum Himmel nicht weiter hinaufsteigen dürfen und deshalb von den unheimlichen geflügelten Helfern Satans in die Tiefen der Hölle gezogen werden.<sup>16</sup> Eine der ersten Erwähnungen der dunklen, geflügelten Wesen als Antagonisten zu den himmlischen Engeln ist in Buch VIII der *Etymologiae* zu finden. Darin schreibt Isidor von Sevilla unter dem Titel *Kirche, Sekten, Religionen* über Dämonen und ihre Beziehung zu gefallen Engeln als Helfer des Teufels.<sup>17</sup>

16 Vgl. *Genesis XXVIII*. 12-13, zitiert in: Ebd., S. 168: Jacob „dreamed that there was a ladder set up on the earth, and the top of it reached heaven; and behold, the angels of God were ascending and descending on it. And behold, the Lord stood above it ...“

17 Vgl. Karen Jolly / Catharina Raudvere / Edward Peters: *The Athlone History of Witchcraft and Magic Europe. Volume 3: The Middle Ages*. London: Athlone 2002, S. 185 f.

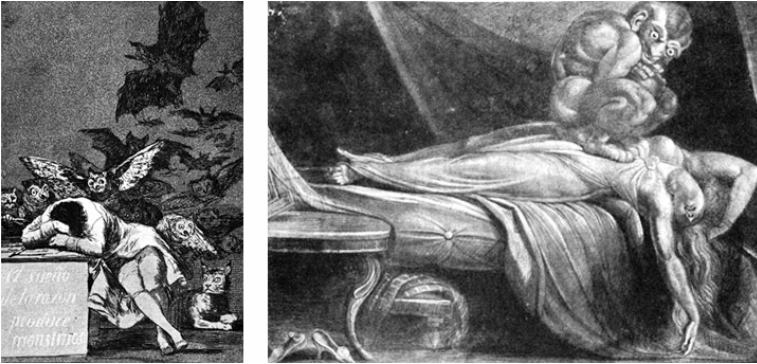


Abb. 8: Links: *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* (Goya, 1799, aus *The Caprichos*). Rechts: *Der Nachtmahr* (Füssli, 1781). In: Howard Daniels: *Devils, Monsters and Nightmares. An Introduction to the Grotesque and Fantastic in Art*. London: Abelard-Schuman 1964, S. 239 und 240.

In Anlehnung an die mittelalterlichen Darstellungen dieser Dämonen sind es auch später zur Zeit der Romantik dämonische Flugwesen wie die riesigen Fledermäuse in Goyas *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* (1799), die nicht mehr nur die Toten, sondern auch den Schlafenden heimsuchen. Eine weitere Visualisierung schauerlicher Alpträume zeigt Füssli in *Der Nachtmahr* (1781). Nicht geflügelt, aber ebenso monströs überkommt hier eine unheimliche Gestalt die schlafende Jungfrau. Diese auf- und eindringlichen Nachtmonster werden als Incubi bezeichnet, was sich – wie Isidor von Sevilla in den *Etymologiae* schreibt – von der Art und Weise, wie die kleinen männlichen Biester ihre weiblichen Opfer überwältigen und vergewaltigen, herleitet.<sup>18</sup> Häufig als recht ansehnlich, aber übel riechender dämonischer Liebhaber beschrieben, wird dem Incubus nachgesagt, dass er aufgrund seiner Stärke sein schlafendes Opfer im Akt der Leidenschaft zerstört, wohingegen Succubus, das weibliche Pendant dazu, männliche Opfer heimsucht und als nicht ganz so schädlich gilt.<sup>19</sup> In seinem Werk *De civitate Dei* identifiziert Augustinus von Hippo im 5. Jahrhundert Incubus und Succubus als lüsterne heidnische Dämonen, ein Konzept, das sich bis ins 15. Jahrhundert durchsetzt<sup>20</sup> und 1486 von Prior

18 Vgl. Jacob Sprenger / Prior Heinrich Kramer: *Malleus Maleficarum*. Part I, Question 3. Übersetzt von Rev. Montague Summers. New York: Dover Publications Inc., 1971, S. 24: Incubi „have appeared to wanton women and have sought and obtained coition with them.“

19 Vgl. Howard Daniel: *Devils, Monsters and Nightmares. An Introduction to the Grotesque and Fantastic in Art*. London: Abelard-Schuman 1964, S. 60 f.

20 Vgl. Jolly / Raudvere / Peters: *The Athlone History of Witchcraft and Magic Europe*, S. 183.

Heinrich Kramer und Jacob Sprenger im *Malleus Maleficarum* nochmals manifestiert wird.<sup>21</sup>

Während im Mittelalter die satanischen Biester den Betrachter abschrecken und erziehen sollten, fungieren sie in der Romantik vielmehr als Visualisierungen der animalischen Fantasien der Menschen, das heißt ihres instinktiven Verlangens und ihrer unterdrückten Leidenschaft, die in Alpträumen aus ihnen herausbrechen. Schon Platon schrieb in seinem philosophischen Dialog *Politeia*, dass in jedem von uns, selbst in guten Menschen, eine gesetzlose, wilde Natur stecke, die im Schlafe zutage trete.<sup>22</sup> Den Anfang einer wissenschaftlichen Erklärung für Incubus und Succubus liefern die Theorien von Cardano und Paracelsus im 16. Jahrhundert, die die Nachtgestalten erstmals als Wesen der Einbildung erkennen. Und auch wenn sie es nicht als solche bezeichneten, legten sie damit den Grundstein zum Verständnis von Incubus und Succubus als sexuelle Fantasien. Trotzdem dauerte es noch einige Jahrhunderte bis Sigmund Freud sie psychoanalytisch als sexuelle Fantasien erklärte, die aus dem menschlichen Konflikt zwischen Begehren und Unterdrückung resultieren. In NOSFERATU werden all diese Betrachtungen zu einem komplexen Gewebe aus mittelalterlicher Ikonografie, romantischen Schauervorstellungen und modernen Erkenntnissen der Psychoanalyse zusammengeführt.



Abb. 9: NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922)

Als sich Graf Orlok spukhaft über das Nachtlager Hutters erhebt, zeichnet sich deutlich der Schattenriss eines fledermausähnlichen Wesens ab. Die Ratten-Gestalt Graf Orloks wird im Spiel von Licht und Schatten immaterialisiert und zu einer Fledermaus-Erscheinung transformiert, sodass die mittelalterlichen ‚Bestien‘ Ratte und Fledermaus visuell und semantisch miteinander verschmelzen. Im Gegenschnitt dazu ist Ellen zu sehen, die im weit entfernten Wisborg aus dem Schlaf aufschreckt. Über die Gegenüberstellung beider Einstellungen, der spukhafte Schatten zum einen und die mit einem weißen Nachthemd bekleidete Jungfrau zum anderen, wird

---

22 Howard Daniel: *Devils, Monsters and Nightmares. An Introduction to the Grotesque and Fantastic in Art*, S. 60.



nicht nur das dunkle, undurchsichtige und unheimliche Transsilvanien mit der geordneten Biedermeier-Gesellschaft des deutschen Wisborgs kontrastiert<sup>23</sup>, sondern auch der Übergang vom materiell Erfassbaren zu immateriellen, unfassbaren Alpträumen und übernatürlichen telepathischen Kräften illustriert.<sup>24</sup> Eine vergleichbare Kontrastierung zeichnet sich ein weiteres Mal an späterer Stelle ab, als Graf Orlok durch das Fenster seiner in Wisborg erworbenen Ruine zum Schlafzimmerfenster Ellens hinüberblickt.



Abb. 10: NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922)

Deutlich wird hier nicht nur die wieder aufgegriffene mittelalterliche Konfrontation der schwarzen Flügelwesen der Hölle auf der einen Seite mit den Engeln – Ellen mit ausgebreiteten Armen im lichtdurchlässigen weißen Nachthemd – auf der anderen Seite, sondern auch die Vermischung der verschiedenen Wesen in der Figur Graf Orloks. Während Ellen die Tugend verkörpert, erscheint Graf Orlok hinter dem netzartigen Fenster wie eine Fledermaus oder Spinne, die ihrem Opfer auflauert. Wie in dem an früherer Stelle beobachteten Wandel von der Ratte zur Fledermaus wird auch über die hier offensichtliche Hybridisierung die Vampiren nachgesagte Fähigkeit zur Transformation verdichtet wiedergegeben. Graf Orlok ist Hyäne, Ratte, Fledermaus, Incubus und Spinne – allesamt animalische

23 Biedermeier steht für bestimmte Werte der bürgerlichen Mittelklasse wie ein sauberes und geordnetes Heim und eine ebenso ‚geordnete‘ Familie, das heißt alles in allem für ein ‚sauberes‘ und harmonisches Dasein. Vgl. Angela Dalle Vacche: *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996, S. 182. Vor diesem Hintergrund symbolisiert die See-Reise Graf Orloks den Wechsel von Raum und Zeit von der Zeitlosigkeit der Hölle Transsilvaniens zum konservativen Deutschland im Jahre 1838.

24 Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Murnaus Incubus Graf Orlok nicht nur Ellen verfällt, sondern sich gleichermaßen eine sexuelle Neigung zu Hutter abzeichnet. Da Murnau bekanntermaßen homosexuell war, lässt sich im Zeitalter Freuds der sich über Hutter erhebende Incubus ebenso als Spiegel der sexuellen Fantasie des Regisseurs deuten.

Wesen, die mit Hexerei und dem Dämonischen verbunden werden.<sup>25</sup> Das macht den Vampir unberechenbar und somit (fast) unbesiegbar. Wäre da nicht die animalische sexuelle Lust, die ihm schlussendlich zum Verhängnis werden soll. Zuvor jedoch nimmt Graf Orlok Besitz von seinen Opfern, dringt in sie ein, infiziert nicht nur sie, sondern in vielerlei Hinsicht eine ganze Kultur. Es gibt kein Entkommen.

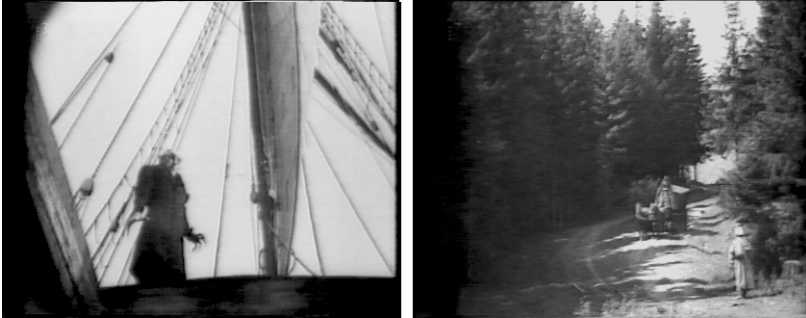


Abb. 11: NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922)

Metaphorisiert wird die dämonische Vereinnahmung unter anderem über die spinnennetzartigen Segeltaue und die langen spitzen Schatten des transsilvanischen Nadelwaldes, die bei Hutters Ankunft in eben diesem nach ihm greifen und nicht mehr aus ihren Klauen lassen. Dem Wald kommt in diesem Zusammenhang noch eine weitere Bedeutung zu. Zum einen fest verwurzelt in der Erde, die Kronen jedoch weit in den Himmel ragend symbolisiert der Wald den Link zwischen Himmel und Hölle<sup>26</sup> und als solcher das Tor zur Hölle. Mittels eines geschickten Licht- und Schattenspiels gelingt es Murnau, die symbolische Bedeutung des Waldes herauszuarbeiten und zu verdeutlichen, dass wer einmal das Tor zur Hölle durchschritten hat, dieser nicht mehr entkommen wird.

Wie der Wald agieren auch Fledermaus und Spinne in einem Dazwischen, sodass die Zuschreibung nahe liegt, sie würden als ‚Boten‘ der Un-

---

25 „Even in its most ancient past, over three thousand years ago in the Himalayan mountains, the earliest vampire lived in a multiplicity of forms, including that of the mother goddess, Kali, and the Tibetan ‘Lord of the Dead’, Yama.“ James Craig Holte: *Dracula in the Dark. The Dracula Film Adaptions*. London: Greenwood Press 1999, S. 13. In der mittelalterlichen Definition von Hexerei wurden Menschen als satanisch bezeichnet, wenn sie – wie der Vampir – zu mitternächtlichen Treffen aufbrachen, sich in Tiere verwandeln konnten und übernatürliche Kräfte besaßen. Vgl. Jolly / Raudvere / Peters: *The Athlone History of Witchcraft and Magic Europe*, S. 130.

26 Vgl. Robert Hughes: *Heaven and Hell in Western Art* 1968, S. 170.

terwelt auf Seelenfang gehen. Murnau greift diese Zuschreibung auf, indem er Graf Orlok spinnen- oder auch fledermausähnlich so hinter dem Fensterkreuz positioniert, wie die sogenannten ‚Totenvögel‘, Steinkauz und Fledermaus, auf ihrer nächtlichen Insektensuche vor den erhellten Fenstern flatterten. Da die Fenster im Mittelalter nachts nur im Falle von Krankheit oder Tod mit einer Kerze beleuchtet wurden, glaubten die im Zimmer verweilenden Hinterbliebenen, dass die ‚Totenvögel‘ kämen, um die Seelen der Sterbenden oder Toten zu holen.

Über die Verbindung Graf Orloks zum einen mit vermeintlich Unheil bringenden satanischen Tieren, zum anderen mit imaginären Wesen, wie Incubus und Succubus, gelingt es Murnau, nicht nur ein bewegtes und bewegendes Bild des blutsaugenden Vampirs zu kreieren, sondern den Akt des Blutsaugens in den des Seelenfangs zu transformieren und Ersteren somit zu metaphorisieren.



Abb. 12: Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (D 1922)

Das Schattenspiel des Waldes aufgreifend führt Murnau diesen Seelenfang zum Höhepunkt, als Graf Orlok in das Schlafzimmer Ellens eindringt und der Schatten seiner langfingrigen Krallenhand vom Schambereich der Jungfrau aufwärts zu ihrem Herzen vordringt, um es zu ergreifen. Im Zuge dieser ‚Vergewaltigung‘ verliert Ellen ihre Unschuld nicht an ihren Verlobten Hutter, sondern an den satanischen Vampir. Mit ihrer Unschuld opfert Ellen ihre Seele, denn nur eine Jungfrau – so steht es im bereits erwähnten *Buch der Vampire* geschrieben – kann die Menschheit vom dämonischen Vampir, also auch die Stadt Wisborg von der von Graf Orlok eingebrachten Pest, befreien. So stirbt Ellen den Märtyrertod, den Murnau über die Anlehnung an das christliche Pietá-Motiv visualisiert. Der Vampir verliert sich endgültig im Immateriellen, nachdem sein Existenzstatus zwischen Mensch und Biest, real und unreal, tot und untot, im Wechselspiel von Licht und Schatten seinen Höhepunkt erreichte.

Getragen von der expressionistischen Schattenwelt verkörpert Murnaus *Nosferatu* nicht nur das unterdrückte menschliche Verlangen und Verhalten wie Gier, Sexualität und Gewalt, sondern metaphorisiert auch das Medium Film selbst. Beide – der fantastische Vampir und der Film – sind in der Lage, Menschen anzuziehen und zu fesseln. Beide beflügeln die Fanta-

sie, bieten Raum für ästhetische und technische Experimente. Vor allem aber repräsentiert der Weder-Mensch-noch-Biest-Vampir wie schon im Mittelalter die Weder-Säugetier-noch-Vogel-Fledermaus sowohl das Spukhafte als auch das Dazwischen des Mediums Film, das ebenso unklar zwischen dem Dies- und Jenseits, den materiellen Settings und immateriellen Imaginationen, populärer Kultur und hochkultureller Kunst oszilliert.

Ingold Zeisberger (Dortmund)

## „God’s Own Country“ – die himmlischen USA

### Die US-Serie *Touched by an Angel* und die Inszenierung amerikanischer Werte

In den USA gibt es eine Tradition von religiösen und säkularen Fernsehprogrammen, die das weite Feld Religion und Glauben in Szene setzen. Dies liegt auch daran, dass das Fernsehen mittlerweile das Hauptmedium der gesellschaftlichen Sozialisation in den Staaten darstellt und elementar für die Weitergabe von Normen und Werten ist.<sup>1</sup> Shonna Tropf fasst es aufbauend auf William Fore sogar so zusammen: „In many respects television has become a type of religion. It is where most people go to learn about society’s values and find world views that shape their beliefs.“<sup>2</sup>

Diese Bedeutung scheint gleichzeitig ein Bedürfnis nach solchen Formaten zu etablieren. Manche von ihnen spielen in der alltäglichen Lebenswelt wie *7th Heaven / Eine himmlische Familie* (1996–2007) (The WB), viele behandeln jedoch auch phantastische Themen wie *Joan of Arcadia / Die himmlische Joan* (2003–2005) (CBS) über einen Teenager, der mit Gott kommunizieren kann. In Deutschland dürfte *Highway to Heaven / Ein Engel auf Erden* (1984–1989) (NBC) mit Michael Landau in diesem Zusammenhang am bekanntesten sein.

In den USA hingegen war *Touched by an Angel*<sup>3</sup>, die insgesamt neun Staffeln und 212 Episoden lang von 1994 bis 2003 auf CBS lief, in diesem Bereich eine der erfolgreichsten Serien. Die höchsten Einschaltquoten konnte sie ab der dritten bis zur sechsten Staffel erreichen, also zwischen den Jahren 1997 bis 2000.<sup>4</sup> Dabei erreichte das Programm in der vierten

---

<sup>1</sup> Für einen Überblick über die Forschungslage zur Bedeutung des TV in Amerika vgl. Shonna L. Tropf. *Religion from the Recliner? Discovering religious values from popular television programs*. Dissertation University of Southern Mississippi 2004, S. 3 f.

<sup>2</sup> Ebd., S. 4.

<sup>3</sup> In Deutschland nur wenig beachtet unter dem Titel *Ein Hauch von Himmel* gelaufen.

<sup>4</sup> Zu den Einschaltquoten der Staffeln vgl. *Classic TV Hits*. <http://www.classictvhits.com/tvratings/1996.htm> und *Entertainment Weekly* u.a.

<http://www.ew.com/ew/article/0,,283382,00.html>

<http://www.ew.com/ew/article/0,,256435,00.html>

Staffel (1998) sein bestes Ergebnis und kam auf Platz fünf der meistgesehenen wöchentlichen Programme.

Ich werde im folgenden die konzeptionellen Strukturen der Serie vorstellen und zeigen, wie insbesondere der nationale Wertekomplex in ihr verhandelt wird. Darauf aufbauend werde ich darlegen, welche ideologischen Grundprämissen dem Format zugrunde lagen und weshalb es so großen Erfolg hatte.

## Zentrale Figuren

Die Serie beginnt mit dem Aufstieg des Jungengels Monica (Roma Downey)<sup>5</sup> zum *case worker*, deren Aufgabe es ist, Menschen zu unterstützen, die sich an einem Scheideweg in ihrem Leben befinden. Im Laufe der Serie durchläuft Monica einen Reifungsprozess, der damit endet, dass sie in der letzten Folge selbst zum *supervisor* befördert wird. Ihr Werdegang ist typisch für einen Engel: Chor (wie alle – bei ihr jedoch kurzfristig, da sie eine sehr schlechte Sängerin ist), *special appearances* („Fürchtet euch nicht...“), *search and rescue* (Lebensrettung), *case worker* (Rettung von Seelen und Familien). Mit Elementen wie dem Defizit beim Singen und einer Kaffeesucht, die sich als *running-gag* durch die ganze Serie zieht, wird Monica individueller und eignet sich zur Identifikationsfigur für die Zuseher. Auch bei der Durchführung ihrer Aufträge tendiert sie zu leichten Abweichungen von der Norm. Eigentlich muss man sich als Engel an die Anweisungen halten, da nur Gott das große Ganze überblickt. Da Monica sehr gefühlsbetont vorgeht, führt dies jedoch oft zu einem grundsätzlichen Konflikt. Wiederholt denkt sie, dass etwas anderes als das, wofür sie geschickt wurde, die bessere Lösung wäre und verursacht dadurch Probleme. Damit wird jedoch gleichzeitig die Existenz eines höheren Plans für den Rezipienten bestätigt.

Die reifere, erfahrene Tess (Della Reese)<sup>6</sup> erteilt Monica als *supervisor* die Aufträge und überwacht die Durchführung. Die rundliche, ältere, schwarze Dame ist etwas brummig, lässt sich jedoch auch von Monica manipulieren. Ihre Rolle als eine Form von Adoptivmutter wird durch die Bezeichnungen *Miss Wings* und besonders *Angel girl*, mit denen sie Monica ruft, unterstrichen. Tess' dominante Attribute sind ihr roter Cadillac und ihre musikalischen Fähigkeiten. Gerade bei nationalen Themen dominiert diese Figur.

---

<http://web.archive.org/web/20091029011819/http://geocities.com/Hollywood/4616/ew0604.html>

<http://www.ew.com/ew/article/0,,455439,00.htm> (alle 03.03.2014)

<sup>5</sup> Zu Beginn der Serie war die Darstellerin 34 Jahre alt. Vgl. *IMDB*. [http://www.imdb.com/name/nm0004884/?ref\\_=tt\\_cl\\_t1](http://www.imdb.com/name/nm0004884/?ref_=tt_cl_t1) (04.03.2014).

<sup>6</sup> Zu Beginn der Serie 61 Jahre alt. Vgl. *IMDB*. [http://www.imdb.com/name/nm0005343/?ref\\_=tt\\_cl\\_t2](http://www.imdb.com/name/nm0005343/?ref_=tt_cl_t2) (03.03.2014).

Ab der zweiten Staffel in Gastauftritten, ab der dritten Staffel als feste Figur, kommt Andrew (John Dye)<sup>7</sup>, ein *Angel of Death*, hinzu. Seine Aufgabe ist es, die Verstorbenen zu begleiten; er ist jedoch auch in die sonstigen Fälle integriert. Mit der Einführung der Figur des Andrew wurde die Serie vom Aufbau her weniger statisch, die erzählten Geschichten variantenreicher. Interessant ist auch, dass ein Großteil der Komik über diese Figur läuft, z.B. seine Abneigung gegenüber Halloween.<sup>8</sup> Das Format wendete einen interessanten Kunstgriff an: Der Tod wird nicht negativ oder als Bedrohung, sondern als Wunder inszeniert. Die *Angels of Death* (es gibt viele davon) leisten ihre Arbeit freudig und sind reine Dienstleister ohne Entscheidungskompetenz; wie die anderen Engel wissen auch sie normalerweise im voraus nicht, was passieren wird. Dennoch kann die Tätigkeit für den einzelnen Engel auch zur Belastung werden: So wechseln sich die *Angel of Death* im Zentrum für vermisste Kinder ab, weil keiner dort arbeiten möchte.<sup>9</sup>

### Konzeptionelle Entwicklung der Serie

III. Staffel: Ab dieser Staffel ist nicht nur Andrew fester Bestandteil, auch der nationale Aspekt steigt signifikant an und wird mit gestiegenen Zuschauerzahlen belohnt.

IV. Staffel: Tendenz zu Aufträgen an Engelgruppen. So gibt es regelmäßige Gastauftritte des hispanischen Engels Raffael im Teenageralter als einer Identifikationsfigur für die jüngeren Zuseher. Die zuvor schon wichtigen Themen *Wahrheit* und *Vergeben* werden dominant und die Serie wird actionlastiger – in vielen Episoden werden Feuer und Explosionen gezeigt.

V. Staffel: Durchgehende Referenzen auf die Olympiade in Salt Lake City und immer größere Bedeutung der musikalischen Einlagen und Inszenierungen.

VI. Staffel: Persönliche Involviertheit der Engel in die Fälle.

VII. Staffel: Leichte Schwerpunktverlagerung zum Thema Selbstfindung bei den Fällen. Selbstinitiative und Eigenengagement gewinnt an Bedeutung, es geht weniger darum seinen Platz in der Welt zu erkennen, als ihn aktiv zu finden.

---

<sup>7</sup> Zu Beginn seiner Rolle 34 Jahre alt. Vgl. *IMDB*. [http://www.imdb.com/name/nm0004891/?ref\\_=tt\\_cl\\_t3](http://www.imdb.com/name/nm0004891/?ref_=tt_cl_t3) (03.03.2014). Die Figuren waren also alle nicht mehr extrem jung und verfügten damit über ein Identifikationspotential für die Generationen, die z.B. bereits Familien gegründet hatten.

<sup>8</sup> Vgl. z.B. Victor Lobl: „The Sky Is Falling“, *Touched by an Angel* (3:8), USA: CBS 03.011. 1996.

<sup>9</sup> Vgl. John Masius: „Lost and Found“, *Touched by an Angel* (2:18), USA: CBS 24.02. 1996.

VIII. Staffel: Gloria stößt als Lernengel zum Cast hinzu und Monicas Fähigkeiten steigen an. Himmel vs. Hölle wird in stärkerem Maße verhandelt und das Terrorismusthema nimmt zunehmend Raum ein.<sup>10</sup>

### Fantasy-Struktur

Die Engel haben keine Flügel, stattdessen flattert jeweils in der Anfangs- und Endsequenz jeder Folge eine Taube über den Bildschirm, die als Platzhalter für Gott bzw. Glauben fungiert. Das Symbol wird auch sonst durchgehend aufgegriffen, bis hin zum offiziellen Schriftzug, dessen A mit einer Taubenskizze verschmilzt.

Die Engel können menschliche Formen annehmen, diese Verwandlung ist jedoch nicht durch optische Veränderungen gekennzeichnet. Nur durch subjektive Kameraeinstellungen aus dem Blickwinkel der irdischen Protagonisten, in denen die Engel unsichtbar sind oder lediglich der Vermenschlichte auf der Leinwand erscheint, ist für den Zuseher ein Unterschied zu erkennen. Die drei Hauptfiguren schlüpfen bei jedem neuen Auftrag in eine neue Rolle, auch dies ist jedoch mit keinem optischen Wandel verbunden: Es sind immer Tess, Monica und Andrew, nur jeweils einen Beruf ausübend, der zur jeweiligen Situation passt. Diese Professionen reichen von der Stripperin<sup>11</sup> bis zur Ärztin – das benötigte Wissen erhalten sie von Gott. Zu ihren Fähigkeiten gehören auch kleinere ‚Wunder‘, die aber eher in die Kategorie magischer Zauber fallen. Die in der Drama-Serie durchaus vorhandene Komik läuft ausschließlich über die Engel. Auffallend ist das große Informationsdefizit für die himmlischen Boten, das diese vielfach beklagen. Monica bringt es auf den Punkt: „Knowing the what, but not always knowing the why. Knowing more than human beings, but less than God.“<sup>12</sup> So ziehen sich Seufzer der Engel wie ‚es wäre schön, wenn man die Dinge/ Pläne im voraus wüsste‘ oder ‚warum bin ich immer der Letzte, der etwas erfährt‘ durch die ganze Serie. Gleichzeitig betont dieser Umstand auch die Mittelstellung der Engel zwischen Himmel und Erde.

Grundsätzlich entwirft *Touched* eine ‚fantastische Welt‘, die oberflächlich der Realität der USA in den 1990er Jahren gleicht. In dieser wird ein System unterschiedlicher Engeltypen von *search and rescue* bis zu den *Erzengeln* vorgeführt, die alle ihre Aufgabe im großen Weltmodell haben, da Gott verschiedene Engel geschaffen hat um heterogene Situationen und Probleme zu meistern.

---

<sup>10</sup> Insgesamt machte das Aufgreifen tagesaktueller Themen eine der Stärken der Serie aus.

<sup>11</sup> Vgl. John Masius: „Operation Smile“, *Touched by an Angel* (2:8), USA: CBS 11.11. 1995.

<sup>12</sup> John Masius: „There But for the Grace of God“, *Touched by an Angel* (1:10), USA: CBS 25.02. 1995, (00:10:40).



Es gibt Engel für jede Aufgabe:

Dienst auf der Erde:

- *Advers case workers* (Engel, die die Arbeit der caseworker vorbereiten)
- *Revelations and anonciations* (z.B. Weihnachten)
- *Department of natural phenominals* (z.B. Mondfinsternis)
- *Angel for ‘Food’, ‘Music’, ‘Reconciliation’,...*
- *Angel of restauration* (hilft den Menschen ihr Vertrauen in Gott wiederherzustellen)
- *Crisis management*
- *Special services* (ähnlich FBI)
- Erzengel (wenn eine sehr große Zahl von Menschen betroffen ist)
- Es gibt behinderte Engel (down-Syndrom) um den Menschen zu verdeutlichen, nicht nach dem Äußeren zu beurteilen

Interne Aufgaben:

- *Departement of etiquette*
- *Crisis intervention* (internal affairs)
- *Angel of Angels* (höchste Berufungsinstanz)
- *Angel of records and permanent files* (Verwaltungsabteilung)

Die Gattung *Engel* erscheint hier durchaus wie eine Art von Großunternehmen mit Evaluationen, Beförderungen und Verwaltungsabteilungen bis hin zu Suspendierungen<sup>13</sup> und Urlaubsanspruch.<sup>14</sup>

Problemlösungsstruktur

Grundsätzlich geht es in den Folgen immer um das richtige Timing: Die Menschen, denen geholfen wird, müssen dafür bereit sein. So werden auch in der Mehrzahl der Fälle gute Menschen auf falschen Wegen thematisiert. Auffallend ist der große Raum, den das Format dem Thema Tod bzw. Sterben einräumt. Von den 193 Folgen der Staffeln 1-8 gibt es in 60 mindestens einen Todesfall, in 62 wird ein solcher aufgearbeitet (bisweilen treten beide Konzepte in Kombination auf). In diese Statistik sind die zahlreichen Selbstmordversuche, Beinahe-Sterbefälle, Sterbehospize und Sterben in naher Zukunft (z.B. aufgrund von Krebs) *nicht* einbezogen. Nur eine Minderheit von Geschichten hat überhaupt nichts mit der Endlichkeit des menschlichen Daseins zu tun. Dies lässt sich nicht mit der Notwendigkeit erklären, die Figur des *Angels of Death* zu ‚beschäftigen‘, sondern ist Teil

---

<sup>13</sup> Vgl. z.B. Peter H. Hunt: „Ground rush“, *Touched by an Angel* (3:7), USA: CBS 27.10. 1996.

<sup>14</sup> Vgl. John Masius: „Labor of Love“, *Touched by an Angel* (3:22), USA: CBS 09.03. 1997.

der Ideologie. Hier wird bewusst eine Brücke zwischen dem irdischen Leben und einem nicht genauer definierten, aber positiv besetzten Leben nach dem Tode geschlagen.

Die meisten Folgen laufen nach dem gleichen Prinzip ab:

1. Auftrag für Monica
2. Intervention
3. Revelation: Der Engel/ die Engel gibt/geben sich mit der Aussage „I am an Angel“ zu erkennen<sup>15</sup> und beginnt zu leuchten.
4. Darauf folgt ein kleiner ‚Vortrag‘ in dessen Verlauf der Satz „God loves you“ fällt.
5. Es kommt zu einer Form von ‚Lösung‘.

Jedoch geht es dabei primär um Erkenntnis und nicht um wirkliche Problemlösungen, auch wenn diese oft daraus resultieren. Vielmehr steht die Bedeutung des eigenen Lebens für andere im Mittelpunkt. „Who you are: what God made you. How you are: what you make of yourself, what you give back to God.“<sup>16</sup> Zentral ist dafür die Aufdeckung der Vergangenheit, besonders der Wahrheit. Hierbei gibt es keine sinnlosen Ereignisse, da Gott immer einen Plan hat, der jedoch bisweilen durch den freien Willen des Menschen in Gefahr gebracht wird. Dieser Plan ist aber weder Monica noch den Menschen, zu denen sie geschickt wird, klar und zeigt sich erst (teilweise) im Verlauf der Handlung. So geht es primär auch nicht um Problemlösungen, sondern vielmehr um eine innere Stärkung damit man bereit ist Gottes Hilfe zuzulassen. Oft wird eine wirkliche Lösung nicht mehr als relevant gesetzt, bzw. es gibt die Tendenz zu fatalistischen Konzeptionen. Dies zeigt sich speziell beim Themenkomplex Tod,<sup>17</sup> in dem die Akzeptanz und die Aufarbeitung der in der Vergangenheit begangenen Fehler im Zentrum steht, nicht das Überleben des Einzelnen.

### Position Gottes

„God loves you, because you are you“ so der häufigste Satz der Serie: Gott liebt dich so wie du bist, weil er dich so gemacht hat, wie du bist. Das ist das Geheimrezept der Serie mit dem alle integriert werden können: Behinderte, Homosexuelle oder ganz normale Durchschnittsmenschen in der

---

<sup>15</sup> Alternativ erkennt der Mensch den Engel.

<sup>16</sup> John Masius: „Lost and Found“, *Touched by an Angel* (1:8), USA: CBS 14.12. 1994, (00:41:38).

<sup>17</sup> Bisweilen scheint das Schicksal geradezu unvermeidlich bspw. wenn selbst der Schutz eines Engels nicht ausreicht vgl. z.B. John Masius: „Spirit of Liberty Moon“, *Touched by an Angel* (4:26/27), USA: CBS 17.05. 1998.

Krise. Gleichzeitig richtet sich diese Botschaft auch an den Zuseher vor den Geräten.

Gottes Plan ist an sich positiv, Negatives wie z.B. Ehebruch gehören nicht dazu,<sup>18</sup> sondern liegen in der Verantwortung des Menschen (*Free Will*) oder des Bösen (Satan), der in dieser Serie auch leibhaftig in Erscheinung tritt. Das Verhältnis Gottes zu den Menschen lässt sich dabei auf zwei Grundformeln reduzieren: 1. ‘Gott gibt dir nicht, was du willst, aber immer was du brauchst’ und 2. ‘Was Gott tut hat immer Sinn, vielleicht verstehe ich es jetzt noch nicht, aber irgendwann werde ich erkennen, dass es gut war.’

Die zentralen Werte der Serie sind Wahrheit, Liebe und Hoffnung, verbunden in der Sinneinheit Familie, die zum Hyperwert stilisiert wird. Dabei beschränkt sich ‘Familie’ nicht auf eine biologisch verwandte Gruppe, sondern kann bspw. auch in Form einer Kleinstadtgemeinschaft auftreten. Gerade der Aspekt Wahrheit, Verantwortung für das eigene Handeln zu übernehmen, ist typisch für das Aufgreifen religiöser Themen im US-amerikanischen Fernsehen.<sup>19</sup> Das bedeutet nicht unbedingt das Lösen von Problemen, sondern oft ähneln die Inszenierungen Therapiesitzungen, in denen nach dem rein sprachlichen Akt des öffentlichen Bekenntnisses die Weltordnung scheinbar wiederhergestellt zu sein scheint.

Bei *Touched* fällt auf, dass hier Religion und Gott nicht gleichgesetzt werden – theologische Fragestellungen spielen keine Rolle. Dennoch *must* sich auch dieses Format mit grundsätzlichen religiösen Problemen auseinandersetzen – mit ambivalentem Erfolg. Das Grunddilemma zwischen dem guten, allmächtigen Gott und dem Bösen in der Welt kann auch hier trotz aller Inszenierungen nur unzureichend übertüncht werden. Überraschend gut funktioniert es hingegen, den Tod einerseits positiv und andererseits zu Gunsten der narrativen Spannung als mögliche Bedrohung in Szene zu setzen.

Michael Schramm hat in seinem Buch *Der unterhaltsame Gott* die wichtigsten religiösen Themen, die in Filmen aufgegriffen werden, zusammengefasst; einige davon lassen sich bei *Touched* antreffen, oft jedoch in modifizierter Form. Während im Film traditionell religiöse Figuren und andere, die nicht glauben auftreten,<sup>20</sup> spielen solche Fragen bei *Touched* eigentlich keine Rolle, gesetzt wird, dass jeder zum Glauben gebracht werden kann, weil dies einem inneren Bedürfnis des Menschen entspricht. Das oft thematisierte religiöse Dilemma des Wunders (Warum greift Gott explizit ein?)<sup>21</sup>, wird durch den Plan ersetzt, der gleichzeitig auch das The-

---

<sup>18</sup> Vgl. z.B. John Masius: „An Unexpected Snow“, *Touched by an Angel* (1:7), USA: CBS 07.12. 1994,(00:35:22).

<sup>19</sup> Vgl. Shonna L. Tropic: *Religion from the recliner*, S. 217.

<sup>20</sup> Vgl. Michael Schramm: *Der unterhaltsame Gott. Theologie populärer Filme*. 2. Auflage, Paderborn et. al.: Ferdinand Schöningh 2011, S. 60.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 91–93.

ma 'Warum lässt Gott das Böse zu?'<sup>22</sup> erfolgreich abdeckt. Dabei erweist sich *Touched* im Umgang mit der Thematik als eleganter als der von Schramm explizit untersuchte Film *Signs* (USA 2002). Bei *Touched* ist Gottes Plan zwar vollkommen, kann aber durch den freien Willen des Menschen<sup>23</sup> und den Einfluss des Bösen aus dem Gleichgewicht geraten. Dabei wird jedoch ausgeklammert woher Satan kommt, wenn Gott alles geschaffen hat. Insgesamt gibt es in der Serie kaum theologische Ansätze, sei es bei Tod oder moralischen Prinzipien.<sup>24</sup> Stattdessen ersetzt die religionsübergreifende *Wahrheit* eine religiös motivierte *Moral* und macht die Serie allgemein konsumfähig. Oder wie es auf dem Klappentext der DVD (Paramount) zur 5. Staffel heißt: „Whether or not you believe in a higher power, great drama is good for the soul.“

## USA

Der Aspekt Amerika wird ab der dritten Staffel ein tragendes Element des Formates. Dieser Faktor zeigt sich schon an den Schauplätzen und Protagonisten, die einen Querschnitt durch die amerikanische Gesellschaft darstellen. Sämtliche Berufsgruppen, Ethnien, Gesellschaftsschichten, Religionen als auch Regionen, Stadt und Land, sowie Generationen finden ihren Platz. Auffallend ist, dass viele erfolgreiche Frauen in hoher Position (Politikerinnen, Autorinnen, Journalistinnen, Juristinnen, Richterinnen, Künstlerinnen etc.) vorgeführt werden und ein überdurchschnittlicher Anteil an schwarzen Protagonisten. Insgesamt nimmt die Schwarzen-Problematik mit Themen wie Rassendifferenzen, Sklavenbefreiung und Lynchjustiz einen breiten Raum ein. Gerade Auftritte des Satans beziehen sich zumeist auf diese Aspekte. Auch wichtige Persönlichkeiten der Bürgerrechtsbewegung wie Martin Luther King oder Billy Holliday mit ihrem Lied *strange fruits*<sup>25</sup> werden ins Zentrum gestellt.

Alles in allem bedient sich die Serie einer Vielzahl unterschiedlicher nationaler Elemente um das Land und seine Bedeutung herauszuheben:

1. Jazz, Blues und Gospel. Diese als genuin amerikanisch geltenden Musikrichtungen sind elementarer Bestandteil der Inszenierungen und Geschichten.<sup>26</sup> Zu diesem Aspekt und dem vorher Genannten gehört auch die Besetzung der Tess mit Della Reese, einer mehr-

---

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 146–154.

<sup>23</sup> In einem Überblick zur *Free Will*-Theorie in der Theologie vgl. ebd., S. 148–151.

<sup>24</sup> Zum Umgang mit *Moral* im modernen Hollywoodfilm vgl. ebd., S. 182–184.

<sup>25</sup> Vgl. John Masius: „God Bless the Child“, *Touched by an Angel* (7:7), USA: CBS 26.11. 2000.

<sup>26</sup> Z.B. John Masius: „Indigo Angel“, *Touched by an Angel* (2:15), USA: CBS 03.02. 1996.

fach grammy-nominierten Jazzsängerin<sup>27</sup> und erster weiblicher Afro-Amerikanerin mit eigener Talkshow<sup>28</sup>, die dafür 1994, dem Jahr in dem die Serie begann, einen Stern auf dem Walk of Fame erhalten hatte<sup>29</sup>.

2. Staatskunde und Staatsbürgerunterricht. In der Serie gibt es immer wieder Unterrichts- und Schulszenen oder Lesungen in Bibliotheken; in diesen geht es immer um US-Geschichte oder Staatskunde.<sup>30</sup>
3. Historische Ereignisse und Persönlichkeiten werden thematisiert, zitiert (ebenso wie Klassiker der amerikanischen Literatur) und vor allem im Rahmen einer Erzählung in Form von *Reenactment* vorgeführt: z.B. Ablösung von Großbritannien<sup>31</sup>, Lincoln<sup>32</sup>, Mark Twain<sup>33</sup>, Lindberg<sup>34</sup>, 2. Weltkrieg<sup>35</sup>. Diese historischen Geschehen werden so vorgeführt, dass den Engeln für die gezeigten Entwicklungen eine Schlüsselrolle zukommt. Dadurch wird Gott zu einem integralen Bestandteil der prägenden Geschichte der Nation stilisiert. Gleichzeitig sollen die gezeigten Gestalten eine Vorbildfunktion haben – für die Protagonisten, aber auch für die Zuseher.
4. Dieses Loblied wird vor der Übertreibung bewahrt, indem auch negative Phasen in der historischen Entwicklung des Landes thematisiert werden, z.B. die Indianerfrage<sup>36</sup> oder die McCarthy-Ära<sup>37</sup>.
5. Gastauftritte ‘echter’ amerikanischer Helden wie mehrerer Olympiasieger<sup>38</sup>, der Ikone der Schwarzen Bürgerbewegung Rosa

---

<sup>27</sup> Vgl. *Wikipedia*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Della\\_Reese](http://en.wikipedia.org/wiki/Della_Reese) (03.03.2014).

<sup>28</sup> Vgl. *Bio*. <http://www.biography.com/people/della-reese-9542106> (03.03.2014)

<sup>29</sup> Vgl. *Yahoo Voices*. <http://voices.yahoo.com/bio-gospel-singer-della-reese-14321.html> (08.03.2014).

<sup>30</sup> Vgl. z.B. John Masius: „Show Me the Way Home“ *Touched by an Angel* (1:2), USA: CBS 28.09. 1994 und „Random Home“ (3.3.) 22.09.1996.

<sup>31</sup> Vgl. Jeff Kanew: „The Sign of the Dove“ *Touched by an Angel* (7:21), USA: CBS 22.04. 2001.

<sup>32</sup> Vgl. Peter H. Hunt: „Beautiful Dreamer“ *Touched by an Angel* (5:6), USA: CBS 25.10. 1998.

<sup>33</sup> Vgl. Ken La Zebnik: „It Came on a Midnight Clear“ *Touched by an Angel* (5:6), USA: CBS 21.12. 1997.

<sup>34</sup> Vgl. John Masius: „Godspeed“ *Touched by an Angel* (5:26), USA: CBS 23.05. 1999.

<sup>35</sup> Vgl. Peter H. Hunt: „The Compass“ *Touched by an Angel* (6:2), USA: CBS 03.10. 1999.

<sup>36</sup> Vgl. z.B Peter H. Hunt: „Written in Dust“ *Touched by an Angel* (3:5), USA: CBS 06.10. 1996.

<sup>37</sup> Vgl. John Masius: „Charades“ *Touched by an Angel* (4:9), USA: CBS 16.11. 1997.

<sup>38</sup> Vgl. z.B. John Masius: „A Delicate Balance“ *Touched by an Angel* (3:30), USA: CBS 18.05. 1997.

- Parks<sup>39</sup>, Muhamed Alis<sup>40</sup> oder der ersten US-Astronautin im Weltall Sally Ride<sup>41</sup>.
6. Die Armee spielt eine große Rolle, viele der Protagonisten sind Veteranen.
  7. Politik und Wahlkampf, von der kommunalen Ebene bis zum Senat sind wichtige Handlungselemente.

Wenn es darum geht das Land selbst in Szene zu setzen, sind andere Aspekte relevant. Zum einen gibt es die Bedeutung von *Land* selbst (durchaus in einem ‚Blut und Boden‘ – Sinn), besonders im ländlichen Raum.<sup>42</sup> Zum anderen werden die USA als Vorbild für multi-ethnisches und multi-religiöses Leben vorgeführt, nach dem sich alle anderen Menschen auf der Welt sehnen, seien es Einwanderer oder chinesische Dissidenten.<sup>43</sup>

In der Folge *Made in the U.S.A.* (V) erhält die vietnamesische Belegschaft eines *sweet shops* Staatskundeunterricht und die Lektion: „best part of being an American: stand up and stand together when it counts“<sup>44</sup>. Die Arbeiterinnen streiken schließlich unter der Parole: „we make Boston Tea Party instead“<sup>45</sup>. Die Geschichte geht bis zur Einbürgerung der Frauen, bei der die „citizens of America“ und „citizens of heaven“ von Tess als äquivalent gesetzt werden.<sup>46</sup>

Grundsätzlich tendiert die Serie dazu eine Opposition zwischen den USA früher und in der Jetztzeit aufzubauen. Zum einen geschieht dies auf einer wirtschaftlich-sozialen Ebene: Zwar waren die Zeitenfrüher hart, es gab jedoch die Hoffnung auf eine bessere Zukunft,<sup>47</sup> das ist heute anders.<sup>48</sup> Hinzu kommen Arbeitslosigkeit, wirtschaftliche Probleme und ein ungerechtes Gesundheitssystem.<sup>49</sup> Zum anderen muss oft die jüngere Generation (meistens der Sohn) erkennen, dass das Leben, das der Vater ge-

---

<sup>39</sup> Vgl. John Masius: „Black like Monica“, *Touched by an Angel* (5:23), USA: CBS 02.05. 1999.

<sup>40</sup> Vgl. John Masius: „Fighting the Good Fight“, *Touched by an Angel* (5:24), USA: CBS 09.05. 1999.

<sup>41</sup> Vgl. John Masius: „Godspeed“, *Touched by an Angel* (5:26), USA: CBS 23.05. 1999.

<sup>42</sup> Vgl. z.B. John Masius: „Til Death Do Us Part“, *Touched by an Angel* (6:5), USA: CBS 24.10.1999.

<sup>43</sup> Vgl. z.B. John Masius: „Spirit of Liberty Moon“, *Touched by an Angel* (4:26/27), USA: CBS 17.05. 1998 und „Made in the U.S.A.“ (5:21) 11.04.1999.

<sup>44</sup> Ebd., (00:26:00).

<sup>45</sup> Ebd., (00:29:50).

<sup>46</sup> Ebd.,(00:43:55).

<sup>47</sup> Vgl. z.B. Peter H. Hunt: „Elija“ *Touched by an Angel* (4:24), USA: CBS 03.5. 1998, (00:01:15).

<sup>48</sup> Vgl. z.B. John Masius: „Living the Rest of my Live“ *Touched by an Angel* (6:21), USA: CBS 09.04. 2000, (00:1:30).

<sup>49</sup> Vgl. z.B. John Masius: „Psalm 151“ *Touched by an Angel* (5:9), USA: CBS 15.11. 1998, (00:27:13).

führt hat, moralisch höherwertiger, wenn auch ökonomisch weniger erfolgreich war. Eine Lösung für den Einzelnen bietet sich, indem er sich an diesen Normen reorientiert.<sup>50</sup>

Die Werte der Engel und die Verhaltensweisen, welche die Figuren vorweisen müssen, um das Leben für sich und andere zu verbessern, werden dabei als genuin amerikanisch inszeniert. Gleichzeitig wird gesetzt, dass vorgeführte Missstände, wie Arbeitslosigkeit, primär deshalb existieren, weil sich eine Mehrheit der Bevölkerung von eben diesen Vorstellungen entfernt hat.

### Beispiel *Promised Land* (III)

Die Auftakt-Doppelfolge der dritten Staffel diene gleichzeitig der Vorstellung eines Spinn off der Serie mit dem Titel *Promised Land*.<sup>51</sup> Dieser Name des gelobten Landes ist nicht nur eine Anspielung auf das Alte Testament, sondern steht auch für die USA selbst, wie sich im Laufe der Folge herauskristallisiert.

Der Veteran Russell Green beginnt sein Gebet: „I love my country, I love my family, I love hard work [...], I followed all the rules.“<sup>52</sup> Trotzdem befindet er sich in einer existenziellen Krise; er ist arbeitslos, weil die Fabrik schließen muss. Als roter Faden zieht sich die Diskussion über den Unterschied von *United States* und *America* durch die Episode. Das Thema wird damit eingeführt, dass die Kinder beim *home schooling* die Verfassungselemente lernen. Zunächst gibt es zwei Positionen: a) *America* ist das, was die *US* waren, bevor sie es versaut haben<sup>53</sup> oder b) es gibt keinen Unterschied. Im weiteren Verlauf stellt man fest, dass *Songs* normalerweise über *America* geschrieben werden<sup>54</sup> und kommt schlussendlich zu der Erkenntnis: „America ist the best part of us“<sup>55</sup>.

Zwei narrative Felder, die sich gegenseitig bedingen, prägen die Folge. Zum einen wird ein Gegensatz zwischen Stadt (Hektik, Bedrohung, plastische Chirurgie) und Land (Ehrlichkeit, Anstand, jeder hilft dem anderen, Klinik für die Gemeinde) aufgebaut und dabei ein hohes Lied auf die im Sterben liegende US-Kleinstadt gesungen. Zum anderen erfährt die Konzeption von ‘Living the American Dream’ eine Reinterpretation. Es bedeutet eben gerade nicht, egoistisch zu sein um nur für sich Erfolg zu haben,

<sup>50</sup> Vgl. z.B Peter H. Hunt: „Elija“, *Touched by an Angel* (4:24), USA: CBS 03.5.1998; „The Face on the Bar Rooms Door“, (7:1) 15.10.2000.

<sup>51</sup> Vgl. Wikipedia. [http://en.wikipedia.org/wiki/Promised\\_Land\\_\(TV\\_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Promised_Land_(TV_series)) (03.03.2014)

<sup>52</sup> John Masius: „Promised Land“ *Touched by an Angel* (3:1), USA: CBS 15.09.1996, Teil 1 (00:20:24).

<sup>53</sup> Vgl. ebd., (00:01:35).

<sup>54</sup> Vgl. ebd.,(00:18:00).

<sup>55</sup> Ebd., Teil 2 (00:40:15).

sondern der wahre *American dream* ist: „to make a difference, not to make money“<sup>56</sup>

Den Kulminationspunkt der Folge bildet ein Gespräch zwischen Tess und Green in einem Bus. Russell vertritt die Ansicht, dass sich früher auch Fremde geholfen haben, heute ist dies nicht mehr der Fall. Es ist kein „America of us“, sondern nur noch die US der Habgierigen.<sup>57</sup> Tess hingegen argumentiert, dass man die US (= Land) verlassen kann, aber *America* (= Wertekonglomerat) wird man in sich haben, wohin man auch geht. Schließlich beweist sie ihm durch eine Sammelaktion im Bus, was *America* wirklich ist. Die Episode schließt mit der Entscheidung der Greens, das Land (dezidiert *America*) zu durchreisen, da Russell nachdem er das Schlechteste auf der Welt gesehen hat, das Beste sehen will.<sup>58</sup> Im letzten Bild ist der davonfahrende Trailer der Familie, der in Anlehnung an die Nationalhymne die Aufschrift ‚Home of the free and the really brave‘ trägt, zu sehen.

### Selbstinszenierung der Serie

Aus Interviews (1997–2002) mit der Produzentin der Serie Martha Williamson und den Audiokommentaren zur ersten Staffel lassen sich verschiedene Grundpositionen der Macher herausarbeiten.<sup>59</sup> Zum einen verstand sich das Format selbst nicht als religiös sondern als spirituell, hatte es sich jedoch auf die Fahnen geschrieben die Menschen zu inspirieren und zu Gott zu führen.<sup>60</sup> Zum anderen sah man sich als Drama- und nicht als Fantasy-Format,<sup>61</sup> dessen Stärke es war, Dinge, die in der Lebenswirklichkeit der Menschen aktuell sind, aufzugreifen.<sup>62</sup> Man wollte ein Familienprogramm sein, dessen wichtigstes Anliegen es war, den Menschen zu zeigen, dass Glauben etwas Positives ist, da es viele Programme und Filme gab, die anderes vorführten.

Die hier angewandte Taktik ist extrem alt – schon seit Beginn des Kinos gab es in Amerika Bestrebungen, das neue Medium als Element der Gemeindearbeit zu nützen, z.B. durch Herbert A. Jump (1910)<sup>63</sup> und Percy

---

<sup>56</sup> Ebd., (00:28:51).

<sup>57</sup> Vgl. ebd., (00: 31:10).

<sup>58</sup> Vgl. ebd., (00:42:30).

<sup>59</sup> Vgl. für beides das Bonusmaterial zur DVD Veröffentlichung der ersten Staffel.

<sup>60</sup> Vgl. z.B. „Angels by The Sea“ *60 Minutes* (29:32), USA: CBS 27.04.1997, (12:50 – 13:50).

<sup>61</sup> Vgl., z.B. *Martha Williamson talks about Touched by an Angel* (2002) [Bonusmaterial-DVD –Box Paramount Staffel 1], (00:03:30).

<sup>62</sup> Vgl., ebd., (00:02:30).

<sup>63</sup> Herbert A. Jump: *The religious possibilities of the motion picture*. In: Joloyon Mitchell und S. Brent Plate (Hg.): *The Religion and Film Reader*. New York: Routledge 2007, S. 14–24.



Stickney Grant (1920)<sup>64</sup>, die Jesus als den ersten großen religiösen Geschichtenerzähler sahen, der Beispiele aus dem alltäglichen Leben seiner Zuhörer aufgriff.

### Gesellschaftlicher Hintergrund

Die Serie war ein Überraschungserfolg, den vor allem Kritiker nicht erwartet hatten<sup>65</sup> und war Vorbild für andere Produktionen. 2004 äußerte bspw. Shonna L. Tropf:

Religion plays a prevalent role in the lives of millions of Americans and can be found in almost every aspect in our daily lives. The very foundation of this country was built on religious ideas. Religion is as much a part of American society as are Baseball, hotdogs, and apple pies.<sup>66</sup>

Während religiöse Protagonisten in den 80er Jahren in US-Filmen primär negativ dargestellt wurden,<sup>67</sup> entsprach diese Haltung zum Ende der Dekade nicht mehr der öffentlichen Meinung. So konstatierten 48 Prozent in einer Reader Digest Umfrage (zweitgrößte Zeitschrift des Landes) ein verstärktes Interesse an Religion in den USA, was einer Steigerung um 300 Prozent zu einer ähnlichen Umfrage 1970 entspricht.<sup>68</sup> In der Volksbefragung von 2000 waren fast 70 Prozent aller Erwachsenen US-Amerikaner Mitglied einer Religionsgemeinschaft.<sup>69</sup>

Diese Zunahme des religiösen Bewusstseins ging mit einer vermehrten Kritik an der Inszenierung von Glaube und Religion in den populären Medien einher.<sup>70</sup> Am prominentesten war dabei wohl Medveds *Hollywood vs. America* (1992), dessen Fazit darauf hinausläuft, dass Hollywood nicht den kommerziellen Erfolg im Auge hat, wenn es solche Themen behandelt, sondern seine Ideologie zu vermarkten versucht, anstelle auf die Wünsche möglicher Konsumenten einzugehen. Fast erscheint es, als ob Medveds Buch als Anleitung für *Touched* gedient hätte, wenn es um die Themen Religion, amerikanische Geschichte, Familienbild etc. geht. Exakt der Publikumsgeschmack, den Medved ‘vorstellt’, wurde von der Serie bedient, offensichtlich mit Erfolg.

---

<sup>64</sup> Percy Stickney Grant: *If Christ went to the movies*. In: Ebd., S. 27–31.

<sup>65</sup> Vgl. bspw. Shonna L. Tropf: *Religion from the recliner*, S. 69 und 180 f.

<sup>66</sup> Ebd., S. 206.

<sup>67</sup> Vgl. z.B. Michael Medved: *Hollywood vs. America: popular culture and the war on traditional values*. New York: Harper Collins 1992, S. 50–70.

<sup>68</sup> Vgl. Margret R. Miles: *Seeing and Believing. Religion and Values in the Movies*. Boston: Beacon Press 1996, S. 15.

<sup>69</sup> Vgl. Shonna L. Tropf: *Religion from the recliner*, S. 15.

<sup>70</sup> Für einen Überblick siehe: Robert K. Johnsten: *Real Spirituality. Theology and Film in Dialogue*. In: Joolyon Mitchell und Brent Plate: *The Religion and Film Reader*, S.312–322.

Margret Miles zeigte in *Seeing and Believing* (1996) auf, dass vor allem Produktionen mit einem individuellen Religionsansatz hohe Zuseherzahlen aufweisen<sup>71</sup> - ein Effekt, der mit der zunehmenden Individualisierung von Religion in den USA konform geht.<sup>72</sup> Gerade diese Entwicklung griff *Touched* mit seinem 'God loves you' auf, das sich auch auf den einzelnen Zuseher bezog und keinen direkten Religionsbezug hatte. Die Serie bediente jedoch zudem auch das vorhandene Bedürfnis der Konsumenten nach einer Form von Lebensanleitung.<sup>73</sup> Seit *Touched* haben die Produzenten erkannt, welch großen Markt religiöse Konzepte in den Medien darstellen und reagierten dementsprechend bspw. mit Filmen wie *Passion of the christ* (2004) oder *Die Chroniken von Narnia* (2005-2010).

### Ein Spiegelbild der politischen und sozialen Lage der USA

Die Neunziger waren eine Phase der Identitätskrise für die USA. Das Selbstimage lag nach dem Kalten Krieg darnieder, der Wirtschaft ging es schlecht, die sozialen Verhältnisse waren problematisch und die Kriminalitätsrate war hoch.<sup>74</sup> 1996 kam es mit der Wiederwahl Clintons zu einem Wandel. Der Präsident war mit seinen Positionen eher in der Mitte des politischen Spektrums einzuordnen. Seine Regierung führte notwendige aber nicht radikale Reformen durch, die zu einem wirtschaftlichen und sozialen Wandel führten und schließlich zu einem Aufschwung nach der Krise.<sup>75</sup> Der ideologisch eher konservative Präsident reagierte rechtzeitig auf das „Klima wachsenden Nationalstolzes“<sup>76</sup> im Land. Clinton hatte zudem bei seiner Wiederwahl eine hohe Stimmenzahl aus dem Lager der Frauen und ethnischen Minderheiten für sich gewinnen können.<sup>77</sup>

Die höchsten Zuschauerzahlen von *Touched* treffen zeitlich genau mit dieser zweiten Amtsperiode zusammen, was daran liegt, dass sie meiner Meinung nach gerade diese Clinton-Administration und ihre gesellschaftliche Haltung widerspiegelt: Ein großer Schwerpunkt lag auf Frauen, Minderheiten und einer an sich positiven Grundhaltung. Hinzu kamen nationale Elemente und konservative Werte mit besonderer Aufmerksamkeit auf Familie und Religion. Ökonomisch reflektierte das Format aber eher

---

<sup>71</sup> Margret L.Miles: *Seeing and Believing*, S. 20 f.

<sup>72</sup> Vgl. Shonna L. Tropic: *Religion from the recliner*, S. 15–32.

<sup>73</sup> Zum Topos „How should we live“ im religiösen Film vgl. Margret L. Miles: *Seeing and believing*. S. 25.

<sup>74</sup> Vgl. zur Lage der USA in den Neunzigern: Jürgen Heideking und Christof Mauch: *Geschichte der USA*. 6. Aufl., Tübingen und Basel: A. Franke 2008 (1996), S. 387–406.

<sup>75</sup> Vgl. ebd., S. 394 f.

<sup>76</sup> Ebd., S. 394.

<sup>77</sup> Vgl. ebd.

die schlechte wirtschaftliche Lage der ersten Hälfte der Neunziger und lehnte den so genannten *shareholder capitalism* ab.

Insgesamt propagierte *Touched by an Angel* die Rückbesinnung auf uramerikanische Werte, stellte sie unterschwellig als direkt von Gott gesandt dar und verband sie mit aktuellen Themen: ein Anleitungsprogramm für das eigene Selbstverständnis mit himmlischem Beistand in einer Übergangsphase des Landes nach dem kalten Krieg.

Michael Baumann (München)

## Der Kampf von Gut und Böse als Verwaltungsakt Zu Sergej Lukianenkos *Wächter*-Reihe

‘Gut und Böse’ – Variationen eines Topos

Der Eintritt des Lesers in die Welt der *Wächter*-Romane Sergej Lukianenkos mutet geradezu konventionell an. Der Ich-Erzähler und Protagonist Anton Gorodezki, lichter ‘Anderer’, Nachtwache Moskau, durchstreift die nächtlichen Straßen in wichtiger Mission: er folgt dem Ruf eines dunklen ‘Anderen’, eines Vampirs, um das damit angelockte menschliche Opfer zu retten.<sup>1</sup> Nach und nach entfaltet sich die Welt der Wächter. In der uns bekannten Welt leben neben den normalen Menschen die magiebegabten ‘Anderen’, Vampire und Werwölfe, Hexen und Zauberer etc. Von den Menschen, zumindest den Menschen der Moderne, weitgehend unbemerkt leben sie unter uns und bestimmen wesentlich die Ereignisse der Weltgeschichte.

Gemeinsam ist allen ‘Anderen’ die Fähigkeit, in die magische Parallelwelt des Zwielfichts eintauchen zu können. Getrennt sind sie durch ihre Zugehörigkeit zu den Lichten beziehungsweise zu den Dunklen, die sich in einem immerwährenden Kampf gegeneinander und um die Seelen der Menschen befinden. Zu Nutz und Frommen der Menschen kämpft das Gute gegen das Böse, Magie ist auch im Spiel – ein bekanntes Muster der Fantasy.

In literaturwissenschaftlichen Analysen des Genres spielt ‘Gut gegen Böse’ dennoch ein weitgehendes Schattendasein. Definitionsversuche der Fantasy etwa von Pesch<sup>2</sup> und Weinreich<sup>3</sup> nennen das Begriffspaar nicht, eben sowenig das Phantastikhandbuch unter dem Lemma *Fantasy*, allerdings als Grundmotiv der Apokalypse.<sup>4</sup> Abraham führt es nicht als Teil seiner Definition, aber immerhin als einen Unterpunkt von ‘Dichotomien

---

<sup>1</sup> Vgl. Sergej Lukianenko: *Wächter der Nacht*, München: Wilhelm Heyne Verlag 2005, S. 26 f.

<sup>2</sup> Vgl. Helmut Pesch: *Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Passau 1982.

<sup>3</sup> Vgl. Frank Weinreich: *Fantasy. Einführung*, Essen: Oldib Verlag 2007.

<sup>4</sup> Vgl. Johannes Rüster: „Fantasy“, in: Hans Brittnacher, Markus May: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2013, bzw. vgl. Hans Brittnacher: „Apokalypse/Weltuntergang“, ebd.

abendländischer Fantastik'.<sup>5</sup> Wiewohl Abraham insbesondere für neuere Werke und Adaptionen ausführt, dass nicht „ein einfacher Schwarz-Weiß-Kontrast [...], sondern tatsächlich eine Dichotomie“<sup>6</sup> zwischen Gut und Böse vorliege und einzelnen Figuren psychologische Tiefe in diesem Bereich verliehen werde<sup>7</sup>, so mag das relative Desinteresse an diesem Bereich auch daran liegen, dass ein oft recht holzschnittartig gearbeiteter Gegensatz ein wenig ergebnisses Arbeitsfeld oder Definitionskriterium darstellt. Auffällig ist, dass Abrahams vergleichsweise ausführliches Eingehen auf das Thema in einer 'Einführung für Schule und Hochschule', unter einer spezifisch „medien- und rezeptionsorientierten Perspektive“<sup>8</sup> stattfindet.

In der Tat verschiebt sich das Bild weiter, wenn man auf von und für Laien gestaltete Definitionen von Fantasy blickt. Die Website *findmeanauthor.com* sieht unter diesem Stichpunkt „stories that pit motivating heroes who face long odds against dynamic villains. [...] Good is good and evil is evil.“<sup>9</sup> Die englischsprachige *Wikipedia* nähert sich dem Thema ebenfalls über den obersten Bösewicht: „The forces of evil are often personified in a ‚Dark Lord‘. [...] A Dark Lord [...] can be portrayed as possessing devil-like qualities.“<sup>10</sup> Die *Ardapedia*, ein an Tolkien und seine Werke angelehntes Wiki-Projekt, stellt fest:

Ein böser Magier und/oder Dämon bedroht die Ordnung der Fantasiewelt aufgrund von Machtgier und Zerstörungswillen. [...] Eine Gemeinschaft unterschiedlicher Individuen muss ihre Differenzen beiseite legen, um gegen das Böse bestehen zu können.<sup>11</sup>

Der Kampf des Guten gegen das Böse ist also ein Muster, das von Rezipienten als elementar angesehen und geradezu vorausgesetzt wird. Die *Wächter* unterlaufen dieses Muster allerdings konsequent und massiv. Schnell stellt sich heraus: Vampire haben eine Registrierungsnummer<sup>12</sup>, ausgestellt von der lichten Nachtwache, die auch die Lizenzen für Menschenjagd verteilt.<sup>13</sup> Es gibt allerdings auch Vampire und Tiermenschen, die darauf verzichten und sich mit Spenderblut begnügen – nichtsdestoweni-

---

<sup>5</sup> Vgl. Ulf Abraham: *Fantastik in Literatur und Film. Eine Einführung für Schule und Hochschule*, in: Lubkoll, Christine et al. (Hg.), *Grundlagen der Germanistik*, 50. Band, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2012, S. 156 f.

<sup>6</sup> Ebd., S. 156.

<sup>7</sup> Vgl. ebd. S. 157.

<sup>8</sup> Ebd., Umschlagrückseite.

<sup>9</sup> *Findmeanauthor*.

[http://www.findmeanauthor.com/fantasy\\_fiction\\_genre.htm](http://www.findmeanauthor.com/fantasy_fiction_genre.htm) (10.03.2014)

<sup>10</sup> *Wikipedia*.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Fantasy\\_tropes\\_and\\_conventions](http://en.wikipedia.org/wiki/Fantasy_tropes_and_conventions)(10.03.2014)

<sup>11</sup> *Ardapedia*. <http://ardapedia.herr-der-ringe-film.de/index.php/Fantasy> (10.03.2014)

<sup>12</sup> Vgl. Lukianenko: *Wächter der Nacht*, S. 31.

<sup>13</sup> Vgl. ebd. S. 119.

ger sind sie Dunkle. Ähnliche Beispiele der grundlegenden Fragwürdigkeit einer Gut-Böse-Unterscheidung durchziehen die Romane; viel entscheidender noch ist die Tatsache, dass bei der Initiation als 'Anderer', dem ersten Eintreten in die magische Parallelwelt des 'Zwilichts', viel mehr die momentane Gemütsverfassung als eine grundsätzliche charakterliche Disposition über die Zugehörigkeit zu Licht oder Dunkel entscheidet.<sup>14</sup>In der Vergangenheit<sup>15</sup> haben die Kräfte des Lichts und des Dunkels, im Bewusstsein der potentiell kataklysmischen Auswirkungen eines Krieges beider Seiten (also dem, was Fantasy so oft durchexerziert), den 'Großen Vertrag' geschlossen, einen dauerhaften Waffenstillstand. Damit werden die lichte Nacht- und die dunkle Tagwache gegründet, die die jeweils andere Seite und deren Einhaltung des Vertrages überwachen.<sup>16</sup>

Eine oberflächliche Ähnlichkeit zur Situation des Kalten Krieges ist wohl das augenfälligste Element. Schwartz nennt überlappende mögliche innenpolitische Interpretationen dieser Konstellation; die Egoisten und Verfechter der absoluten individuellen Freiheit, die Dunklen, als Vertreter des amerikanisch-kapitalistischen Lebensmodells, denen gegenüber die auf das kollektive Glück unter Berücksichtigung aller Interessen ausgerichteten Lichten als Vertreter des (post)sowjetischen Modells stehen, sowie die Dunklen als Vertreter von Militär und Miliz gegenüber den Lichten als Vertretern des Geheimdienstes.<sup>17</sup> Dass die Grundkonstellation Gut-Böse hier also eher den Definitionen Altruismus-Egoismus entspricht, folgt sicher nicht zufällig auch der naiven Ästhetik des (Kunst-)Märchens.<sup>18</sup>

Auf einer ganz basalen Ebene stellt die Variante, die epische Schlacht um das Schicksal von schlichtweg Allem ausfallen zu lassen, auf magische Showdowns weitgehend zu verzichten und Konflikte möglichst mittels Aushandlungen im zwischenmenschlichen Dialog zu lösen – ein vom gelernten Psychiater Lukianenko 'Fantastik des Weges' genanntes therapeutisches Erzählen<sup>19</sup> – auch eine Genreparodie dar, die aus dem Unterlaufen einer auf Konventionen basierenden Erwartungshaltung komischen Mehrwert zieht.

Ganz im Sinne eines dialogbasierten Erzählens wird der dunklen Seite in den Romanen immer wieder Gelegenheit gegeben, ihre Sache der Freiheit wortgewandt und weitschweifig zu verfechten, in weitaus größerem

---

<sup>14</sup> Vgl. ebd. S. 102 f.

<sup>15</sup> Es gibt diverse, wohl ganz bewusst uneinheitlich gehaltene Hinweise auf den Zeitpunkt; vom Mittelalter bis nach Ende des Zweiten Weltkrieges scheint alles möglich.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 118 f.

<sup>17</sup> Vgl. Matthias Schwartz: *Dr. Liveseys fantastische Diagnosen. Zum ‚Wachen‘-Zyklus von Sergej Lukianenko*, in: Franz Rottensteiner (Hg.): *Quarber Merkur 103/104*, S. 105–124, S. 115–117.

<sup>18</sup> Vgl. Volker Klotz: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, Stuttgart: Fink 1985, S. 17.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 115.

Ausmaß, als dies ‘Dark Lords’ und ihren Anhängern im Allgemeinen gestattet ist. Zudem versorgen der Erzählfluss und die langsam anwachsenden Kenntnisse des Protagonisten Anton sie mit recht brauchbarer Munition – so erweist sich der Kommunismus als letztes aus einer ganzen Reihe von gescheiterten globalen Experimenten der Lichten, die Menschen zu verbessern.<sup>20</sup> Die Steigerung altruistischen Denkens auf globale Skalen und global notwendige Opferzahlen wird keineswegs unproblematisch gesehen, wenngleich ein Aufstieg in der Nachtwache zwangsweise damit einhergeht und auch Anton verändert: „Ein Lichter muss über reiche Lebenserfahrung verfügen, um von der Statthaftigkeit eines Mordes an vier Menschen überzeugt zu sein. Ich könnte mich vermutlich damit abfinden.“<sup>21</sup> Schließlich wird der loyale, aber kritische Kämpfer des Guten zu dem Schluss kommen, „dass es zwischen dem Dunkel und dem Licht Gesers [des Chefs der Moskauer Nachtwache – d. Verf.] keinen allzu großen Unterschied gab.“<sup>22</sup> Dennoch bleibt zu konstatieren, dass die Sympathien des Protagonisten und Erzählers Anton sowohl ideologisch als auch personell in erster Linie der lichten Seite verpflichtet bleiben, somit auch die gelenkte Sympathie des Lesers. So fragwürdig manche lichte Handlung auch sein mag, fast jede dunkle Handlung ist eindeutig ‘böse’. Bis zu einem gewissen Grad funktioniert das klassische Identifikationsmodell der Fantasy mit den ‘Guten’ also weiterhin.

Andererseits warnt etwa Schwartz ausdrücklich davor, der (Selbst-)Stilisierung Lukianenkos als Putin-Parteigänger ohne weiteres zu folgen, und plädiert für ein deutlich mehrschichtigeres Bild und eine komplexere Lesart.<sup>23</sup> Besonders ein Aspekt scheint denn in der Tat so etwas wie Parität herzustellen. Die zahlreichen, für postmoderne Fantasy nicht untypischen popkulturellen Artefakte und intertextuellen Anspielungen (vor allem auf sowjetische Fantastik) sind ganz wesentlich für den Witz der *Wächter* verantwortlich. Ein Text, auf den auch zweimal explizit Bezug genommen wird,<sup>24</sup> sticht hier allerdings besonders hervor, der fast so etwas wie die sowjetische Blaupause der *Wächter* liefert: *Der Montag fängt am Samstag an* der Gebrüder Strugatzki.<sup>25</sup> Der Roman erzählt von den Erlebnissen des Programmierers Sascha Priwalow (auch Anton ist Informatiker) im FIF-HUZ, dem sowjetischen magischen Forschungsinstitut, in dem unter anderem Merlin und Paracelsus tätig sind. Im Wesentlichen handelt es sich inhaltlich um die Aneinanderreihung diverser der russischen Literatur, vor

<sup>20</sup> Vgl. Sergej Lukianenko; *Wächter des Zwielihts*, München: Heyne 2006, S. 238–242.

<sup>21</sup> Sergej Lukianenko: *Wächter der Ewigkeit*, München: Heyne 2007, S. 252.

<sup>22</sup> Ebd., S. 417.

<sup>23</sup> Vgl. Schwartz: *Dr. Liveseys fantastische Diagnosen*, S. 123.

<sup>24</sup> Vgl. Sergej Lukianenko: *Wächter der Nacht* S. 396 sowie Lukianenko: *Wächter des Zwielihts* S. 323.

<sup>25</sup> Arkadi und Boris Strugatzki: *Der Montag fängt am Samstag an*, in: Sascha Mameczak, Erik Simon (Hg.): *Arkadi und Boris Strugatzki. Werkausgabe, Sechster Band*, München: Heyne 2014, S. 7–294.

allem dem Märchen und der Science Fiction, entlehnter Versatzstücke in komischer Aufbereitung. Die Bürokratismusparodie arbeitet, Magie hin oder her, daran, „[w]oran die ganze Wissenschaft arbeitet. [...] Wir beschäftigen uns mit dem menschlichen Glück.“<sup>26</sup> Priwalow wird Zeuge dreier magisch-kommunistischer Experimente in der Tradition Frankenstein zum Thema Glück, und alle gehen grauenerregend schief: Der gänzlich unzufriedene Mensch stirbt unter Qualen.<sup>27</sup> Der in Bezug auf den Magen unzufriedene Mensch, dessen einziges Bedürfnis Hunger ist, wird mittels Essen solange 'glücklich gemacht', bis er im Wortsinne platzt.<sup>28</sup> Der gänzlich zufriedene Mensch schließlich hat alle nur vorstellbaren Bedürfnisse und kann sie magisch auch alle jederzeit erfüllen – er verschwindet umgeben von Konsumgütern in einer gigantischen Explosion.<sup>29</sup>

Die satirische Kritik eines rein materialistischen Fortschrittsglaubens und eines allgemein gültigen Glücksbegriffs ist offensichtlich. Dies bedeutet aber für die Nachtwache, die ja als treibende institutionalisierte Kraft auftritt, die der unwissenden Menschheit zu ihrem Glück verhelfen möchte, dass sie eine Position einnimmt, die bereits in hohem Maße diskreditiert ist (viel stärker jedenfalls, als dies bei westlicher Fantasy der Fall wäre.) Auch der Versuch des Vampirs Kostja, alle Menschen in 'Andere' zu verwandeln, wird im Gespräch mit Anton in diesem Licht gezeigt: „Ich will keine Macht, versteh mich doch! Ich will Gleichheit! Freiheit! 'Glück für alle, und umsonst?' fragte ich. 'Und dass niemand gekränkt fortgeht?' Er verstand mich nicht.“<sup>30</sup> – Kostja, Kind des Neuen Russland, *kann* Anton, Kind der ausgehenden Sowjetära, nicht verstehen. Antons berühmtes Zitat, den letzten Satz von *Picknick am Wegesrand*<sup>31</sup>, erkennt er nicht als solches, sondern nimmt als ernsthaftes Ziel, was doch Inbegriff einer Utopie ist, deren Verwirklichung schnell zur Dystopie wird. Folgt man Schwartz' These, die Lichten mit der sowjetischen Ideologie zu verbinden, so ließe sich die Intention Antons und des Textes in etwa mit Verständnis für die Ziele zusammenfassen, aber auch dem Bewusstsein, dass eine Verwirklichung ebenso grauenvoll zu sein vermag wie die dunkle absolute Freiheit.

### 'Gut und Böse' als Verwaltungsakt

Grundsätzlich arbeiten die Wächter-Romane und ihre Teilbände nach dem immergleichen Prinzip. Eine gewaltige Bedrohung, ein Konflikt zwischen Gut und Böse, wird sorgfältig aufgebaut – mit Schwartz: „Adoleszenzkon-

<sup>26</sup> Ebd., S. 12.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 109.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 157–74.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 193–198.

<sup>30</sup> Lukianenko: *Wächter des Zwielfichts*, S. 452.

<sup>31</sup> Vgl. Arkadi und Boris Strugatzki: *Picknick am Wegesrand*, in: Sascha Mamczak, Erik Simon (Hg.): *Arkadi und Boris Strugatzki. Werkausgabe, Zweiter Band*, München: Heyne 2012, S. 7–232, hier S. 232.



flikte werden zu gigantischen Schicksalsfragen von weltpolitischer Bedeutung aufgebläht<sup>32</sup> – um schließlich unter Auslassung der epischen Entscheidungsschlacht in sich zusammenzufallen. Wie oft in der Fantasy der Fall,<sup>33</sup> sind die *Wächter* strukturell in einzelne Questen mit dem Heros Anton gegliedert. Die Queste in ihrer Funktion als Selbstfindungsweg<sup>34</sup> fügt sich nahtlos in Lukianenkos Erzählkonzept ein. Das Korsett des 'Großen Vertrages' lässt letztlich nur eine dialogbasierte Lösung zu, Apokalypsen werden eher verwaltet als verhindert. Exemplarisch sei dies hier für *Wächter des Tages*<sup>35</sup> gezeigt, der von der Erzählsituation her eine Sonderrolle einnimmt. Die anderen derzeit vier Bände folgen demselben Muster: Jeder der jeweils drei Teilbände eines Romans beginnt mit einem kurzen auktorialen Prolog, sonst spricht der Ich-Erzähler Anton, selten unterbrochen durch minimale auktoriale Einschübe. *Wächter des Tages* bricht mit dieser Regel. Der erste Teilband hat die dunkle Hexe Alissa, der zweite Teilband den 'Spiegel' Witali Rohosa<sup>36</sup> als Ich-Erzähler, der dritte Teilband *Eine Andere Kraft* kennt nur diverse Mischformen personalen und auktorialen Erzählens – auch über Anton wird in der dritten Person gesprochen. Die normale Perspektivierung wird hier also in besonderem Maße aufgehoben, die Seiten treten sich wesentlich gleichwertiger gegenüber.

Der Inhalt der *Anderen Kraft* in kurzen Worten: Igor, ein Mitglied der Moskauer Nachtwache, muss sich kurz vor der Jahrtausendwende in Prag vor der Inquisition – einer aus Lichten wie Dunklen bestehenden Organisation, die über den Wachen steht und sich nur dem Großen Vertrag verpflichtet sieht – verantworten, da er aus enttäuschter Liebe heraus im Duell die dunkle Hexe Alissa ermordet hat. Ebenso vor Gericht erscheinen die letzten vier Überlebenden der 'Regin-Brüder', einer dunklen Sekte, die sich für den Diebstahl der Krallen des Fafnir aus dem Besitz der Inquisition verantworten müssen. Für die Moskauer Nachtwache reist Anton, für die Moskauer Tagwache der dunkle Magier Edgar als juristische Vertretung an. Beide sind sich sehr wohl bewusst, von ihren jeweiligen Chefs, dem Lichten Geser und dem Dunklen Sebulon, nur sehr unzureichend in die wahren Absichten und Pläne der betreffenden Wachen eingeweiht worden zu sein. Für beide ist der Versuch, die wahren Vorgänge zu verstehen,

---

<sup>32</sup> Vgl. Schwartz: *Dr. Liveseys fantastische Diagnosen*, S. 115.

<sup>33</sup> Einen Überblick liefert Ulrich Müller: „Suchet, so werdet ihr finden“: *Die Queste als Episches Universale in Literatur, Film, Pop – und im Computer. Beobachtungen, Spekulationen und Fantasien über ein vorgegebenes Thema*, in: Wolfram Buddecke, Jörg Hienger (Hg.): *Phantastik in Literatur und Film. Ein internationales Symposium des Fachbereichs Germanistik des Gesamthochschule-Universität Kassel*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987, S. 33–54, S. 36–40.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 43 f.

<sup>35</sup> Sergej Lukianenko: *Wächter des Tages*, München: Wilhelm Heyne Verlag, 2006.

<sup>36</sup> Ein Spiegel ist ein unbestimmter (weder dunkler noch lichter) Anderer, der vom Zwielficht verwendet wird, um ein Ungleichgewicht beider Seiten zu beseitigen.

wichtig – für Edgar, weil er um sein eigenes Leben fürchtet, für Anton aus Sorge um seinen Freund Igor. Einzeln, aber auch gemeinsam versuchen sie, die großen Intrigen zu entwirren.

Ein immenses Konfliktpotential wird hier durch das insgesamt siebzehn Mal vorbereitend erwähnte Datum der Jahrtausendwende aufgebaut – ein per se magisch bedeutungsloses Ereignis, auf das sich allerdings die Hoffnungen ebenso wie die Ängste der Menschen in besonderem Ausmaß richten<sup>37</sup>. Somit stünde für beide Seiten eine magische Kraft zur Verfügung, groß genug, die Apokalypse auszulösen. Die lichte Seite plant die Zeugung eines neuen Messias des Lichts – genau zweitausend Jahre nach dem letzten lichten Magier, der diesen Beinamen für sich beanspruchen konnte. Der Gegenzug der Dunklen scheint darin zu bestehen, als Antichrist den seit langem verstorbenen Magier Fafnir in seiner Zwielfichtgestalt als Drache<sup>38</sup> auferstehen zu lassen.

### ‘Gut und Böse’ als Schachpartie

Die Schachpartie als Bild der *Wächter*-Welt taucht bereits in *Wächter der Nacht* auf;<sup>39</sup> *Eine Andere Kraft* verwendet sie neunmal, jeweils explizit und ausführlich – diverse Wendungen á la ‘seinen Zug machen’ oder ‘das Spielfeld betreten’ noch nicht mitgezählt.

Die Schachmetaphorik funktioniert dabei auf mehreren Ebenen. Zunächst die sicher augenfälligste, da optische Komponente: Spielbrett und Figuren sind weiß und schwarz, licht und dunkel, gut und böse. Allerdings ermöglicht das Bild – konträr zur Farblogik – auch die Trennung in Geser und Sebulon als Spieler, außerhalb des Spiels und somit außer Gefahr befindlich, auf der einen Seite und die Spielfiguren Anton, Edgar, Igor et cetera auf der anderen Seite, geeint durch die Unkenntnis der Spielstrategie und der Spielregeln, geeint auch durch die Angst, selbst die Figur sein, die für den Sieg geopfert werden muss.<sup>40</sup> Wie Anton zu seinem Gegenpart Edgar sagt: „Selbst dir kann ich mehr vertrauen, denn du bist eine genauso unglückliche Figur [...]. Aber muss ein schwarzer Bauer einen weißen hassen? Nein.“<sup>41</sup> Alternative Metaphern, die der Text anbietet, sind nicht umsonst Puppen und Marionetten<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Vgl. Lukianenko: *Wächter des Tages*, S. 465 f.

<sup>38</sup> Womit dem Helden Anton denn auch, und sicher nicht zufällig, der Antagonist des russischen Märchens schlechthin gegenübersteht – Vgl. Olena Kuprina: *Märchentransformationen. Figurenanalysen zu russischen und ukrainischen Volks- und Kunstmärchen*, in: Peter Rehder (Hg.): *Slavistische Beiträge Band 476*, Berlin: Otto Sagner 2010, insb. S. 137–151.

<sup>39</sup> Vgl. Lukianenko: *Wächter der Nacht*, S. 227, S. 285, S. 342, S. 357.

<sup>40</sup> Vgl. Lukianenko: *Wächter des Tages*, S. 392, S. 425, insb. S. 462.

<sup>41</sup> Ebd., S. 430.

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 427.

Weiter illustriert Schach die strategische Genialität der jeweiligen Pläne Gesers und Sebulons, der Intriganten geradezu machiavellistischen Ausmaßes, um mehrere Züge vorausdenkend geplant und für diverse Varianten abgesichert<sup>43</sup> - die Wachen haben sogar Intrigenentschlüsselungsprogramme entwickelt: das lichte *Mazarin* bzw. das dunkle *Richelieu*.<sup>44</sup>

Zu guter Letzt, und damit in der ursprünglichen Bedeutung des Spiels, ist Schach Krieg. „Aber wir leben im Krieg, und dieser Krieg ist noch lange nicht zu Ende“<sup>45</sup>, so charakterisiert Geser denn auch den Konflikt. Hier wäre man dann wieder im klassischen Gut-gegen-Böse-Schema des unerbittlichen Schicksalskampfes. Andererseits ist Schach natürlich die extrem sublimale, vollständig ritualisierte Variante des Krieges, eine Beschäftigung für Gentlemen. Das so genannte Schachzabelbuch Alfons des Weisen etwa überliefert, wie die Schlacht um Sevilla 1078 ausfiel und durch ein Schachspiel ersetzt wurde.<sup>46</sup> So wie den Schachspieler Spielregeln binden, so binden die Spieler um die Menschen – „schließlich führen die Wächter des Tages und der Nacht diese endlose Schlacht um ihre Seelen“<sup>47</sup> – die Regeln des ‘Großen Vertrages’. Dieser Vertrag ist aber auch der Grund, weshalb das Schachbrett letzten Endes nicht das Modell der *Wächter*-Welt sein kann.

### *Ein Gaukelspiel und Spott der Welt* – ‘Gut und Böse’ vor Gericht

Die Anweisungen und Bedingungen zur Auferstehung Fafnirs sind ebenso eklektizistisch wie detailliert. Ein vorangegangenes Menschenopfer auf der Krim, der Ort Prag, das Datum 2000, die Reiter der Apokalypse, ein Kraftkreis nebst Portal ins ‘Zwielficht’, ein dunkles Opfer aus dem Baltikum (Edgar), ein lichtiges Opfer (Anton), das Nekromikon eines gewissen Al Hazred, die Hassgefühle tausender Menschen<sup>48</sup> - vom osteuropäischen Lokalkolorit abgesehen ein typisches nekromantisches Fantasysetting. Interessant ist allerdings, wo sich die wesentlichen Informationen zu Fafnir finden: in den Aufzeichnungen Johann Jetzers.<sup>49</sup> Das ist eine bezeichnende Wahl. Johann bzw. Hans Jetzer war Dominikanermönch in Bern<sup>50</sup> - dem Sitz der *Wächter*-Inquisition vor ihrem Umzug nach Prag.<sup>51</sup> 1507 soll Jetzer zahlreiche Marienerscheinungen sowie Visionen mit mehreren an-

---

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 390 f., S. 462 f.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 403–409.

<sup>45</sup> Ebd., S. 380.

<sup>46</sup> Vgl. Arnald Steiger et al.: *Libros de acedrex, dados e tablas. Das Schachzabelbuch König Alfons des Weisen*, Zürich: Eugen Rentsch 1941, S. 87.

<sup>47</sup> Lukianenko: *Wächter des Tages*, S. 371.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 484–492.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 484.

<sup>50</sup> Vgl. Kathrin Utz Tremp: „Jetzerhandel“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17170.php>. (10.03.2014).

<sup>51</sup> Vgl. Lukianenko: *Wächter des Tages*, S. 380.

deren Heiligen gehabt haben (vom Hl. Fafnir ist allerdings nichts bekannt). Vor einer Untersuchungskommission gab Jetzer an, vier Vorsteher des Klosters hätten ihm die Erscheinungen vorgegaukelt. Der Inquisitionsprozess 1509 endete schließlich mit der Hinrichtung der Kloostervorsteher. Die als 'Jetzerhandel' bekannten Untersuchungen und Prozesse gelten als maßgeblicher Faktor für die spätere Einführung der Reformation in Bern.<sup>52</sup> Den Hintergrund der Geschichte bildet die Auseinandersetzung zwischen Dominikanern (Immaculisten) und Franziskanern (Maculisten) um die Frage, ob bereits die Jungfrau Maria selbst frei von Erbsünde, somit unbefleckt, empfangen wurde. Als sich nun das Gleichgewicht zu Ungunsten der Dominikaner verschob, soll zur Rettung des Ordens ein Plan erdacht worden sein, mittels wunderbarer Erscheinungen Maria selbst für die Immaculisten auftreten zu lassen – die Wahl fiel auf Bern.<sup>53</sup> Die durch Folter erzwungenen Geständnisse der Dominikaner in einem zwischen deutschem Strafprozess und Inquisitionsprozess unentschlossen schwankenden Verfahren können heute kaum noch als glaubhaft gelten; pikant ist insbesondere, dass der 'getäuschte' Jetzer selbst bei der Vorbereitung einer weiteren Marienerscheinung ertappt wurde.<sup>54</sup> Insofern gelten der tatsächliche Hergang und die Schuldfrage bis heute als nicht restlos geklärt.<sup>55</sup> Bezeichnend ist das zeitgenössische Urteil Georg Brunners zum Jetzerhandel: „ein Gaukelspiel und Spott der Welt.“<sup>56</sup>

Das liefert nun in Bezug auf die *Wächter* einige interessante Anknüpfungspunkte. Zunächst sind die vorgetäuschten Erscheinungen ein deutlicher Hinweis darauf, dass Fafnir *nicht* als Antichrist auferstehen und als moderner Leviathan in Rachsucht wüten wird. Die Apokalypse findet also nicht statt. Ferner ist aber auch die Gesamtkonstellation interessant – zwei Seiten, die sich in einem Punkt diametral gegenüberstehen, der für modernes Denken eher absurd wirkt: eine Debatte über die Art und Weise der Empfängnis (der lichte Messias wird durch eine Umschreibung im 'Schicksalsbuch' der lichten Swetlana möglich);<sup>57</sup> der Versuch, den Konflikt durch Lug und Trug zu entscheiden – und schließlich das Ende im Inquisitionsprozess.

Dieser Prozess nun zeigt schnell die Unfähigkeit der Inquisition als oberste Instanz der Wächter. Die Hüterin des großen Vertrages gegen die Interessen des Lichts und des Dunkels, Verfechterin des Status quo als bester aller Welten, wie sie sich selbst stilisiert<sup>58</sup> - „[e]uch alle leitet nur die

---

<sup>52</sup> Vgl. Tremp: *Jetzerhandel*.

<sup>53</sup> Vgl. Rudolf Steck: *Die Akten des Jetzerprozesses nebst dem Defensorium*, in: Quellen zur Schweizer Geschichte, 22. Band, Basel : Verlag der Basler Buch- und Antiquariatshandlung vormals Adolf Geering 1904, S. 28–33.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 35–41.

<sup>55</sup> Vgl. Tremp: *Jetzerhandel*.

<sup>56</sup> Zitiert nach: Emil Egli: *Schweizerische Reformationsgeschichte. Erster Band, umfassend die Jahre 1519-1525*, Zürich: Zürcher und Furcher 1910, S. 182.

<sup>57</sup> Vgl. Lukianenko: *Wächter des Tages*, S. 500 f.

<sup>58</sup> Vgl. ebd. S. 440 f.

Angst, [...] uns leitet das *Entsetzen*<sup>59</sup> – kann eben auch *nur* auf den Vertrag rekurrieren, Moral, Glaube und Recht interessieren sie nicht.<sup>60</sup>

Deswegen wird der Prozess, ehrwürdig beginnend in weihvoller Atmosphäre mit richterlichen Roben, feierlicher Verlesung der Präambel des Vertrages, genauer Tages- und Prozessordnung etc.,<sup>61</sup> schnell zur Schmierrenkomödie. Gesser begründet die beanstandete Manipulation am Schicksalsbuch Swetlanas:

Ich habe die Möglichkeiten ausgeschöpft, die mir zur Verfügung standen. Die Inquisition hat das Recht, sich darüber zu wundern, warum ich Nägel mit einem Mikroskop einschlage, ja ... aber sie kann mich deswegen nicht anklagen!<sup>62</sup>

Die Inquisition konstatiert notgedrungen, dass die Buchstaben des Vertrages nicht verletzt worden seien.<sup>63</sup> Sebulon wird befragt, ob er die Auferstehung Fafnirs vorbereitet, die nötigen Bedingungen geschaffen habe – und lacht diabolisch: Er habe Fafnir noch gekannt und wolle mit diesem irren Psychopathen nichts zu tun haben, brauche ihn auch nicht.<sup>64</sup> Die Inquisition entlastet ihn notgedrungen;

‘Wir erinnern freilich noch einmal daran, dass Ihre Handlungen in ihrer Gesamtheit höchst zweideutig und gefährlich wirken ...’ ‘Ja doch, das habe ich verstanden’, murmelte Sebulon [...] ‘Schon bald wird es verboten sein, sich ohne Erlaubnis in der Nase zu bohren ...’<sup>65</sup>

Der Prozess wird zur Farce und die Inquisition zum Papiertiger, die beiden Lenker weltumspannender Intrigen zeigen sich als talentierte Winkeladvokaten. Über heimliche Tritte gegen das Schienbein treffen, um im Bild zu bleiben, die Schachregeln keine Aussage. Mehr als eben *verwalten* kann die Inquisition nicht, zum *urteilen* fehlt ihr jede Kompetenz.

Dennoch hat der Prozess ein konkretes Ergebnis: der Angeklagte Igor wird zwar freigesprochen, erkennt aber, dass die von ihm getötete Dunkle Alissa ihn wirklich geliebt hat, so wie er sie. Von Reue geplagt, dematerialisiert er sich, um für immer bei ihr im Zwielflicht sein zu können.<sup>66</sup>

Igor ist, das wird im Verlauf des Teilbandes deutlich, eine Ausnahme von der Regel – auf die damit auch ein bezeichnendes Licht geworfen wird. Der „verdienstvolle, gute Igor Teplow“<sup>67</sup>, der „sein Wesen [als magischer

<sup>59</sup> Ebd., S. 442 f.

<sup>60</sup> Vgl. ebd. S. 478.

<sup>61</sup> Vgl. ebd. S. 504–508.

<sup>62</sup> Ebd., S. 512.

<sup>63</sup> Vgl. ebd. S. 513.

<sup>64</sup> Vgl. ebd. S. 514 f.

<sup>65</sup> Ebd., S. 516.

<sup>66</sup> Vgl. ebd. S. 522.

<sup>67</sup> Ebd., S. 366.

‚Anderer‘ – der Verf.] leicht und voll Freude akzeptiert“<sup>68</sup>, Hauptmann der Armee, initiiert als ‚Anderer‘ 1945, der sich sofort und begeistert in den sich ihm auftuenden neuen Krieg der Wachen stürzt, für das Licht, für eine vollkommen gerechte Sache.<sup>69</sup> Als Krieger mit Leib und Seele hat Igor seine Pflicht akzeptiert – und wenn dafür 1943 ein Hitlerjunge mit dem Messer gefoltert werden muss, dann ist das eben so.<sup>70</sup> Im Gegensatz zu allen anderen, einschließlich Geser, ist er nicht nur loyal, sondern auch frei von Zynismus. Die *Regel* sieht also vor, dass das Sein des ‚Großen Vertrages‘ im Normalfall das Bewusstsein der Wächter bestimmt – ein zur epischen Entscheidung fähiger Wächter *kann* in dieser Umwelt eigentlich nicht entstehen. Und nur ein solcher Wächter, unersetzbar und einzigartig, hätte aus dem großen Lichten, der empfangen werden soll, auch einen Messias formen können<sup>71</sup> – Gesers Plan fällt in sich zusammen, weder Messias noch Antichrist werden kommen. Die Liebe siegt über Pflicht und Ideologie, und nicht nur bei Igor. Anton wird mit Swetlana ein Töchterchen bekommen, eine große Lichte, aber kein Messias. Während Anton in der Hierarchie aufsteigt und weitere Probleme zunehmender Komplexität zu durchdenken haben wird, geht Swetlana in der Rolle als Hausfrau und Mutter auf – mit Schwartz „eine Festigung der postsowjetischen Gesellschaft und ihrer kleinbürgerlichen Werte“.<sup>72</sup> Anton Gorodezki ist ein guter Mensch, aber ein eben recht kleinbürgerlicher Held, in Maßen antiamerikanisch<sup>73</sup>, in Maßen russischer Patriot, der seinen Urlaub lieber auf der Krim als in der exotischen Ferne verbringt – „ich mag es nun mal, wenn man um mich herum Russisch spricht.“<sup>74</sup> Freunde und Familie – das sind die Dinge, die für ihn maßgeblich sind und für die er zu kämpfen bereit ist: „Da, wo die Liebe anfängt, enden Licht und Dunkel.“<sup>75</sup> Und er ist sich bewusst, diesen Weg notfalls auch gegen die Nachtwache gehen zu müssen: „Wenn du beschlossen hast, den Weg bis zu Ende zu gehen, dann geh allein. Und verlange von niemandem, dich zu begleiten.“<sup>76</sup> Die Ereignisse in Prag führen zu einer Erkenntnis, die Anton Geser gegenüber zusammenfasst:

Die Inquisition regiert die Wachen. [...] Es gibt eine Inquisition, und die hat zwei Arbeitsorgane. Die Nachtwache und die Tagwache. [...] Die Menschen leben ihr kleines Menschenleben. [...] Ernähren uns mit ihrer Energie ... und liefern neue Andere.<sup>77</sup>

---

<sup>68</sup> Ebd., S. 445.

<sup>69</sup> Vgl. ebd. S. 456.

<sup>70</sup> Vgl. ebd. S. 497.

<sup>71</sup> Vgl. ebd. S. 524.

<sup>72</sup> Schwartz: *Dr. Liveseys fantastische Diagnosen*, S. 116.

<sup>73</sup> Vgl. Lukianenko, *Wächter des Tages*, S. 417–421.

<sup>74</sup> Lukianenko: *Wächter der Nacht*, S. 15.

<sup>75</sup> Ebd., S. 421.

<sup>76</sup> Ebd., S. 421.

<sup>77</sup> Lukianenko: *Wächter des Zwielflights*, S. 431.

Geser widerspricht ihm nicht. Gustafsson hat der Phantastik die Diagnose gestellt, sie sei grundsätzlich von „einer reaktionären moralischen Haltung“<sup>78</sup>: die Welt sei dem Menschen grundsätzlich unzugänglich, sie lasse sich nicht manipulieren<sup>79</sup>. Ohne eine allgemeine Gültigkeit postulieren zu wollen – im Falle der *Wächter* geht die Analyse auf. Wenn Gut und Böse kein Gegensatz, sondern Teil *eines* Systems sind, das unüberwindlich und monolithisch dem Einzelnen gegenübersteht, so liegt die zentrale Dichotomie in einem anderen Punkt: Die gute, warme, schützende Gemeinschaft gegen die böse, kalte, bürokratische Gesellschaft. Anton wird letzten Endes im Kleinen die Haltung seines – trotz allem – Mentors und Freundes Geser einnehmen: „Ich warte auf ein Wunder, Anton.“<sup>80</sup> Im System auf eine Überwindung des Systems hoffen, ohne darauf hinarbeiten – das mag ein realistischer Lebensentwurf der Postmoderne sein, aber das *ist* reaktionär.

So wartet die *Wächter*-Reihe letztlich mit einem Weltmodell auf, dass den typischen und scheinbar so starren Schematismus von Gut und Böse unterläuft und aufbricht, um ihn durch ein letztlich wesentlich unbeweglicheres System zu ersetzen – Bürokratie statt Schach –, dem der Einzelne weitgehend hilflos gegenübersteht. Der Held Anton (und mit ihm der Leser) kann sich damit zähneknirschend arrangieren, denn Anton hat als ‚Anderer‘ für sich und seine kleine Gemeinschaft in diesem System Glück für Wenige, und diese Wenigen müssen nicht gekränkt fortgehen.

#### Ausblick – die Metaphysik der *Wächter*

Die anthropologischen Grundlagen der *Wächter*-Welt werden in der ursprünglichen Trilogie durchexerziert. Magie erscheint hier, für zeitgenössische Fantasy nicht untypisch, weniger als mystische Konstruktion, sondern mehr als noch nicht gänzlich begriffene Erscheinungsform von Energie, die sich somit unproblematisch in die Physik einfügt.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Lars Gustafsson: *Über das Phantastische in der Literatur*, in: Lars Gustafsson: *Utopien. Essays*, Regensburg: Carl Hanser Verlag 1970, S. 9–25, S. 23.

<sup>79</sup> Vgl. ebd. S. 23.

<sup>80</sup> Ebd., S. 433.

<sup>81</sup> So können ‚Andere‘ Magie physikalisch nutzen aufgrund einer zufälligen Genmutation, die sie vom Menschen unterscheidet (Vgl. Lukianenko: *Wächter des Zwielfichts*, S. 224–228 sowie insbes. 326–334.) Vgl. für diese Konzeption auch die ‚Entarteten‘ als Herrscher und Paria ihrer Welt in Arkadi & Boris Strugatzki: Die bewohnte Insel, in: Sascha Mamczak, Erik Simon (Hg.): *Arkadi und Boris Strugatzki. Werkausgabe, Erster Band*, München: Wilhelm Heyne Verlag 2013, S. 17–426.

Die folgenden Bände erweitern die *Wächter* um die Metaphysik.<sup>82</sup> *Wächter der Ewigkeit* vollendet das rudimentär bereits angelegte Konzept der Schichten des 'Zwielichts'; die siebte und tiefste Schicht ist wiederum die reale Welt, der Kreis schließt sich. Passend zu einer grundsätzlich reaktionären Wertehaltung findet sich also kein teleologisches, sondern ein zyklisches Weltmodell. Es ist auffällig, wie sehr der Band um das Bild des Kreises (pardon) kreist; erstmals spielen magische Ringe eine größere Rolle,<sup>83</sup> für Merlins Kranz der Schöpfung finden sich Mythen wie der Uroboros und das Rad der Samsara, der Schlangengolem mit einem Kopf an jedem Ende,<sup>84</sup> es existiert 'Schrödingers Katze' (ein magisches Halsband zwischen Leben und Tod).<sup>85</sup> Auch zeitlich schließen sich diverse bis dato offene Kreise aus der Vergangenheit zwischen Figuren; um Geser und Rustam, um Jegor und Anton, um Alischer und um Afandi.

So kommt denn mit Anton, der die ins Zwielicht gegangenen Anderen befreit und in den Energiekreis des Zwielichts eingehen und sich auflösen lässt<sup>86</sup>, doch noch der Messias – und in gewisser Weise das erstrebte Glück:

Richtig, auch dies ist Glück: Wenn es dir gelingt, das Nigredo hinter dir zu lassen. Wer auch immer du bist, ein Dunkler oder ein Lichter – nur so hast du eine Chance, deinen Weg fortzusetzen. [...] Um etwas Neues zu schaffen.<sup>87</sup>

Die Welt ist geheilt, soweit dies möglich ist – und bei unverändert reaktionärem Grundsystem setzt sich das Schema des Therapeutisch-Tröstenden sogar dann fort, wenn der bis dato letzte Band *Wächter des Morgen*<sup>88</sup> das allmächtige 'Zwielicht' im Avatar des 'Tigers' personifiziert. Denn auch mit dem, was in der Wächter-Welt einem Gott am Nächsten kommt, lässt sich letztlich, unter vernünftigen Leuten – reden.<sup>89</sup>

---

<sup>82</sup> Diese Entwicklung lässt sich bereits an der autorisierten Auskopplung der *Wächter*-Reihe erkennen; vgl. Wladimir Wassiljew: *Bewahrer des Chaos*, München: Piper Verlag 2009. Städte als Kulminationspunkt menschlichen und magischen Lebens nehmen selbst eine lichte bzw. dunkle Identität, eine magische Aura, ergo Entität an – extrapoliert müsste sich daraus eine Art Gaia-Konzept ergeben: das Zwielicht als globale Entität in „Wächter des Morgen“.

<sup>83</sup> Vgl. Sergej Lukianenko: *Wächter der Ewigkeit*, S. 289 f.

<sup>84</sup> Vgl. ebd., S. 398 f.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 392.

<sup>86</sup> Vgl. ebd. S. 446.

<sup>87</sup> Ebd., S. 445.

<sup>88</sup> Sergej Lukianenko: *Wächter des Morgen*, München: Heyne 2005.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 389–396.



Alexander Thattamannil-Klug (Marburg)

## Bekanntes verwenden, um Fremdheit und Gefahr darzustellen

Rassismus in und durch *Der Herr der Ringe*

Für fantastische Literatur werden neue Welten durch Autor\_innen erdacht, neue Räume eröffnet. Fremdes wird dargestellt und beschrieben. Dabei sind es selten komplett ‚neue Welten‘. Es wird nichts oder nur wenig beschrieben, was uns absolut *fremd* ist. Häufig werden Symbole und Darstellungen verwendet, die auch in der primären Welt *als fremd konstruiert* werden und damit *für ‚Fremdes‘ stehen*, ohne uns tatsächlich fremd zu sein. Denn das, was als *fremd* gilt, wird nicht nur in oder besser für fiktive Welten konstruiert, sondern vor allen Dingen in gesellschaftlichen Diskursen. *Das Fremde* ist uns also – so paradox das auch zunächst klingen mag – häufig *bekannt*.

So wurden die verschiedenen ‚Anderen‘ in der europäischen Kulturlandschaft so häufig beschrieben, dass sich ganze Beschreibungsgebäude aufgebaut haben. Das reicht von Rousseaus ‚edlem Wilden‘ über die Darstellungen von Native Americans in sogenannten ‚Indianer‘- oder ‚Wild-West-Filmen‘ sowie Darstellungen in Kinderbüchern<sup>1</sup> wie z.B. Pippi Langstrumpf über ethnologische und biologische Abhandlungen über ‚die Anderen‘ bis hin zu Darstellungen der kolonisierten Menschen auf Keksdosen oder Schokoladenverpackungen. Diese Stereotype sind nicht in einem ahistorischen oder gar machtfreien Raum entstanden. Sie sind durch Schlagwörter wie ‚Verallgemeinerung‘ oder ‚historisch gewachsen‘ nicht ausreichend beschrieben. Diese gängigen Stereotype, die sich auch heute noch in vielen Publikationen wiederfinden, suggerieren ein ‚Wissen‘ über ‚die Anderen‘ und werden in der ideologiekritischen Rassismusforschung als Bestandteil einer Ideologie bzw. eines machtvollen „Ideensystem[s]“<sup>2</sup> begriffen – nämlich des Ideensystems *Rassismus*.

---

<sup>1</sup> Vgl. Eske Wollrad: „Kinderbücher“. In: Susan Arndt, Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster: Unrast Verlag 2011, S. 379–389.

<sup>2</sup> Paul Mecheril, Karin Scherschel: „Rassismus und ‘Rasse‘“. In: Claus Melter, Paul Mecheril (Hg.): *Rassismuskritik: Band 1: Rassismustheorie und –forschung*. Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag 2011, S. 39–58, S. 39.

In der ideologietheoretischen Rassismusforschung – zu ihren führenden Vertreter\_innen gehören in Europa beispielsweise Robert Miles, Stuart Hall und Etienne Balibar – geht man davon aus, dass durch das ‚Wissen‘, welches in rassistischen Erklärungssystemen bereitgestellt wird, Macht als Dominanz praktiziert, plausibilisiert und legitimiert wird. Dieses ‚Wissen‘ muss den Subjekten nicht immer bewusst sein; es gehört vielmehr zum Haushalt der *selbstverständlich* plausiblen Bilder und Imaginationen, Begründungs- und Deutungsmuster, die in einem von kolonialen, nationalistischen und eben rassistischen Schemata beeinflussten gesellschaftlichen Zusammenhängen gelten und wirken. Rassismus ist eine Art allgemeine strukturelle Logik des gesellschaftlichen Zusammenhangs, die auf allen Ebenen gesellschaftlicher Wirklichkeit bedeutsam sein kann. Rassismus steht potenziell in allen gesellschaftlichen Sphären und ‚Subsystemen‘ als symbolisches Unterscheidungsschema und soziale Wirkungen entfaltendes Deutungsmuster zur Verfügung.<sup>3</sup>

Rassismus ist also ein System, in dem individuelle Vorurteile, ungleiche Machtverteilungen, gesellschaftlich geteiltes ‚Wissen‘ über ‚die Anderen‘ sowie strukturelle und institutionelle Benachteiligungen ineinandergreifen, um bestimmte Gruppen zu benachteiligen. Für die Legitimation dieser Benachteiligungen, die bis hin zu massiver direkter physischer und psychischer Gewalt führen können, wurden und werden Vorurteile benötigt.<sup>4</sup> Zum einen das Vorurteil, verstanden als individuelle Einstellung, die es dem Individuum ermöglicht, sein Handeln vor sich selbst zu rechtfertigen. Zum andern das Vorurteil als (Teil einer) Ideologie, als gesellschaftlich geteiltes ‚Wissen‘ über ‚die Anderen‘. Auch hier dient das Vorurteil als Legitimation von Benachteiligung, Unterdrückung und Gewalt – diesmal auf gesellschaftlicher Ebene.<sup>5</sup> Individuelle Vorurteile, gesellschaftlich geteiltes „rassistisches Wissen“<sup>6</sup>, gesellschaftliche Hierarchien und entspre-

---

<sup>3</sup> Wiebke Scharathow, Claus Melter, Rudolf Leiprecht, Paul Mecheril: „Rassismuskritik“. In: Claus Melter, Paul Mecheril (Hg.): *Rassismuskritik: Band 1: Rassismustheorie und -forschung*. Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag 2011, S. 10–12, S. 11.

<sup>4</sup> Vgl. z.B. Andreas Zick, Beate Küpper und Wilhelm Heitmeyer: „Vorurteile als Element Gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit: eine Sichtung der Vorurteilsforschung und ein theoretischer Entwurf“. In: Anton Pelinka (Hg.): *Vorurteile: Ursprünge, Formen, Bedeutung*. Berlin und Boston: Walter de Gruyter 2012, S. 287–316. Oder Wolfgang Benz und Peter Widmann: „Vorurteile aus geschichts- und kunstwissenschaftlicher Perspektive“. In: Anton Pelinka (Hg.): *Vorurteile: Ursprünge, Formen, Bedeutung*. S. 263–286.

<sup>5</sup> Eine frühe Unterscheidung zwischen der ‚klassischen‘ Vorurteilsforschung (als Einstellungsforschung) und ideologietheoretischer Vorurteilsforschung wird im deutschsprachigen Raum 1992 von Friedrich Heckmann unternommen. Vgl. Friedrich Heckmann: *Ethnische Minderheiten, Volk und Nation: Soziologie inter-ethnischer Beziehungen*. Stuttgart: Enke Verlag 1992, S. 120–146.

<sup>6</sup> Mark Terkessidis: *Die Banalität des Rassismus. Migranten zweiter Generation entwickeln eine neue Perspektive*. Bielefeld: Transcript Verlag 2004, S. 94.

chende Ressourcenverteilungen greifen ineinander, verweisen aufeinander und stabilisieren sich. Und gerade dieses Ineinandergreifen der verschiedenen Aspekte des Rassismus macht rassismuskritische Analysen kompliziert.

Rassismus beim Autor oder in seinen Werken suchen?

Es scheint so, als beschäftigten sich die meisten Autor\_innen, die sich mit der Rassismusproblematik *bei Tolkien* auseinandersetzen, vor allen Dingen mit der Rassismusproblematik *von Tolkien*. Es wird mehr darüber gestritten, ob Tolkien ein Rassist war oder nicht, als über die problematischen Inhalte und deren Bedeutung für das Werk und die Lesenden gesprochen bzw. geschrieben wird. Die Artikel von Christine Chism „Charge of Racism“<sup>7</sup> und „Race and Ethnicity in Tolkiens Works“<sup>8</sup>, die in der großen Tolkien Enzyklopädie zu finden sind, bestätigen die Annahme, dass rassismuskritische Analysen des Werkes selten durchgeführt werden. Im Folgenden gehe ich exemplarisch auf drei Aussagen ein, die eine rassismuskritische Auseinandersetzung eher behindern als ermöglichen.

Gelegentlich wird auf Tolkiens Briefe verwiesen, in denen sich Belege finden ließen, dass Tolkien kein Rassist gewesen sei.<sup>9</sup> Vor allen Dingen seine Kommentare zum nationalsozialistischen Deutschland sowie der nationalsozialistischen Ideologie<sup>10</sup> werden bemüht. Nun mag die Antwort Tolkiens auf die Anfrage eines deutschen Verlages<sup>11</sup>, ob er (Tolkien) denn Arier sei, erheiternd, erhellend sowie ein Indiz dafür sein, dass Tolkien sich nicht für die *eine* Ausprägung rassistischer Ideologie, wie sie von den deutschen NationalsozialistInnen vertreten wurde, einspannen lassen wollte. Ohne Zweifel ist diese Episode interessant für die Betrachtung Tolkiens und seines Weltbildes.<sup>12</sup> Wenn sie jedoch dazu dienen soll, Tolkien

---

<sup>7</sup> Christine Chism: „Charge of Racism“. In: Drout, Michael D. C. (Hg.): *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*. New York/London: Routledge 2007, S. 558.

<sup>8</sup> Christine Chism: „Racism and Ethnicity in Tolkiens Works“. In: Drout, Michael D. C. (Hg.): *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*. New York/London: Routledge 2007, S. 555–556.

<sup>9</sup> Z.B.: „Dass Tolkien selbst kein Rassist war, wird kaum bestritten. In seinen Briefen wird dies immer wieder deutlich.“ Schneidewind, Friedhelm: „Rassismus bei Tolkien?“. In: Schneidewind, Friedhelm: *Mein Mittelerde. Artikel und Essays zu Tolkien und seinem Werk*. Essen: Oldib Verlag 2011, S. 45–47.

<sup>10</sup> Bspw. die Briefe 45 oder 81 in: Humphrey Carpenter (Hg.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: HarperCollinsPublishers 2006, S. 54–56 und S. 92–94.

<sup>11</sup> Brief 30 in: Humphrey Carpenter (Hg.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*, S. 37–38.

<sup>12</sup> Dieser Brief wird z.B. auch von Bachmann und Honegger erwähnt, die es jedoch vermeiden, aus Tolkiens Briefen reflexartig zu schließen, dass Rassismus bei Tolkien und in seinen Werken keine Rolle spiele. Vgl. Bachmann, Dieter; Honegger, Thomas: „Ein Mythos für das 20. Jahrhundert: Blut, Rasse und Erbbe-

oder gar seine Werke davon frei zu sprechen, Rassismus (in welcher Form auch immer) zu verbreiten und zu reproduzieren, zeugt dies von einem verkürzten Rassismus-Verständnis.

Die Aussage ‚Tolkien sei eben ein Kind seiner Zeit‘ beispielsweise mag als erste Begründung dienen, weshalb Tolkien bestimmte Bilder anscheinend unreflektiert verwendet hat. Für eine rassismuskritische Analyse *des Werkes* ist sie jedoch ungenügend, da sie nichts darüber aussagt, ob es problematische Inhalte in dem Werk gibt, und wenn ja, um welche Inhalte es sich handelt und weshalb sie problematisch sind. Es muss bei dieser Untersuchung um das Werk gehen, nicht um den Autor. Und das ist der Grund, weshalb sich diese Analyse teils stark von rein literaturwissenschaftlichen Arbeiten unterscheidet.

Den Rassismus-Vorwurf damit entkräften zu wollen – um ein weiteres Beispiel zu nennen –, dass sich unter den ‚guten Rassen Mittelherdes‘ ja auch Verräter und böse bzw. gefallene Charaktere finden lassen<sup>13</sup>, ist ebenfalls wenig zielführend. Denn: 1. Dass die dominante Gruppe als diverser und vielfältiger beschrieben wird als die *geanderte Gruppe*<sup>14</sup> und damit auch KollaborateurInnen beinhalten kann, ist fester Bestandteil des Rassismus. Es müssen nicht ausnahmslos alle Figuren entsprechend einer wie auch immer erdachten ‚rassischen‘ Disposition handeln, damit Rassismus reproduziert wird. Und 2. würden wir uns mit einer solchen Analyse nicht von der Ebene der Erzählung lösen und gleichzeitig die Auswirkung des Werkes auf etwas analysieren wollen, was in *unserer Welt* existiert. Aber bei einer rassismuskritischen Analyse muss es gerade darum gehen, wie die Bilder, durch die uns die sekundäre Welt dargestellt und beschrieben wird, mit der primären Welt verbunden sind.

## Die Analyse

Ich möchte im Folgenden exemplarisch darstellen, wie sich Rassismus in dem Herrn der Ringe zeigt und wie er sich auswirkt. Da ich die Auswir-

---

dächtis bei Tolkien“. In: Fonet-Ponse, Thomas et al. (Hg.): *Tolkiens Weltbild(er)*. Hither Shore Band 2, Düsseldorf: Scriptum Oxoniae 2005, S. 13–39.

<sup>13</sup> Es wird z.B. auf Saruman, Gríma ‚Schlangenzunge‘, Boromir, Gollum oder Denethor verwiesen. Vgl. z.B. Schneidewind, Friedhelm: „Rassismus bei Tolkien?“, S. 47.

<sup>14</sup> Mit *geanderten Gruppen* sind in diesem Artikel diejenigen Gruppen gemeint, die durch rassistische Diskurse und Praxen als von der (als weiß konstruierten) Norm abweichend markiert werden. Die Benennung als ‚Anderer‘ geht mit kollektiven Zuschreibungen von Eigenschaften einher, die als typisch für Vertreter\_innen der jeweiligen Gruppe behauptet werden. Der Begriff soll darauf verweisen, dass die ‚Anderen‘ in diskursiven und alltäglichen Praxen hergestellt werden. Vgl. z.B. Paul Mecheril, Karin Scherschel: „Rassismus und ‚Rasse““, 46–48.

kungen auf die deutsche bzw. deutschsprachige Gesellschaft betrachte, bezieht sich die Analyse auf die deutsche Übersetzung von Margaret Carroux, aus der ich exemplarisch einige Textstellen zur Analyse herausgreife. Ich werde mich im Folgenden intensiver mit den klassischsten Gegenspielern im Herrn der Ringe auseinandersetzen – den Orks – und anschließend noch ein paar Worte über Zwerge und die so bezeichneten „wilden Menschen“<sup>15</sup> verlieren.

### Die Darstellung der Orks

In einer berühmten Szene in den Minen von Moria kommt es zu einem Kampf der Gefährten mit einem Orkhäuptling. Die Gefährten um Frodo, den Ringträger, verbarrikadieren sich in einem Raum, Orks versuchen in den Raum vorzudringen, Frodo verletzt einen Höhlentroll, der versucht hat sich Zugang zu verschaffen. Daraufhin haben die Gefährten eine kurze Verschnaufpause. Anschließend:

Aber gerade als sie den Rückzug antraten und ehe Pippin und Merry die Treppe draußen erreicht hatten, sprang ein riesiger Orkhäuptling, fast mannshoch, von Kopf bis Fuß in einen schwarzen Panzer gehüllt, in die Kammer; hinter ihm rotteten sich seine Gefolgsleute an der Tür zusammen. Sein breites, flaches Gesicht war schwärzlich, seine Augen waren wie Kohlen, und seine Zunge war rot; er schwang einen großen Speer. Mit einem Stoß des Lederschilds wehrte er Boromirs Schwert ab, drängte ihn zurück und warf ihn zu Boden. Unter Aragorns Schlag stürmte er mit der Schnelligkeit einer angreifenden Schlange hindurch, stürmte mitten in die Gemeinschaft hinein und stieß seinen Speer genau auf Frodo.<sup>16</sup>

Es finden sich eine Reihe Begriffe und Beschreibungen in dieser kurzen Szene, die für eine Rassismus-Analyse interessant und von Bedeutung sind. Ich möchte mit dem Häuptling-Begriff beginnen. Der Häuptling-Begriff entstand in der Bedeutung, wie wir sie heute kennen, in der Zeit der kolonialen Expansion Europas. Er ist semantisch verknüpft mit Begriffen wie Naturvolk oder Stamm und wurde erfunden, um schon rein sprachlich deutlich zu machen, dass die Kolonisierten rückständig seien. So ist ein Häuptling das Oberhaupt einer kleinen überschaubaren Gruppe an Personen, eines Dorfes zum Beispiel oder eines Stammes. (Der Begriff Stamm hat(te) eine ähnliche Funktion wie der Häuptling-Begriff. Durch ihn sollte ebenfalls – diesmal mit Rückgriff auf die europäische Vergangenheit – die vermeintliche Rückständigkeit und Primitivität der Koloni-

---

<sup>15</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR III*, S. 117.

<sup>16</sup> J. R. R. Tolkien in Übersetzung von Margaret Carroux: *Der Herr der Ringe. Band 1. Die Gefährten*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag 1994 (im Folgenden: HdR I), S. 393.

sierten ausgedrückt werden.<sup>17</sup>) Durch den Häuptling-Begriff sollte sprachlich ausgedrückt werden, dass es sich bei den Herrschern (Herrscherinnen waren für die Kolonisatoren quasi nicht denkbar) der Kolonisierten eben nicht um eine Art Minister, Präsidenten, König oder Fürsten handele, und die kolonisierenden Gesellschaften den kolonisierten Gesellschaften überlegen seien. So diene diese Wortschöpfung der Legitimation von Kolonialismus und den damit einhergehenden Gewalttaten. Dies drückt sich auch in dem Suffix ‚-ling‘ aus, mit dem das *Oberhaupt* einer Gesellschaft ein weiteres Mal verniedlicht bzw. herabgewürdigt wurde, indem das *Oberhaupt* zum *Häuptling* wurde.<sup>18</sup> Über den Häuptling-Begriff schreibt Susan Arndt, Professorin für englische Literaturwissenschaft und kritische Weißseinsforscherin, dass er sowohl in historischen wie auch in aktuellen Verwendungen mit Primitivität und einer personalen Herrschaftsform verbunden wird. Sie notiert:

Diese Konstruktion baut außerdem auf Imaginationen eines wenig bekleideten und bemalten Herrschers auf, der (vor allem für den nordamerikanischen Kontext) einen üppigen (Feder-)Kopfschmuck trägt. Während ein »H.« für den Kontext der *First Nations People of America* oftmals als allwissender gütiger Weiser verklärt wird, der sein Volk nach alten [...] Richtlinien leitet, werden »H.e.« in Afrika oft mit Brutalität, Willkür und Ungebildetsein assoziiert. So konnte implizit der kolonialistische Mythos von der »zivilisatorischen Mission« der Weißen begrifflich genährt werden.<sup>19</sup>

Diese von Arndt beschriebenen Bilder lassen sich mühelos im *Herrn der Ringe* wiederfinden. Die Lesenden wissen an dieser Stelle bereits über Orks, dass sie ein „wildes Volk aus dem Osten“ seien, dass sie grausame Geschöpfe seien, dass sie Trommeln nutzen (ein Bild, das gerade in den Minen von Moria allgegenwärtig ist), dass sie dunkle oder schwarze Haut haben, dass zumindest einige von ihnen „groß und böse“ sind.<sup>20</sup> In der beschriebenen Szene kommen weitere Charakterisierungen dieses konkreten Orks hinzu. So hat der Ork in dieser Szene ein schwarzes flaches Gesicht, das im Kontrast zu seiner roten Zunge zu stehen scheint.

Mit diesem Wissen ist also spätestens klar, an welches der uns bekannten Häuptling-Bilder diese Textstelle anknüpft. Es ist nicht das Bild des gütigen Weisen aus dem Kontext der *First Nations People of America*.

<sup>17</sup> Vgl. Susan Arndt: „Stamm“. In: Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster: Unrast 2011, S. 668–670.

<sup>18</sup> Vgl. Susan Arndt: „Häuptling“. In: Susan Arndt und Antje Hornscheid (Hg.): *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster: Unrast 2004, S. 142–146.

<sup>19</sup> Ebd., S. 143.

<sup>20</sup> J. R. R. Tolkien: *HdRI*, S. 294, 375, 379, 390, 391.

Vielmehr scheint es das Bild eines mit Afrika assoziierten Häuptlings zu sein – assoziiert mit Brutalität und Primitivität. Die Szene ist perfekt darauf abgestimmt. Das flache Gesicht, welches in den Rasselehren eindeutig den sogenannten ‚niedereren Rassen‘ zugewiesen wurde, bekommt mit seiner dunklen Farbe, den dunklen Augen und der dazu *als im Kontrast stehend konzipierten* roten Züge genau den Schrecken für Weiße, den kolonialrassistische Erzählungen und daraus abgeleitete Geschichten heraufbeschworen haben. Unterstrichen wird dieses Bild durch weitere Beschreibungen, die sich perfekt in die Komposition kolonialrassistischer Fantasien einfügen: Der Häuptling ist mit einem Lederschild und einem Speer bewaffnet (bevor er später einen Krummsäbel zieht).

Diese Textstelle lässt die Lesenden an noch mehr rassistisches Wissen anknüpfen. Begriffe, Beschreibungen und Vergleiche, die in anderen Zusammenhängen gewöhnlich erscheinen mögen, fügen einer solchen Textstelle *in Kombination mit den schon vorhandenen rassistischen Bildern* eine weitere Dimension hinzu. Es geht um den Vergleich des Orks mit einer „angreifenden Schlange“ und um die sich zusammenrottenden Orks. Es geht also um die Animalisierung der Orks. Die Animalisierung von Feinden ist eine gängige Strategie um Feinde herabzuwürdigen und dient der Legitimation des eigenen Standpunktes in einem Konflikt.<sup>21</sup> Im Zusammenspiel mit rassistischen Zuschreibungen jedoch knüpft die Animalisierung an einen langen rassistischen Diskurs an. Durch die Darstellungspraxis der Animalisierung wurden und werden Schwarze (und weitere *geanderte Gruppen*) immer wieder entmenschlicht und in die Nähe des Tierreichs gerückt. Diese Entmenschlichung diente der Legitimation von Gewalt und Unterdrückung von *Geanderten* (z.B. Versklavung oder Genozide). Animalisierungen der Orks finden sich auch noch an weiteren Stellen des Buches: So können Orks wie Hunde Fährten lesen<sup>22</sup> und besitzen Klauen oder zumindest klauenähnliche Hände<sup>23</sup> und werden von Pippin als „viehisch“<sup>24</sup> beschrieben.

Die Rassismus- und Geschlechterforscherin Grada Kilomba unterscheidet fünf gängige Formen der rassistischen Zuschreibungen, durch die Schwarze *als ‚Andere‘* konstruiert werden: Infantilisierung, Primitivisierung, Dezivilisierung, Animalisierung und Erotisierung.<sup>25</sup> Die Darstellung der Orks im Herrn der Ringe bedient sich rassistischer Bilder, die den

---

<sup>21</sup> Georg Auernheimer: „Feindbildkonstruktionen – das Beispiel Islam und Muslime“. In: Renate Grasse, Bettina Gruber, Günther Gugel (Hg.): *Friedenspädagogik. Grundlagen, Praxisansätze, Perspektiven*. Reinbek bei Hamburg: Rowolt Verlag 2008, S. 185–212, S. 187.

<sup>22</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR I*, S. 416.

<sup>23</sup> J. R. R. Tolkien in Übersetzung von Margaret Carroux: *Der Herr der Ringe. Band 2. Die zwei Türme*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag 1995 (im Folgenden: *HdR II*), S. 54, 164.

<sup>24</sup> Ebd., S. 61.

<sup>25</sup> Vgl. Grada Kilomba: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast 2008, S. 44.

Aspekten der Primitivisierung, Dezivilisierung und Animalisierung zuzurechnen sind. Orks werden im Herrn der Ringe wie folgt beschrieben:

- Sie haben dunkle Haut (schwarze oder schwarz-braune).<sup>26</sup>
- Sie haben Klauen.<sup>27</sup>
- Sie sind „hässlich“, haben „abscheuliches“ Aussehen (unterstrichen oder begründet durch: schiefe Augen oder „Schlitzaugen“, dunkle Haut, haarige lange Arme, krumme Beine, gedrungener Körperbau, flaches Gesicht, klauenhafte Hände, breite Nase).<sup>28</sup>
- Sie sind schmutzig/unrein.<sup>29</sup>
- Es gibt verschiedene Rassen und auch „halbe Orks“.<sup>30</sup>
- Sie haben und verwenden Trommeln (nicht nur auf dem Schlachtfeld).<sup>31</sup>
- Es gibt verschiedene „Stämme“.<sup>32</sup>
- Es gibt „Häuptlinge“.<sup>33</sup>
- Sie können im Dunkeln sehen und bis auf die Uruk-hai meiden sie das Tageslicht.<sup>34</sup>
- Sie können wie Hunde Fährten lesen.<sup>35</sup>
- Sie sind sehr schnell zu Fuß.<sup>36</sup>
- Sie haben eine abscheuliche Sprache und hässliche Stimmen.<sup>37</sup>
- Sie sind wild und grausam; hinterhältig, böse und gemein; ihnen ist nicht zu trauen. Sie streiten leicht und bringen sich gegenseitig um.<sup>38</sup>
- Sie haben Freude daran, Pflanzen zu zerstören, hinterlassen deswegen breite Spuren und das niedergetrampelte Gras wird schwarz.<sup>39</sup>
- Sie reiten auf Wölfen.<sup>40</sup>
- Sie essen Menschen- und Hobbittfleisch.<sup>41</sup>
- Sind Sklaven und Sklaventreiber.<sup>42</sup>

---

<sup>26</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR I*, S. 391, 393, 398, 465 und *HdR II*, S. 16, 53, 59 sowie J. R. R. Tolkien in Übersetzung von Margaret Carroux: *Der Herr der Ringe. Band 3. Die Rückkehr des Königs*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag 1995 (im Folgenden: *HdR III*), S. 226.

<sup>27</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR II*, S. 54 und 164.

<sup>28</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR I*, S. 393, 395 und *HdR II*, S. 13, 16, 23, 50, 53, 54, 59, 63, 164 und *HdR III*, S. 226.

<sup>29</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR I*, S. 417.

<sup>30</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR I*, S. 391 und *HdR II*, S. 16, 54, 159 und *HdR III*, S. 226, 232.

<sup>31</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR I*, S. 379, 390.

<sup>32</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR II*, S. 52.

<sup>33</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR I*, S. 393.

<sup>34</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR I*, S. 466.

<sup>35</sup> Ebd., S. 416.

<sup>36</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR II*, S. 17.

<sup>37</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR I*, S. 395 und *HdR II*, S. 13, 51.

<sup>38</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR I*, S. 375, 389, 391, 466 und *HdR II*, S. 23, 188.

<sup>39</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR II*, S. 21, 25 f.

<sup>40</sup> Ebd., S. 194.

<sup>41</sup> Ebd., S. 59.



Ein Vergleich dieses Beschreibungskatalogs der Orks mit den kolonialrassistischen Bildern über die kolonisierten Menschen Afrikas zeigt schnell: Für die Beschreibungen der Orks wird u.a. auf einige dieser kolonialrassistischen Bilder zurückgegriffen – zuzüglich einiger anderer Gemeinheiten wie, dass sie es lieben, Pflanzen zu zerstören. Es werden bei den Beschreibungen der Orks jedoch nicht nur Stereotype über Schwarze bedient. Tolkien selbst nahm u.a. rassistische Beschreibungen der sogenannten ‘mongolischen Rasse’ als Vorbild, um das äußere Erscheinungsbild der Orks als hässlich und abscheulich zu konstruieren:

The Orcs are definitely stated to be corruption of the ‚human‘ form seen in Elves and Men. They are (or were) squat, broad, flat-nosed, sallow-skinned, with wide mouths and slant eyes: in fact degraded and repulsive versions of the (to Europeans) least lovely Mongol-types.<sup>43</sup>

Der Rassismus als „System von Diskursen und Praxen“<sup>44</sup> stellt eine große Menge an Bildern, Begriffen etc. zur Verfügung. Es wäre zu einfach, zu sagen: Die Orks stehen für Schwarze. Oder die Orks sollen Mongolen darstellen. Wir können jedoch sagen: Durch die Verwendung rassistischer Bilder für die Beschreibung der Orks lässt *Der Herr der Ringe* uns an *rassistisches Wissen* anknüpfen. Honegger und Bachmann schreiben: „Die Orks sind ja geradezu als ‚Untermenschen‘ konzipiert“<sup>45</sup>. Diese Konzeption gelingt aufgrund der Verweise auf rassistisches Wissen und erzeugt so eine ganz bestimmte Atmosphäre, eine ganz bestimmte Stimmung. In dem hier besprochenen Textabschnitt, in dem sich die Gefährten gerade in den Minen von Moria befinden, hat dies folgende Auswirkungen: Die Gefährten sind in einem fremden und gefährlichen Gebiet. Sie wissen, dass hier irgendwo Unmengen an Orks hausen, hören aber nur deren Kommunikation via Trommeln und stoßen dann auf eine aggressive Truppe Orks. Die rassistischen Bilder helfen dabei, eine Atmosphäre der Gefahr aufzubauen und lassen an ein weiteres rassistisches Narrativ anknüpfen: Die Geschichte, in der die zivilisierten Weißen sich durch ein gefährliches und vermeintlich fremdes Gebiet bewegen müssen, der ständigen Gefahr eines Angriffes durch die unzivilisierten, wilden und grausamen ‚Anderen‘ ausgesetzt. Es ist die Bedrohung der ehrenhaften Zivilisierten durch die grausamen Unzivilisierten.

---

<sup>42</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR III*, S. 234. Bemerkenswert: Hier wird eine Gruppe in der Sekundärwelt als ‚Sklavhalter‘ beschrieben und dadurch abgewertet, für deren Beschreibungen rassistische Bilder verwendet werden, die in der realen Welt herangezogen wurden, um Sklaverei zu rechtfertigen.

<sup>43</sup> Humphrey Carpenter (Hg.): *The Letters of J.R.R. Tolkien*, S. 247.

<sup>44</sup> Birgit Rommelspacher: „Was ist eigentlich Rassismus?“. In: Claus Melter, Paul Mecheril (Hg.): *Rassismuskritik: Band 1: Rassismustheorie und -forschung*. Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag 2011, S. 10–12, S. 11.

<sup>45</sup> Dieter Bachmann, Thomas Honegger: „Ein Mythos für das 20. Jahrhundert: Blut, Rasse und Erbgedächtnis bei Tolkien“, S. 33.

## Bedeutung der Bilder für das Werk

Dieses Bild der Orks als ‘unzivilisierte und primitive Bedrohung’ wird in dem gesamten Buch aufgebaut und immer wieder bestätigt. Das Buch lebt in weiten Teilen von einer Spannung und Atmosphäre, die eben auch durch rassistische Bilder erzeugt wird. So wäre die Spannung, die bei der Erzählung von Frodos und Sams Weg durch Mordor erzeugt wird, nicht herzustellen, wenn nicht vorher schon die Orks als grauenhafte Geschöpfe vorgestellt und kennen gelernt worden wären. Die rassistischen Bilder werden benötigt, um bestimmte Atmosphären aufzubauen - in dem eben besprochenen Textbeispiel eine Atmosphäre der Fremdheit und Unsicherheit, der Bedrohung und Gefahr. In dem Bewusstsein, dass eine umfangreiche literaturwissenschaftliche Analyse noch aussteht, sei hier die These formuliert, dass die rassistischen Bilder eine immens hohe Bedeutung für das Werk haben. Sie unterstützen die im Buch gezeigten Beziehungskonstellationen (z.B. zwischen Elben und Zwergen – s.u.). Ohne sie würden die Feindbilder in der Geschichte nicht plausibel aufgebaut werden können. Ohne sie würden die Lesenden nicht in der Art und Weise mitgenommen werden. Sprich: ohne sie würde *Der Herr der Ringe* nicht in dieser Form ‚funktionieren‘ – es wäre eine andere Geschichte.

## Häuptlinge bei Zwergen und „wilden Menschen“

Rassistische Bilder werden nicht nur verwendet, um Orks zu beschreiben. Wenn wir uns noch einmal dem Häuptling-Begriff zuwenden, so tauchen im *Herrn der Ringe* noch weitere Gruppen auf, in denen es ‘Häuptlinge’ gibt. Die Zwerge zum Beispiel oder die so bezeichneten „wilden Menschen“. In beiden Fällen wird aber durch die Konstellationen, in denen von den Häuptlingen berichtet wird, ein ganz anderes Häuptling-Bild angesprochen und erzeugt als bei den Orks. Zum Beispiel berichtet der Zwerg Glóin in Elronds Rat, wie die Häuptlinge der Zwerge auf den Besuch eines Boten aus Mordor reagierten:

Bedrückt waren die Herzen unserer Häuptlinge seit jener Nacht. Es bedurfte nicht der grausamen Stimme des Boten, um uns zu warnen, daß seine Worte sowohl eine Drohung als auch Falschheit enthielten; denn wir wußten bereits, daß sich die Macht, die wieder nach Mordor zurückgekehrt ist, nicht geändert hat, und seit alters her hat sie uns getäuscht.<sup>46</sup>

Hier wird also die weise und schützende Variante des Häuptlings dargestellt. An einer anderen Stelle – bei dem Auftritt des Menschen-Häuptlings Ghân-buri-Ghân kommt hinzu, dass er spärlich bekleidet ist und nur gebrochen die ‘gemeinsame Sprache’ spricht – genau so, wie wir sie aus

---

<sup>46</sup> J. R. R. Tolkien: *HdRI*, S. 294.

vielen Geschichten über ‚Häuptlinge‘ von sogenannten ‚Wilden‘, ‚Primitiven‘ und ‚Indianern‘ kennen:

Ich bin großer Häuptling Ghân-buri-Ghân. Ich zähle viele Dinge: Sterne am Himmel, Blätter an Bäumen, Menschen im Dunkeln. Ihr habt eine Anzahl von zwanzig gerechnet zehn mal und fünf. Sie haben mehr. Großer Kampf, und wer wird gewinnen? Und noch viele mehr laufen um Mauern von Steinhäusern.<sup>47</sup>

Die rassistischen Bilder von Häuptlingen werden in den dargestellten Fällen bedient und wir können sie lesen. Bei den Zwergen und den ‚guten Wilden‘ sind es die Weisen, die nur das Beste für ihr Volk wollen. Bei den ‚bösen Wilden‘ und den Orks sind es die brutalen, ungebildeten und primitiven ‚Häuptlinge‘. Durch beide Häuptling-Bilder jedoch wird noch einmal mehr die Hierarchisierung der Rassen in Mitteleuropa deutlich gemacht. Oben in der Hierarchie finden sich die ‚edlen Menschen‘ und die Elben. Sie haben HerrscherInnen, FürstInnen und KönigInnen. Unter ihnen stehen die Zwerge und ‚guten wilden Menschen‘, die von weisen und gütigen Häuptlingen geführt werden. Unten in der Hierarchie finden sich die ‚bösen wilden Menschen‘ und die Orks wieder, die von primitiven und brutalen Häuptlingen geführt werden. Diese Begriffe verhelfen zu einer Plausibilisierung der dargestellten hierarchischen Ordnung.

### Bedeutung der Bilder für die Lesenden und für den Rassismus

Für die Lesenden kann das Vorhandensein dieser rassistischen Bilder je nach Positionierung ganz unterschiedliche Bedeutungen haben. Weiße Lesende müssen sich einfach ein gutes Stück weit auf diese Bilder einlassen, um in den – ich nenne es einmal – ‚vollen Genuss‘ der Geschichte zu kommen. Auch Schwarze Lesende müssen sich für den ‚vollen Genuss‘ auf diese Bilder einlassen – in den Genuss, den diese Szenen für Weiße Lesende bieten können, kommen Schwarze Lesende jedoch vermutlich eher selten bis gar nicht. Für Schwarze Lesende kann die Konfrontation mit und das Sich-einlassen-müssen auf rassistische Bilder ganz verschiedene Auswirkungen haben: Sie bzw. es *kann* verbunden sein mit Anstrengung<sup>48</sup>,

---

<sup>47</sup> J. R. R. Tolkien: *HdR III*, S. 117.

<sup>48</sup> „Zudem besitzen sie [rassistische Begriffe, A. T.-K.] ein Gewaltpotential, das Schwarzen wichtige resistenzbildende Energien abverlangt.“ Susan Arndt: „Kolonialistische Mythen und Weiß-Sein: Rassismus in der deutschen Afrikaterminologie“. In: AntiDiskriminierungsbüro (ADB) Köln von Öffentlichkeit gegen Gewalt e.V. und cyberNomads (cbN): *The BlackBook: Deutschlands Häutungen*. Frankfurt am Main und London: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation 2004, S. 91–115, S. 97.

Schmerz evtl. sogar mit einer Art Retraumatisierung<sup>49</sup> oder mit einer temporären Abspaltung eines Teils des Selbst – mit einer Trennung von einem Teil der Identität, der durch die Zuschreibungen dieser negativen Bilder verletzt würde oder verletzt wird<sup>50</sup>. Im Gegensatz dazu haben Weiße Lesende in den meisten Fällen das Privileg diese Bilder zumindest für die Zeit des Lesens zu akzeptieren, ohne dass dabei die Gefahr besteht, dass das Selbstbild in irgendeiner Art und Weise in Mitleidenschaft gezogen werden könnte.

Eine weitere Auswirkung der rassistischen Bilder auf die Lesenden (Schwarze wie Weiße) liegt darin, dass diese Bilder durch ihr ständiges Vorhanden-Sein und ihre ständigen Wiederholungen in der Alltags-Kultur als gewöhnlich, normal und legitim wahrgenommen werden. Wie es durch die lerntheoretischen Ansätze zur Vorurteilsentwicklung beschrieben wird, werden diese rassistischen Bilder durch diese Prozesse erst erlernt<sup>51</sup>, was nicht heißt, dass bei diesen Lernprozessen nicht noch andere psychologische Phänomene wie beispielsweise *sich selbst erfüllende Prophezeiungen*<sup>52</sup> oder *illusorische Korrelationen*<sup>53</sup> eine Rolle spielen. Das Lernen dieser Bilder hat dabei durchaus Auswirkungen auf die Identität und das Selbstkonzept der lernenden Person – und die möglichen Auswirkungen sind selbstverständlich davon abhängig, wie die lernende Person in Bezug auf Rassismus positioniert ist (Weiß, Schwarz, Person of Colour).<sup>54</sup> „Durch

---

<sup>49</sup> Zum Thema Trauma und Rassismus siehe: Grada Kilomba: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism* oder Astride Velho: „(Un-)Tiefen der Macht. Subjektivierung unter den Bedingungen von Rassismuserfahrungen in der Migrationsgesellschaft“. In: Anne Broden, Paul Mecheril (Hg.): *Rassismus bildet*. Bielefeld: Transcript Verlag 2010, S. 113–137.

<sup>50</sup> Vgl. Grada Kilomba: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. An dieser Stelle möchte ich Maryam Mohseni danken. Zum einen für die Worte, die sie für die Auswirkungen rassistischer Bilder gefunden hat und die ich hier verwende(n darf), und zum anderen dafür, dass sie mir geholfen hat, Rassismus ein wenig besser zu verstehen.

<sup>51</sup> Vgl. z.B. Hans-Werner Bierhoff, Elke Rohmann: „Sozialisation“. In: Lars-Eric Petersen, Bernd Six (Hg.): *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen*. Weinheim/Basel: Belt Verlag 2008, S. 301–310 oder Lida von den Broek: „Rassismus – Sozialisation“. In: Lida van den Broek: *Am Ende der Weißheit. Vorurteile überwinden*. Berlin: Orlanda Frauenverlag 1993, S. 52–89.

<sup>52</sup> Tobias Greitemeyer: „Sich selbst erfüllende Prophezeiungen“. In: Lars-Eric Petersen, Bernd Six (Hg.): *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen*, S. 80–87.

<sup>53</sup> Thorsten Meiser: „Illusorische Korrelation“. In: Lars-Eric Petersen, Bernd Six (Hg.): *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen*, S.53–61.

<sup>54</sup> „Die Ordnung des Rassismus kann als Kontext der Subjektivierung verstanden werden [...]“. Paul Mecheril, Karin Scherschel: „Rassismus und ‘Rasse’“, S. 54. Zu Auswirkungen von Diskriminierung siehe auch Nina Hansen, Kai Sassenberg: „Reaktionen auf soziale Diskriminierung“. In: Lars-Eric Petersen, Bernd

ständige Wiederholungen bestimmter Wörter, Phrasen und Ausdrucksweisen aus einer Machtposition heraus schleifen sich ihre Gebrauchsweisen und damit die mit diesen vertretenen Konzepte in das Denken ein.<sup>55</sup> So kann es zur Verinnerlichung von Überlegenheit(sgefühlen) oder zur Verinnerlichung von Unterlegenheit(sgefühlen) kommen. Selbstverständlich sind an solchen Prozessen viele Faktoren beteiligt und rassistische Bilder und Hierarchien werden nicht durch *ein* literarisches Werk alleine erlernt und verinnerlicht. Jedes einzelne Werk trägt jedoch dazu bei. Womit wir bei der Bedeutung der rassistischen Bilder in Tolkiens *Der Herr der Ringe* für den Rassismus wären: Zunächst ist *Der Herr der Ringe* ein weiteres Werk unter vielen, in dem rassistische Bilder unkritisch verwendet werden und durch das jede folgende Generation diese rassistischen Bilder wieder neu erlernen kann und neu lernen kann, diese als legitim und normal wahrzunehmen.<sup>56</sup> Hier ist rassistisches Wissen in ein wichtiges literarisches Werk und damit in unsere Kultur eingebettet. Es ist durch andauernde unkritische Reproduktion an der Aufrechterhaltung des Rassismus beteiligt.

Darüber hinaus ist zu beachten, dass *Der Herr der Ringe* das Fantasy-Genre stark geprägt hat. Ich unterstelle ihm eine gewisse Strahlkraft – auch was die Legitimation der Verwendung rassistischer Bilder in anderen Fantasy-Publikationen angeht. Auch vor diesem Hintergrund erachte ich weitere und ausführlichere rassismuskritische Analysen von Tolkiens Werken für unerlässlich.

---

Six (Hg.): *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen*, S.259–272.

<sup>55</sup> Susan Arndt: „Kolonialistische Mythen und Weiß-Sein: Rassismus in der deutschen Afrikaterminologie“, S. 97 f.

<sup>56</sup> Die Wahrnehmung als legitim und normal hängt dabei sehr stark von dem gesellschaftlichen Umgang mit dem Werk ab.

Jacek Rzeszotnik (Wroclaw/Breslau)

## Mein Freund von der Waffen-SS.

Nazideutsch-polnische Waffenbrüderschaft als imagologisches Alternativweltenmodell<sup>1</sup>

I.

In dem fast schon nietzscheanisch anmutenden Gestus der Umwertung aller Werte bzw. der kaiserschnittlichen Geburt neuer Erkenntnisse aus dem Geiste der Wende revidiert die polnische Geschichtsschreibung nach 1989 die bisher geltenden, ideologisch offenbaren Wahrheiten. Ihre politisch dekretierte, jahrzehntelang dauernde weltanschauliche Monolithizität bekommt infolgedessen immer mehr Sprünge und Risse, an deren Erweiterung und Vertiefung nun emsig gearbeitet wird. Das Movens hinter diesen 'reformatorischen' Aktivitäten, die nun die noch vor Kurzem in Forschung und Lehre allgemein verbindlichen Geschichtsinterpretationen dementieren und auf den Müllhaufen der Geschichte befördern, sorgt *coram publico* für nicht selten heftig ausgefochtene, medien- und publikumswirksame Debatten.

Ein Teil der Historikerzunft entaxiomatisiert die bisherigen geschichtshermeneutischen Dogmen im Akt expiatorischer Selbstgeißelung, die ihn – trotz früherer freiwilliger Involvierung in die ideologisch tendenziöse wahrheitsverzerrende Faktendeutung – in den Genuss eines „Persilscheins“ für die demokratische Zeit kommen helfen soll. Das von den einen nur vorgespielte, von den anderen aber tatsächlich tief empfundene Schuldbewusstsein angesichts ihrer Servilität gegenüber dem volksdemokratischen Ancien Régime lässt sie allesamt in das Lager der exaltierten Huldigung des magisch-mythisch gefärbten polnischen Patriotismus migrieren, der sich, das konstituierende thanateische Element von der englischen Hochromantik (Byron, Keats, Shelley) übernehmend, schon seit

---

<sup>1</sup> Um einem eventuellen Missverständnis, die nachfolgend präsentierten Beispieltex te propagierten die NS-Ideologie und ihre Autoren rekrutierten sich aus polnischen nationalistischen bzw. neonazistischen Kreisen, von vornherein einen Riegel vorzuschieben, sei mit besonderem Nachdruck darauf hingewiesen, dass sie alle bloß Gedankenexperimente literarisieren, in denen die im Geschichtsbewusstsein verankerten Ikonen jeweils von ihrem weltanschaulichen Gehalt scharf getrennt werden und das Faszinosum des behandelten Sujets lediglich in seiner politischen Brisanz wurzelt.

ca. zwei Jahrhunderten kaum aus dem Identitätsgründungswiderspruch zwischen der hegelianischen Apotheose des Staates, mit dem insbesondere in der Teilungszeit von 1795-1918 die Nation gleichgesetzt worden ist, und der herderschen Volksseele, deren Konkretisierung als Volkskultur das Fundament zur Bildung der Nation lege, befreien kann. Die postromantische Lektion führt vielen europäischen Staaten und Staatsgebilden neue, etwa Einigungs- (Deutschland, Italien), Wiedererstarkungs- (postnapoleonisches Frankreich) oder aber Hegemonialenergien (Großbritannien, Russland) zu. Im politischen Denken bahnt sich da immer offenkundiger ein funktionaler Dualismus an: Einerseits exkulpiert das Moralgefühl irrationale Sozialverhalten (etwa Glorifizierung sinnloser/suizidaler Kriegsheldentaten), andererseits ermöglicht der Einsatz von Zynismus und Effizienzdenken effektive Hinwirkung auf Umsetzung politischer Ziele. In Polen vollzieht sich diese Spaltung von Moral und Zweckrationalität allerdings nicht. Dem politischen Patriotismusedenken geben nach wie vor ausschließlich Moralvorstellungen Gestalt. Moral und Rationalität werden ununterbrochen miteinander identifiziert. Im Kultischen kommt diese Ineinssetzung als permanente Totenverehrung zum Ausdruck. Freilich mit einem besonderen Touch. Diese Toten müssen ihr Leben für eine von vornherein verlorene Sache geopfert haben, sie müssen im Kampf von Anfang an auf verlorenem Posten gestanden haben. Nur solche Gefallenen seien nämlich als Märtyrer im moralischen Recht. Eine Verehrung für „siegreich Gefallene“ hingegen würde diese Heldenadoration angesichts der „erfolgreich erledigten Angelegenheit“ unzulässig rationalisieren, wogegen sich die polnische patriotische Nationalseele vehement sträubt. Daher werden in Polen etwa verlorene Aufstände (so z. B. der Novemberaufstand von 1830/31, der Januaraufstand von 1863/64 oder der Warschauer Aufstand von 1944), nicht aber erfolgekrönte Insurrektionen (z. B. der Großpolnische/Posener Aufstand von 1918/19 oder die Schlesischen Aufstände von 1919/21) besonders pathetisch gefeiert. Es gilt die Regel: Je mehr unnötiges Blut geflossen ist, desto höher im Reverenzkurs stehen die damit verbundenen Opfer. Somit inhäriert der polnischen Liebe zum Vaterland etwas stark Destruktives, das – als Prozess – von den (freilich vereinzelt) Kritikern dieser inzwischen tief in die Welt der Tagespolitik hineinspielenden geschichtsinterpretatorischen Position als „Vampirisierung“ oder „Zombiefizierung“ der vaterländischen Gesinnung an den Pranger gestellt wird: Die polnische Vaterlandsliebe energetisiere das Volk nicht, mobilisiere es nicht zu weiteren Anstrengungen, sondern sie sauge ihm das Blut weg, entziehe ihm Lebenskräfte, wirke paralyisierend.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Einschlägige Überlegungen zur mentaldestruktiven Spezifik des polnischen Patriotismus stellt der Religionsphilosoph und -historiker Zbigniew Mikolejko an – in: „Narod zbudowany nad... trumna“ [Bemerkungen zu einer Nation, deren Fundament... Särge bilden], *Focus Historia* 9/77 (2013), S. 30–34, bes. S. 32.

Gegen einen solchen mental auszehrenden Patriotismus, der politisches Tun ausschließlich moralisch qualifiziert, regt sich in den letzten Jahren freilich zunehmend Widerstand, der eine Emanzipation des rationalen Elements aus der unheilvollen Verklammerung mit der Moral postuliert. Eine Gruppe von Historiografen vertritt hier die Ansicht, dass die Demokratisierung der Geschichtsschreibung u. a. in der Revision der bisherigen Deutung historischer Ereignisse und ihrer kausalen Konnexen fruchten solle. Nicht alle nationalen Heiligtümer verdienten nämlich ihren derzeitigen Erinnerungsstatus, dafür vermisse man im Pantheon des kollektiven Gedächtnisses andere historische Exegesen, die in der Vor-Wende-Zeit wegen ihrer angeblichen ideologischen Subversivität als verpönt und tabu gegolten haben (etwa die sowjetischen Verbrechen).

Doch bloße Neuinterpretationen des da Gewesenen allein vermögen den wissenschaftlichen Ehrgeiz vieler Vertreter dieser Denkrichtung nicht zu befriedigen. Die Jüngeren von ihnen, zumeist rebellische Geister mit christlich- bis rechtskonservativen Sympathien, betreten deswegen innerhalb der polnischen Geschichtsschreibung couragiert forschersches Neuland, indem sie nach dem aus der fantastischen Belletristik bekannten Mittel der Gestaltung von Alternativweltmodellen greifen und in ihren Darstellungen den geschichtsemprischen Boden verlassen. Sie suchen sich auf der realweltlichen Zeitschiene einen Punkt aus, der als Weiche für die Umlenkung der historischen Reflexion in die spekulativen Bahnen fungiert. Damit werden gedankenexperimentelle Territorien erschlossen, die zwar nur im Imaginativen Bestand haben, aber genug Informationspotenzial entfalten, um verschiedene Ereignisszenarios durchspielen und denkbare Entwicklungen von Zeitläuften simulieren zu lassen. Damit wird der berühmte deutsche Historikerstreit in Erinnerung gebracht, allerdings *à rebours*, denn hier wird die Frage nach der identitätsstiftenden Wirkung des gerade Nicht-Geschehenen erörtert.

Einer der faszinierendsten Simulationsräume für diese Historiker ist das internationale Kräfteressen im Vorfeld des Zweiten Weltkriegs. Darin wird die Position Polens im Mächtedreieck Drittes Reich – Großbritannien/Frankreich – Sowjetrusland trianguliert. Das spekulative Moment manifestiert sich in der Fiktion, dass die westlichen Verbündeten Polens Anfang September 1939 tatsächlich ihren alliierten Verpflichtungen nachkommen und Hitlerdeutschland angreifen, bzw. in der Vision, dass Polen mit dem Großdeutschen Reich koalitiert und die beiden Staaten gemeinsam den Zweiten Weltkrieg entfesseln. (Die einzige Option, die absolut nie in Betracht gezogen wird, ist ein Bündnis mit Stalins Sowjetreich, was primär als zeitversetzte Reaktion auf die unliebsamen Zwänge der sowjetischen Dominanz im Ostblock vor 1989 und sekundär als Ausdruck der geschichtsbedingten „traditionellen polnischen Russenskepsis“ aufzufassen ist.) Insbesondere die alternativweltliche Neuinszenierung des nazi-deutsch-polnischen Verhältnisses scheint – als eklatanter Tabubruch – besondere Strahlkraft und Wirkung zu entfalten. Sie erinnert an den Genuss eines bisher streng verbotenen und nun zugänglich gewordenen Obs-



tes. Die realweltliche Allianz mit der blutigen Stalindiktatur, die einzugehen sich die demokratischen Staaten des Westens in ihrem realpolitischen Zynismus nicht entblödet haben, flößt den polnischen Historikern umso mehr Spekulationsmut ein.

Sie sind aber nicht die Einzigen, die in ihrer Fantasie die Funktionsweise eines nazideutsch-polnischen Paktes austesten. Auf denselben Imaginationspfaden, die gedankenexperimentell zu durchaus differenzierten Fremdstereotypen nazideutscher Soldaten inklusive der SS-Leute als Waffengefährte ihrer polnischen Mitkämpfer hinführen, wandeln auch Science-Fiction-Autoren, die nicht nur ähnliche Erkenntnisse in ihre Fabeln implementieren, sondern sie sogar zur Grundlage der literarisch konstruierten Alternativweltmodelle machen.

In der polnischen Fantastik nach der Wende von 1989<sup>3</sup> haben sich prinzipiell zwei Methoden der Darstellung der deutsch-polnischen Waffenbrüderschaft eingebürgert. Die eine modifiziert realweltlich verankerte Geschichtsräume, indem sie sie durch fantastische bzw. fremdweltlich erscheinende Elemente arrondiert, die es so in der Geschichte nicht gegeben hat. Die andere hingegen remodelliert die besagten Geschichtsräume so weit und so umfassend, dass ontologisch neue, alternative Fremdrealitätenwürfe entstehen, in die wiederum realgeschichtliche Bausteine eingefügt werden.

## II.

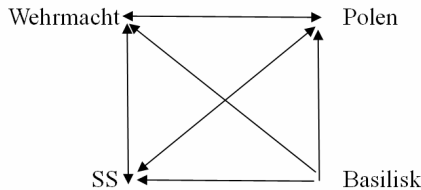
Als Exponent der erstgenannten Methode der Modifizierung des Geschichtsbildes durch dessen „Bereicherung“ mit einer fantastischen Komponente, die die Tür zu seiner (wenigstens temporären) Fortführung in einen alternativweltlichen Bereich aufstößt, kann der Roman *Objekt R/Woo36* von Tomasz Bukowski (2009)<sup>4</sup> angesehen werden. Die Kulisse des Hauptgeschehens bilden in ihrer Plastizität manchmal recht drastische Schilderungen der Niederschlagung des Warschauer Aufstands von 1944, bei der die beiden kämpfenden Seiten quellenbelegte ungewöhnliche Brutalität an den Tag legen – sowohl die deutschen Soldaten als auch die polnischen Aufständischen. Die Einführung des fantastischen Elements allerdings rekonfiguriert diese „bilaterale Tötungskonstellation“ im Wesentlichen: Der kaum verhallende Kampflärm und der in der rauchverhangenen Stadt omniprésente Blutgeruch reißen einen Basilisken aus seinem jahrhundertelangen subterranean Schlaf. Auf Opferjagd gegangen, „diskriminiert“ das menschenfressende Wesen niemand: Eine Begegnung mit

---

<sup>3</sup> Zur umfassenden Darstellung des Deutschenbildes in der polnischen Fantastik nach 1989 vgl. Jacek Rzeszutnik: *Die Persistenz des Stereotypen. Zum Deutschenbild in der polnischen nichtrealistischen Kurzprosa der Nachwendezeit (1990-2010). Eine imagologische semi-anthologische Studie*. Dresden-Wrocław/Breslau: Neisse-Verlag – Atut-Verlag 2013.

<sup>4</sup> Tomasz Bukowski: *Objekt R/Woo36*. Grojec: Wydawnictwo SOL 2009.

ihm bezahlen alle – die Soldaten, die Aufständischen, die Zivilbevölkerung – gleicherweise mit ihrem Leben. Die Einmischung dieser mythischen Kreatur, deren hypnotischem letalem Zugriff sich kein Mensch zu entziehen vermag, in den gerade durch die Menschen ausgefochtenen militärischen Konflikt strukturiert die besagte „Tötungskonstellation“ von Grund auf neu: Die simple lineare kombattante Opposition Deutsche vs. Polen wird nun zu einem Viereck geometrisiert, an deren Eckpunkten die jeweiligen Kontrahenten einzuordnen sind und die Pfeile die Angriffsrichtungen markieren:



Mit Ausnahme des Basilisken werden alle Parteien jeweils von drei Seiten attackiert: die Wehrmacht von den Polen, der SS (die im Auftrag der Forschungsgemeinschaft Deutsches Ahnenerbe *alle* Augenzeugen liquidiert) und dem Basilisken, die SS von der Wehrmacht (die sich gegen sie zur Wehr setzt), den Polen und dem Basilisken und die Polen von der Wehrmacht, der SS und dem Basilisken. Da diese „Feindkonfiguration“ für alle Involvierten (natürlich den Basilisken ausgenommen) auf die Dauer inakzeptabel ist, muss der deutsch-polnische Antagonismus (wenigstens vorübergehend) überwunden werden, damit der Homo sapiens die Konfrontation mit dem Monster übersteht, sie also wieder „entgeometrisiert“ und die originäre Konfliktlinie Deutsche vs. Polen wiederherstellt. Die verfeindeten Lager, so sehr ihnen diese Idee auch missfällt, müssen daher eine Notkooperation eingehen, um der Bedrohung für alle zu Leibe zu rücken. In diese situationserzwungene Koalition bringen die Deutschen die Ausrüstung und das Know-how ein, da man schon einst gegen ein solches reptilienartiges Monster im deutsch-dänischen Grenzgebiet gekämpft hat. Die Polen hingegen stellen ihre Kenntnisse des Warschauer unterirdischen Kanalsystems bereit, durch das sich der Basilisk sonst unentdeckt bewegt und „safariert“. Die beiden Seiten dieses Zweckbündnisses setzen hierbei etwas aufs Spiel: die Deutschen ihr Leben, denn sie bilden mit ihrem modernen Kampfgerät und dem (weitgehend spekulativen) Wissen um die „Vorlieben“ des *regulus* den eigentlichen Stoßtrupp; die Polen wiederum die aufständischen unterirdischen Transportwege, durch die sie nun ihre deutschen „Alliierten“ von der Wehrmacht und der SS führen sollen. Der deutsche Befehlshaber, ein gewisser SS-Sturmbannführer Paulsen, lässt dabei keinen Zweifel daran aufkommen, wer bei diesem Unternehmen das

Sagen hat:

Das Lächeln des Sturmbannführers wurde etwas breiter:

„Es gibt kein Polen mehr, und Sie sind ein gewöhnlicher Bandit“, sagte er in einem keinen Widerspruch duldenden Ton [...]. „Aber ich habe heute einen guten Tag. Ich werde Sie nicht hängen lassen, wenn Sie mir bei meiner Mission helfen. Ja, ich werde Sie sogar laufen lassen, nachdem unsere Jagd zu Ende ist.“ Seine Stimme wurde herausfordernder, als er bemerkte, dass sich auf dem Gesicht von Kromberg [seinem besonders blutrünstigen Untergebenen – J. Rz.] tiefe Unzufriedenheit malte.

Nowakowski versank in Gedanken. Scheiße, er hatte keine Lust, dieser Bestie aus der Hölle erneut ins Auge zu schauen, doch ihm blieb keine andere Wahl. Außerdem drängte sich ihm der Eindruck auf, dass das Reptil den Deutschen noch größere Probleme bereite als der [polnischen – J. Rz.] Heimatarmee. [...]

„Wollen Sie mich erpressen? In welcher Eigenschaft sollte ich denn an Ihrem Jagdunternehmen mitwirken? Ihr werdet mir meine Waffen doch nicht zurückgeben, oder?“

Der Sturmbannführer war die weitere Diskussion aber inzwischen leid geworden. Er rampte dem Aufständischen kurzerhand den Lauf seines Sturmgewehrs 44 in den Bauch und zischte:

„Sagen wir, als Kanalführer und Berater. Bis auf Weiteres...“<sup>5</sup>

Die Wanderung durch das Kanalsystem führt die Truppe schließlich zum Lager des Wesens, das im Endkampf, bevor seine Höhle zum Einsturz gebracht wird, es noch schafft, die Abteilung zu massakrieren. Lediglich der Sturmbannführer Paulsen überlebt den unterirdischen Showdown und gerät daraufhin in polnische Gefangenschaft. Der einmonatige Freiheitsentzug, während dessen er weniger als Soldat und mehr als Wissenschaftler sich von den Aufständischen über die polnischen Basiliskenlegenden ins Bild setzen lässt, verändert seine Optik auf viele, bislang nicht hinterfragte Entwicklungen, was in seinem Gespräch mit dem die Niederschlagung des Aufstandes befehligen SS-Obergruppenführer Erich von dem Bach-Zelewski zum Vorschein kommt. Auf den Vorwurf des Henkers von Warschau, für ihn in Berlin den Kopf hinhalten zu müssen, während er sich in polnischer Gefangenschaft ausgeruht und polnische Krankenpflegerinnen befummelt habe, reagiert Paulsen wütend:

„Lieber sie zu befummeln“, kniff Paulsen die Augen zusammen, „als sie zu erschießen, du Sadist.“

Der General fuhr hoch.

„Was haben Sie da gesagt?“ Wut verzerrte sein Gesicht. Seine Ordonnanz trat sofort auf den Sturmbannführer zu. „Ich verbitte mir diesen Ton! Sie wissen nicht, wer ich bin.“

---

5 Ebd., S. 263–264.

Paulsen seufzte. Wieder einmal musste er einen Dummkopf von seinem hohen Ross holen.

„Du bist ein strohdummer sadistischer Mistkerl, der mit einer der ekligsten Drecksarbeiten in diesem ganzen Krieg beauftragt worden ist. Und nichts mehr. Du hast deine Schuldigkeit getan, und jetzt verpiss dich.“

Von dem Bach-Zelewski griff in seine Pistolentasche. Ein Speicheltropfen löste sich ihm von den Lippen und klatschte auf seine Uniform.

„Du verlauster...“ Wut verschlug ihm fast die Sprache. „Das ist Meuterei. Was erlaubst du dir da? Ich werde dich vor das Kriegsgericht stellen. Ich habe schon wegen kleinerer Vergehen Erschießungen angeordnet.“

Der Sturmbannführer blickte verstohlen auf die Parabellumpistole in der Hand der Ordonnanz.

„Wäre ich Ihr Freund, würde ich Ihnen wirklich davon abraten.“ Paulsens Lippen umspielte ein giftiges Lächeln. „Wenn es Ihnen aber daran so gelegen ist, dann bitte sehr! Lassen wir's darauf ankommen.“ Schließlich riss ihm die Geduld. Er fuhr hoch und begann zu schreien: „Ich habe mich 36 verfluchte Scheißtage in polnischer Gefangenschaft gequält. 36 Tage in einem stickigen Kellerraum, während deren ich den Geschichten über deine ‚Erfolge bei der Bandenbekämpfung‘ und deine Kriegführungsweise zuhören musste. 36 Tage, in denen ich ständig bangen musste, dass die Polen mich nach einer weiteren Bestialität deiner Kettenhunde aus Rache für deinen Sadismus einfach aufhängen würden. Du willst wissen, worin meine Mission bestanden hat? Ich werd's dir sagen“, er senkte für einen Moment seine Stimme, „ich hatte ein hier sein Unwesen treibendes Ungeheuer zu fangen. Doch wie es scheint, suchte ich danach versehentlich in den Kanälen und nicht hier, auf der Oberfläche. Man hätte eher dich nach Wewelsburg verfrachten und dort einer Untersuchung unterziehen sollen.“ Die Wut ließ Paulsens Hände zittern. „Dank dir, du Schwein, hat sich diese Stadt in einen Jagdgrund für diese Bestie verwandelt. Inmitten der Hölle, zu der du Warschau gemacht hast, fühlte sie sich wie zu Hause. Düster, unbemerkt, grausam, mächtig, konnte sie ungestört und ohne Konsequenzen morden.“ Seine zitternde Hand hielt von dem Bach-Zelewski einen Stoß von Julimeldungen unter die Nase. „Hundert Leichen hin oder her – für dich ist das nur leere Statistik. Für uns ist das aber ein Indiz für ihre Stärke, Aggressivität oder Gewohnheiten. Deiner Dummheit, deinem Sadismus verdanke ich den Verlust meines gesamten Teams und den Misserfolg meiner Mission. Und jetzt mach, dass du wegstommst.“<sup>6</sup>

Es ist bezeichnend, dass der Romanautor gerade einen hochrangigen SS-Schergen, an dessen Händen viel unschuldiges Opferblut klebt, und nicht einen der polnischen Aufständischen, die für die gerechte Sache kämpfen, den dramatischen Zusammenstoß mit dem mythischen Wesen überleben lässt. Dies signalisiert eine fortgeschrittene Deromantisierung und Rationalisierung der Wahrnehmung und Deutung geschichtlicher Ereignisse.

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 302–303.

Nicht mehr die romantische Unlogik des Herzens, sondern das rationale Kalkül des Verstandes diktiert Bukowski entsprechende Handlungsführung in die Feder. Das patriotische Wunschdenken, dessen affektbasierte Dispositionen und Zuweisungen das Dargestellte deplausibilisieren (können), tritt in den Hintergrund, um objektiven Analysen und faktenuntermauerten Konklusionen Platz zu machen. Die Plotgestaltung soll natürlich nicht dahin gehend missverstanden werden, dass der Literat Bukowski plötzlich für die NS-Deutschen Partei ergreift und den Vertreter der Besatzungsmacht zu einer Identifikationsfigur stilisiert. Nichts dergleichen. Die positiven Emotionen werden – verständlicherweise – weiterhin der polnischen Konfliktseite entgegengebracht, doch es ist die kritische Reflexion, auch über bestimmte statistische Stringenzen, die dem Romangeschehen und dessen Lösung sein Gepräge gibt. Der Autor exerziert damit ein potenzielles Entwicklungsszenario durch, verwirklicht souverän eine von mehreren Varianten der Stoffbearbeitung, ohne dass die ideologische Bevormundung Einfluss auf sie nimmt.

Eine „raue Freundschaft“ und waffenbrüderschaftliche Interessengemeinschaft verbindet im Jahre 1943 zwei Anthropologen – einen Deutschen und einen Polen. Der Erstere ist ein SS-Hauptsturmführer und der Letztere ein polnischer Hauptmann. In der auf Kurzromanlänge ausgebauten Erzählung *Der Totenkopf* von Tomasz Pacynski (2005)<sup>7</sup> bilden sie eine Forscher-Allianz. Der Deutsche lässt seine Beziehungen spielen und holt den Polen aus einem Gestapogefängnis heraus, um ihn um Hilfe bei seinen Nachforschungen zu bitten: Er ist nämlich bei seinen herrenrassentheoretischen Untersuchungen auf eine unglaubliche Verschwörung gestoßen, die eben das realitätsmodifizierende fantastische Element darstellt: An den Hebeln der Macht in diktatorischen Systemen (Hitlerdeutschland, Stalinrussland) sitzen nicht die Menschen, sondern die Vertreter der längst ausgestorben geglaubten menschlichen Konkurrenzrasse – die Neandertaler, die sich phänotypisch perfekt angepasst haben, aber zugleich über Fähigkeiten verfügen (etwa Gedankenkontrolle und -steuerung), in denen sich ihre Superiorität gegenüber dem Homo sapiens artikuliert. In dem Deutschen, Otto Diehl, formt sich langsam ein in den Realien des Großdeutschen Reiches höchst subversiver Verdacht, den er im Gespräch mit seinem polnischen Kollegen und nunmehrigen Mitstreiter verbalisiert: „Es ist durchaus möglich, dass dieser ganze Krieg nur ein Irrtum ist.“<sup>8</sup> Seine Vermutung läuft nämlich darauf hinaus, dass die getarnten Neandertaler innerhalb der menschlichen Gemeinschaft blutige Konflikte provozierten, um den Homo sapiens sukzessive vom Antlitz der Erde auszuradiieren. Die Blutrünstigsten von ihnen hätten sich in den oberen Etagen totalitärer Regimes installiert, um ihren massenmörderischen Racheplan möglichst effektiv auszuführen. So dirigiere die Vernichtungsindustrie des Großdeut-

---

<sup>7</sup> Tomasz Pacynski: „Der Totenkopf“. In: NN (Hg.): *Deszcze niespokojne* [Sturmregen]. Lublin: Fabryka slow 2005, S. 131–275.

<sup>8</sup> Ebd., S. 161.

schen Reiches einer der Schrecklichsten unter ihnen: „Heinrich Himmler [...], der den Untergang der Menschheit persönlich leitet.“<sup>9</sup> Angesichts einer solchen fundamentalen Bedrohung für die Existenz des Menschen sollten alle Marginalien wie etwa die nazideutsch-polnischen Dissonanzen beiseite geschoben werden.

Es erübrigt sich hinzuzufügen, dass es dem deutsch-polnischen Anthropologenduo letzten Endes nicht gelingt, die Menschheit zu warnen. In den Kriegswirren werden sie von ihren neandertalischen Verfolgern beseitigt. Otto Diehl und seine Ordonnanz, einen als brutal, aber auch bravourös charakterisierten SS-Rottenführer, erschießt man in unmittelbarer Frontnähe. Den Polen quälen beim Anblick des im Sterben liegenden deutschen Forscherkollegen widersprüchliche Gefühle:

Krauze war sich dessen bewusst, dass dieser Schwerverwundete ein Mörder war. Dass er, wenn es so etwas wie Gerechtigkeit gäbe, einen hundertfachen Tod sterben sollte. Doch auf der anderen Seite konnte er nicht umhin, ihn zu bemitleiden. „Diese verfluchte Berufssolidarität“, dachte er ratlos. Nach wie vor sah er im Deutschen einen Anthropologen. Genauso wenig vermochte er die Leidenschaft zu vergessen, die in dessen Augen loderte, als er sich über verschiedene längst ausgestorbene Menschenrassen ausgelassen hatte.<sup>10</sup>

Selbst der Pole fällt dem von den Neandertalern kontrollierten sowjetischen NKWD in die Hände, was sein Schicksal ebenfalls besiegelt. Interessanterweise sind es als Deutsche „kostümierte“ Neandertaler, die die beiden deutschen Protagonisten der Geschichte liquidieren, wohingegen im Falle des Polen Krauze die „bolschewistischen Neandertaler“ am (Folter-)Werk sind.

### III.

Bereits auf den ersten Blick scheint die Vermutung nahezuliegen, dass die Remodellierungsmethode literarischer Fingierung alternativgeschichtlicher Handlungsräume infolge der bei ihr vorausgesetzten Loslösung der Plots vom direkten realgeschichtlichen Kontext weniger kontroverse Texte zustande kommen lassen muss. Diese Mutmaßung bewahrheitet sich *in praxi* insofern, als hier nicht Realhistorisches mit fantastischen Elementen angereichert wird, weshalb die nicht aufgelöste Interdependenz von Dichtung und Wahrheit zu keiner wirklichkeitsemanzipatorischen Entrealisierung des Dargestellten führt, sondern eine Priorisierung des fantastischen alternativen Weltentwurfs erfolgt, der für sich besteht.

---

<sup>9</sup> Ebd., S. 255.

<sup>10</sup> Ebd., S. 242.

Zwei Erzählungen werden als Höhepunkte dieser Strömung gewertet: *Die Heisenbergbombe* von Andrzej Ziemiński (2000)<sup>11</sup> und *Die Spinnenangst* von Jacek Piekara (2006)<sup>12</sup>. Sie ähneln einander darin, dass sie jeweils simultan zwei Realitäten konstruieren, von denen die eine rein imaginär und die andere unserer Wirklichkeit weitgehend nachempfunden ist. Was sie voneinander unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie bei der Essenzialisierung des fremdweltlichen Konzepts eine konträre Position beziehen. In *Die Heisenbergbombe* fungiert die fantastische Realität als die primäre Wirklichkeit und die der empirischen Leserfahrung nahe Lebensdarstellung (das Breslau der 1990er Jahre) ist nur eine maschinell simulierte alternativweltliche Potenzialität. In *Die Spinnenangst* hingegen bildet unsere Wirklichkeit das Fundament, auf dem die alternative Realität komplett halluziniert wird. Gemäß den in solchen Fällen geltenden literarischen Spielregeln hält man den Leser aber bis zuletzt in Unwissenheit, in welchen Realitäten die jeweiligen Protagonisten ontologisch verankert sind.

Die remodellierte Welt in *Die Heisenbergbombe* beherbergt eine Republik Dreier Nationen (Hitlerdeutschland, Adelsrepublik Polen sowie Litauen), die mit ihren Verbündeten wie Japan einen Weltkrieg gegen Vietnam, China und die USA führt:

Wisniowiecki zog sein vergoldetes Zigarettentui. Der Glimmstängel schmeckte ihm genauso wenig wie immer in dieser verdammten Feuchtigkeit, in dieser Scheißtemperatur, in diesem verfluchten Tonkin... [...] Dieses scheißamerikanische Scheißvietnam!!! Dieser Scheißkrieg, den niemand braucht.

„Wir unterbrechen unsere Musiksendung, um eine wichtige Kriegsmeldung durchzugeben“, verkündete eine Stimme mit starkem amerikanischem Akzent. „Die deutschen Truppen haben eine Reihe von Niederlagen erlitten und wurden um einhundert Meilen von Peking zurückgeschlagen. General [Gotthard – J.Rz.] Heinrici flieht seinem eigenen Stab voraus...“

„Hol's der Teufel...“ dachte Wisniowiecki. „Unsere Leute sind also schon bis Peking vorgestoßen?“

„Polnische Truppen haben im Luftkampf über Saigon City eine Niederlage eingesteckt. Immense Verluste haben die Krankenhäuser, Kindergärten, Apotheken und unschuldige Menschen bombardierenden Flugzeuge Los VII erlitten. Abgeschossen wurden über 100 Maschinen...“

„Das heißt... Wir haben Saigon dem Erdboden gleichgemacht.“

„Die Litauer wurden bei Dien Bien Phu in die Flucht geschlagen.“

„Die litauische Infanterie hat also endlich dieses Rattenloch erobert... [...]“<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Andrzej Ziemiński: „Bomba Heisenberga“ [Die Heisenbergbombe], *Nowa Fantastyka* 9 (2000), S. 45–56.

<sup>12</sup> Jacek Piekara: „Arachnofobia“ [Die Spinnenangst]. In: Jacek Piekara: *Swiat jest pelen chetnych suk* [Die Welt ist voller sexgeiler Huren]. Lublin: Fabryka slow 2006, S. 129–179.

<sup>13</sup> Ziemiński, S. 45.

Die imaginative Exzentrizität der Allianz von Nazideutschland und der polnischen Adelsrepublik lässt den Autor genüsslich imagologisch bizarr-komische Konfliktsituationen arrangieren. So muss etwa der polnische Kommandeur einer Panzertruppe den verwundeten Piloten eines nazi-deutschen Hubschraubers vor rassistischen Anfeindungen eines Juden in Schutz nehmen:

Wisniowiecki öffnete die Einstiegsluke und zog sich an den Händen hoch. Der deutsche Pilot aus dem schwer beschossenen Welthaler-Hubschrauber humpelte auf ihn zu. „Heil Hitler!“ rief er beim Anblick des polnischen Offiziers und erhob seine rechte Hand zum Hitlergruß. „Vivat der König!“ rief Wisniowiecki zurück und warf seine Kappe in die Höhe, da der Andere anscheinend irgendeine idiotische Geste von ihm erwartete. „[...] Du... sehr gut?“

„Jawohl!“ [...]

„Schnaps?“

„Jawohl!“

Der Deutsche schwang sich nur mit Mühe an der Panzerung nach oben. Wisniowiecki reichte ihm die Feldflasche von Ronstein und schenkte ihm auch sein eigenes Verbandszeug. Der linke Oberarm des Deutschen war stark angebrannt. „Danke. Ich...“

„Wir sagen hier danke.“

Rappaport lugte aus seiner Luke hervor. „Herr Offizier... Was tun Sie da?...“

„Lass diese jüdischen Vorurteile... Er wollte ja unsere Ärsche retten.“

„Jaaaa... [...] diesen da“, deutete Rappaport auf den Deutschen in der Uniform der Luftwaffe „sollten Sie mit einem Bajonett traktieren und nicht mit koscherem Schnaps bewirten...“<sup>14</sup>

Gibt in *Die Heisenbergbombe* noch die polnische Adelsrepublik als stärkster Partner im Dreierbündnis den Ton an, da sie dank der Maschine „Enigma“, die Reisen in simulierte potenzielle Realitäten ermöglicht, diese Wirklichkeiten auch nach nutzbaren technischen und medizinischen Erfindungen abkämpft und sie in ihre eigene „Basisrealität“ importiert, so fabuliert Jacek Piekara in *Die Spinnenangst* etwas „konservativer“, denn in der von ihm remodellierten Realität dominiert das Großdeutsche Reich die internationale Politik. Die nazideutsch-polnische Waffenbrüderschaft fundiert auf der gemeinsamen Niederwerfung des Stalinreiches, die bereits 40 Jahre zurückliegt und entsprechend feierlich begangen und global übertragen werden soll:

Von Jahr zu Jahr erhöhte der Einsatz immer besserer technischer Mittel die Attraktivität der visuellen Übertragung, doch die Botschaft selbst unterlag keinen Änderungen. [...] Die polnischen Feierlichkeiten konnten [...] den nächsttägigen Riesenveranstaltungen in Berlin oder Hitlerstadt nicht im

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 47–48.



Entferntesten gleichkommen. Man munkelte sogar, das deutsche Satellitensystem sei so ausgerichtet worden, dass es das in der ganzen Welt sichtbare leuchtende Hakenkreuzsymbol der Erde entgegenstrahlen sollte.<sup>15</sup>

Zwar erweist sich diese Realität zum Schluss als halluziniertes Wunschenken eines geistesgestörten Insassen einer psychiatrischen Anstalt, doch die Anziehungskraft dieser holistisch komponierten Vision entfaltet eine so starke Wirkung auf ihren eigenen Schöpfer, dass er sich im eskapistischen Akt der Negation der irritierenden unfreundlichen Wirklichkeit des kriegsrechtlich gebeutelten Polen der 1980er Jahre für sie als sicheres Habitat für seine Psyche entscheidet und jeder (sporadische) Rückfall in die „Realwirklichkeit“ ihn als Schockerlebnis traumatisiert.

Das definitive gedankenexperimentelle Lob auf die SS in der polnischen Fantastik stimmt David Brykalski in seiner Erzählung *Niemand mag die Verlierer* (2004)<sup>16</sup> an, in der die Moslems nach Osama Bin Ladens Festnahme einen mit aller religiös-fanatischen Rücksichtslosigkeit und Härte geführten Krieg gegen das Christentum entfachen und den Großteil der westlichen Zivilisation in Schutt und Asche legen. Den letzten europäischen Widerstand leisten noch auf deutschem Territorium die „Schwadronen der Neuen SS“<sup>17</sup>, die unter schweren Eigenverlusten erfolgreich muslimisches Blut vergießen und so als letztes Bollwerk des Okzidents dessen endgültigen Untergang heroisch hinauszögern.

#### IV.

Die beiden in der polnischen Fantastik nach 1989 praktizierten Methoden, alternativgeschichtliche nazideutsch-polnische Konstellationen zu designen, gewichten den dem traditionellen polnischen Patriotismus zugrunde liegenden Moral-Rationalität-Konnex etwas anders. Sie äußern zwar gleichermaßen Zweifel an der sinnvollen Applizierbarkeit dieser den Patriotismus „zombifizierenden“ engen gegenseitig kausalisierenden Verflechtung in der modernen Welt des Effizienzdenkens, doch ihre Relation zu ihm fällt different aus: Die der Modifizierungsmethode verpflichteten Texte gehen mit dem Realgeschichtlichen, auf das sie sich dramaturgisch beziehen, vorsichtiger um. Sie nehmen das schon Geschehene sozusagen „in Kauf“ und versuchen ihm durch die punktuelle Integration des Fantastischen bzw. Fremdweltlichen neue/frappierende Seiten abzugewinnen. Es sind also allesamt Geschichten, in denen die grundlegenden historischen Faktizitäten als Hintergrund zwangsläufig unangetastet bleiben und erst im Zusammenspiel mit dem Unwirklichen den Reiz des Alternativen entfalten. In den Geschichten, denen die Modifizierungsmethode zugrunde

---

<sup>15</sup> Piekara, S. 168–169.

<sup>16</sup> Dawid Brykalski: „Przegranych nikt nie lubi“ [Niemand mag die Verlierer]. In: Dawid Brykalski: *Autostopem przez wyobraznie* [Per Anhalter durch die Imagination]. Michałowice: Labirynt 2004, S. 211–272.

<sup>17</sup> Ebd., S. 218.

liegt, gibt es so ein gemeinsames konzeptionelles Konstituens der nazi-deutsch-polnischen Waffenbrüderschaft: Es ist – logischerweise – ein Außenfaktor, der die vorhandene agonale Konstellation umorganisiert und die beiden verfeindeten Lager (wenigstens temporär) zusammenführt. Er alibisiert zugleich die polnischen Akteure des Geschehens, die in der durch ihn erzwungenen Notsituation einer zeitlich begrenzten Kooperation mit dem Feind keine Konzessionen an einen wie auch immer gearteten Frieden mit dem Besatzer machen (brauchen). Es ist eher die nazideutsche Seite, die einen militärisch oder ideologisch unliebsamen Kompromiss hinnehmen muss, um die Gefahr zu bannen. Dem freien „Gedankenexperimentieren“ sind bei der Modifizierungsmethode also gewisse Grenzen gesetzt.

Die unter Zuhilfenahme der Remodellierungsmethode entstandenen literarischen Beiträge hingegen erfreuen sich viel größerer stoffgestalterischer Freiheit. Sie müssen die realgeschichtlichen Gegebenheiten nicht mehr so penibel respektieren, denn sie kreieren fiktionale Wirklichkeiten, deren ontologischer Status eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt. Als imaginäre Simulationsräume erinnern sie an Realgeschichtliches nur deswegen, weil (gewisse) Bausteine zu ihrer Konstruktion der historischen Wirklichkeit der Leser entnommen sind. Im Gegensatz zu den im Rahmen der Modifizierungsmethode konzipierten Visionen, deren fantastischer Charakter infolge der Destabilisierung der ontologischen Ordnung über jeden Zweifel erhaben ist, tendieren die literarischen Früchte der Anwendung der Remodellierungsmethode eher zum science-fictional verbrämten Märchenhaften mit ontologisch stabiler Weltbeschaffenheit als komplexes Produkt etwa maschinellen oder halluzinatorischen Wirkens.

Wegen ihrer bis auf Weiteres generell als recht diffizil empfundenen thematischen Extravaganz rangieren die die Möglichkeiten einer nazi-deutsch-polnischen militärischen und politischen Liaison literarisch diskutierenden Texte der polnischen Fantastik der Nachwendezeit quantitativ nicht unter den auf dem Markt am stärksten präsenten und am intensivsten rezipierten Fiktionen, doch gerade die Brisanz einer solchen Zugewohnsweise an Realgeschichtliches verspricht es, in der Biozönose der fantastischen Kunst künftig noch diesbezüglich Interessantes erwarten zu dürfen, da ihre besten Produkte bekanntlich gern gedankliches, kontrovers-spekulatives Neuland betreten.

Friederike Schwabel

## Fräuleinwunder?

Zur journalistischen Rezeption der Werke deutscher  
Gegenwartsautorinnen von Judith Hermann bis Charlotte Roche  
in den USA

Unter der aus dem deutschen Feuilleton stammenden Bezeichnung ‚literarisches Fräuleinwunder‘ wurden Ende der Neunziger Jahre deutsche Autorinnen nach außerliterarischen Faktoren unter einem Etikett zusammengefasst. Judith Hermann war eine der ersten, die vom Kritiker Volker Hage im Zuge der Veröffentlichung ihres Debüts *Sommerhaus*, später mit dem Begriff in Verbindung gebracht wurde.<sup>1</sup> Charlotte Roches Debüt *Feuchtgebiete* bedeutete für Dirk Knipphals knapp zehn Jahre später das Ende des literarischen Fräuleinwunders.<sup>2</sup> Einige der Autorinnen, die mit der Bezeichnung in Berührung kamen, hatten mit ihren Werken große kommerzielle Erfolge und wurden in mehrere Sprachen übertragen. Ihre literarischen Texte wurden auch für den amerikanischen Markt übersetzt und fanden Beachtung in der Presse, auch wenn die Etikettierung hier keine Rolle spielte, sondern diese unabhängig voneinander rezipiert und kontextualisiert worden sind – wie in diesem Aufsatz, der dafür in einigen Fällen auch vergleichende Seitenblicke auf die deutsche Rezeption wirft, dargestellt wird.

Der Beschreibung, Inszenierung und der Dekonstruktion der Zuschreibung ‚literarisches Fräuleinwunder‘ haben sich bereits mehrere literaturwissenschaftliche Arbeiten gewidmet.<sup>3</sup> Der Ursprung des oft – im Sinne der modernen Vermarktungsmechanismen von Literatur – auch als ‚Etikett‘ oder ‚Label‘ bezeichneten Begriffs, sei hier daher nur kurz resümiert:

---

<sup>1</sup> Vgl. Volker Hage: *Ganz schön abgedreht*. In: Der Spiegel 12, 1999, S. 244–246.

<sup>2</sup> Vgl. Dirk Knipphals: „feuchtgebiete etc. Fräuleinwunder war gestern“. In: *die tageszeitung*, 10.12.2008, S. 15.

<sup>3</sup> Vgl. etwa Katrin Blumenkamp: *Das „Literarische Fräuleinwunder“*. *Die Funktionsweise eines Etiketts*. Berlin 2011; Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise (Hg.): *Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. u. a. 2005; oder Heidelinde Müller: *Das „literarische Fräuleinwunder“*. *Inspektion eines Phänomens der deutschen Gegenwartsliteratur in Einzelstudien*. Frankfurt am Main u. a. 2004.

Ein Artikel von Volker Hage,<sup>4</sup> der 1999 im deutschen Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* erschien, fasste heterogen schreibende, deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart unter außerliterarischen, stereotyp geschlechtsbezogenen Faktoren zusammen. Durch das Aufgreifen und die Verbreitung des Begriffs im deutschsprachigen Feuilleton wurde dieser rasch auch auf andere Autorinnen angewandt. Auch begann Hages Beitrag durch die Verwendung von Attributen wie ‚wild‘, ‚naiv‘ oder ‚raffiniert‘ eine gemeinsame Nähe des Schreibstils deutschsprachiger Schriftstellerinnen zu stereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit und Erotik zu evozieren.<sup>5</sup> Kann man aus heutiger Sicht konstatieren, dass die Verwendung des Begriffs im deutschsprachigen Feuilleton wohl endgültig als überholt gilt und von der Literaturwissenschaft sowohl literaturgeschichtlich eingeordnet<sup>6</sup> als auch dekonstruiert wurde, bleibt doch die Tatsache zurück, dass kaum eine deutsche Autorin, der ab 1999 und im folgenden Jahrzehnt mit einem literarischen Text öffentliche Aufmerksamkeit zukam und die mit den stereotypen Vorstellungen vom ‚Fräuleinwunder‘ einherging, nicht in Berührung mit dem Begriff kam.<sup>7</sup> Viele dieser Autorinnen hatten kommerzielle Erfolge mit ihren Werken und/oder sind Literatur-Preisträgerinnen, ihre Werke wurden in mehrere Sprachen übersetzt und landeten auch auf dem amerikanischen Buchmarkt, darunter so unterschiedlich schreibende Autorinnen wie Jenny Erpenbeck, Judith Hermann oder Julia Franck.

Im Folgenden soll dargestellt werden, wie einzelne Übersetzungen von sieben deutschen Gegenwartautorinnen in den USA rezipiert worden sind, welche literarischen Werturteile dabei hervortraten und wie sie kontextualisiert worden sind. Und dazu kann vorab gesagt werden: Einen Hinweis auf eine grenzübergreifende journalistische Rezeption des Begriffs oder den Versuch, das literarische ‚Fräuleinwunder‘ als Etikett in den USA zu etablieren, gibt es nicht. Abschließend sollen daher einige Gesichtspunkte aufgezeigt werden, die dabei eine Rolle gespielt haben könnten.

---

<sup>4</sup> Vgl. Volker Hage: *Ganz schön abgedreht*, S. 244–246.

<sup>5</sup> Die Künstlichkeit dieser scheinbaren Gemeinsamkeiten zeigt Peter J. Graves anhand einer vergleichenden Untersuchung nach textästhetischen Kriterien von Karen Duve's *Regenroman*, Kathrin Schmidts *Die Gunnar-Lennefsen-Expedition* und Judith Hermann *Sommerhaus*, später auf. Vgl. Peter J. Graves: „Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann: ‚Ein literarisches Fräuleinwunder‘?“ In: *German Life and Letters*, 55/2, 2002, S. 196–207.

<sup>6</sup> Literaturgeschichtlich in einem eigenen Kapitel erfasst wurde der Begriff etwa bei Wolfgang Beutin: Vgl. Wolfgang Beutin u. a. (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Weimar 2013. S. 728 ff.

<sup>7</sup> Dazu bedurfte es weniger Kriterien, oder, wie Julia Franck es ausdrückt: „Kaum mehr als Geschlecht und Jugend verbindet die Autorinnen. Jugend, weil sie entweder jung an Lebensjahren oder jung an Jahren ihrer Veröffentlichungen, meist unverheiratet, in jedem Fall aber kinderlos sind.“ Julia Franck and Alexandra Merley Hill: „The Wonder (of) Woman“. In: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture*. 24.1 (2008): 229-240. Zu finden in: *Project MUSE*. <http://muse.jhu.edu/> (10.10.2013).

Zuvor wird die Übersetzungslage und Aufnahme der Autorinnen dargestellt, wobei es dem Rahmen eines Aufsatzes entsprechend bei einem Überblick bleiben muss. Besonderheiten innerhalb dieser kleinen Rezeptionsgeschichten sollen jedoch jeweils Erwähnung finden. So werden etwa am Beispiel von Karen Duves Übersetzung von *Regenroman* unter Berücksichtigung eines Aufsatzes ihrer Übersetzerin Anthea Bell Gründe gesucht, warum die in der Literaturlandschaft Deutschlands etablierte Autorin innerhalb der amerikanischen journalistischen Rezeption keine Beachtung gefunden hat. Generell kann vorab gesagt werden bzw. darf als bekannte Tatsache gelten: Nicht nur findet insgesamt nur ein kleiner Prozentsatz deutscher Literatur in Übersetzung Eingang auf den amerikanischen Buchmarkt,<sup>8</sup> sondern auch die Resonanz auf deutsche AutorInnen innerhalb der Literaturseiten bleibt oft gering, wobei ‚gering‘ meint – und diese Zuordnung erfolgt durch eigene Erfahrungen im Zuge der Recherchen – dass es weniger als zwei ausführliche Besprechungen eines Werkes in den großen Tageszeitungen, die sich regelmäßig mit Literatur auseinandersetzen (dazu zählt neben der *New York Times* etwa die *Los Angeles Times*, der *Boston Globe*, die *Washington Post* oder der *Chicago Tribune*) oder Publikumszeitschriften (wie *The Nation*, *The New York Observer* u. a.) gibt. Neben einer relativ guten Präsenz von Jenny Erpenbeck und Julia Frank in Form von Kurzkritiken und Erwähnungen in Rubriken mit Empfehlungsfunktion, wurde zwei Debüts jedoch ein bisschen mehr Aufmerksamkeit geschenkt: Judith Hermanns *Sommerhaus, später* (1998 / 2001: *Summerhouse, Later*) und Charlotte Roches *Feuchtgebiete* (2008 / 2009: *Wetlands*). Autorinnen, die im deutschen Feuilleton mit Anfang und (möglichem) Ende des literarischen Fräuleinwunders in Verbindung gebracht worden sind: Judith Hermann wird bereits in Hages Artikel beispielhaft genannt; während Charlotte Roche, wenn auch höchst polemisch formuliert, von Dirk Knipphals am Ende des Etiketts angesiedelt wird, jedoch auch am Beginn eines möglichen neuen Trends in der Gegenwartsliteratur: Als Namen schlägt er die „Wütenden jungen Frauen“ vor – es fehle nur noch „das passende Titelbild“.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *Three Percent*, eine Initiative der Universität Rochester, die sich um die Vermittlung fremdsprachiger Literatur in den USA bemüht, spricht von rund 0.7 Prozent literarischer Übersetzungen, die in den USA jährlich erscheinen, darunter konnte man 2010 22 Titel aus Deutschland finden. Vgl. <http://www.rochester.edu/College/translation/threepencent/index.php?s=database> (15.10.2013). Der Titel der Initiative ist eine ironische Anspielung auf die von Bowker verbreitete Angabe, dass drei Prozent aller Neuerscheinungen in Buchform in den USA Übersetzungen sind. Diese Zahl stufen die Initiatoren von *Three Percent* als zu hoch ein. Vgl. <http://www.rochester.edu/College/translation/threepencent/index.php?s=about> (15.10.2013).

<sup>9</sup> Dirk Knipphals: „feuchtgebiete etc. Fräuleinwunder war gestern“, S. 15. Auch für Ingeborg Harms in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* markiert das Buch einen Schlusspunkt des Etiketts, wenn sie schreibt: „Mit ihrem ersten Roman hat die Fern-

Die Rezeptionsbelege zu diesen beiden Übersetzungen boten daher die Möglichkeit zu einer ausführlicheren Analyse der amerikanischen Reaktionen – wobei hier verstärkt vergleichende Seitenblicke auf die deutsche Rezeption geworfen werden. Der Untersuchungskorpus besteht, wie oben schon erwähnt, aus Rezensionen, die in den USA in Tageszeitungen sowie Zeitschriften, die sich nicht explizit an ein Fachpublikum richten,<sup>10</sup> erschienen sind, um einen Eindruck von einer möglichst breiten Rezeption der Autorinnen wiedergeben zu können.<sup>11</sup> Um den Rahmen des Aufsatzes nicht zu sprengen, liegt der Fokus auf dem literarischen Transfer zwischen Deutschland und den USA.<sup>12</sup> Die Basis für die Auswahl der Autorinnen bildete eine im Zuge der Arbeit an meiner Dissertation erstellte Bibliografie von in den USA zwischen 1990 und 2010 erschienener Übersetzungen deutscher Erzählliteratur in Buchform.<sup>13</sup>

Zur Rezeption der Übersetzungen deutscher Gegenwartsautorinnen in der amerikanischen Presse: Von Julia Franck bis Juli Zeh

Zu den deutschen Schriftstellerinnen, die im Kontext des Begriffes Fräuleinwunder-Literatur in Deutschland rezipiert worden sind und von denen Werke in den USA in Übersetzung vorliegen, zählen neben Judith Hermanns Debüt *Sommerhaus, später* (1998) / *Summerhouse, Later* (2001) und Charlotte Roches *Feuchtgebiete* (2008) / *Wetlands* (2009) auch Katharina Hacker mit *Morpheus oder der Schnabelschuh* (1998) / *Morpheus 2003*, *Der Bademeister* (2000) / *The Lifeguard* (2002), *Die Habenichtse* (2006) / *The Have-Nots* (2008), Jenny Erpenbeck mit *Die Geschichte vom alten Kind* (1999) / *The Old Child & Other Stories* (2005), *Wörterbuch* (2005) / *The Book of Words* (2007), *Heimsuchung* (2008) / *Visitation* (2010), Julia Franck mit *Die Mittagsfrau* (2007) / *The Blindness of the*

---

sehmoderatorin Charlotte Roche dem Fräuleinwunder in der deutschen Zeitgeistliteratur abrupt ein Ende gemacht.“ Ingeborg Harms: „Sexualität ist Wahrheit“. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 13.4.2008, S. 15.

<sup>10</sup> Auch der Online-Auftritt dieser Printmedien wurde ergänzend berücksichtigt.

<sup>11</sup> Zur Recherche der Rezeptionsbelege wurden Datenbanken von *Gale (Book Review Index / Book Review Index Plus)* und *ProQuest* herangezogen. Im Zuge der Recherche ließ sich schnell feststellen, dass Branchenmagazine wie *Library Journal*, *Booklist*, *Publishers Weekly* oder *Kirkus Review* literarische Übersetzungen aus dem Deutschen nahezu lückenlos in Kurzbesprechungen behandeln, auch diese branchenorientierten Kritiken werden daher an einigen Stellen zur Sprache kommen. Genauso wurden weitere Hinweise auf Rezeptionsbelege von Seiten der Verlage berücksichtigt; im Fall von Juli Zeh wird eine Rezension zitiert, die im Webzine *The Daily Beast* erschienen ist und bei Jenny Erpenbeck wird ergänzend aus der Fachzeitschrift *The Review of Contemporary Fiction* zitiert.

<sup>12</sup> Die Autorin Zoe Jenny wird daher nicht berücksichtigt.

<sup>13</sup> Der hier behandelte Zeitraum endet auch mit dieser Grenze. Welche Autorinnen weiterhin übersetzt worden sind, wird im Text jeweils erwähnt.

*Heart* (2010), Karen Duve mit *Regenroman* (1999) / *Rain* (2003) und Juli Zeh *Schilf* (2007) / *In Free Fall: A Novel* (2010). Auch Jana Hensels autobiografischer Erinnerungsband *Zonenkinder* (2002) / *After the Wall. Confessions from an East German Childhood and the Life That Came Next* (2004) liegt in Übersetzung vor, es konnten jedoch keine Besprechungen oder eine andere Erwähnung des Buches in den hier relevanten Medien eruiert werden. Werke von Alexa Hennig von Lange kamen nicht auf den amerikanischen Buchmarkt.

Julia Francks von Anthea Bell ins Englische übertragene Roman *Die Mittagsfrau* (2007 / 2010: *The Blindness of the Heart*), für den die Autorin 2007 den deutschen Buchpreis bekam, zählt innerhalb der oben genannten Aufzählung noch zu den am breitesten rezipierten Übersetzungen. So wurden von großen Tageszeitungen Leseempfehlungen ausgesprochen, darunter in der *Los Angeles Times* in der Rubrik *Discoveries*<sup>14</sup> vom *Boston Globe* in der Rubrik *Short Takes*<sup>15</sup> und vom *New York Times Book Review* in *Editor's Choice*<sup>16</sup>; auch das Wochenmagazin *The Christian Science Monitor* sprach eine kurze Empfehlung aus.<sup>17</sup> Für eine ausführliche Besprechung wurde dem Roman im *New York Times Book Review* Raum gegeben, wo eine umfassende Rezension des Werkes<sup>18</sup> herauskam, bevor oben genannte Empfehlung im *Editor's Choice* erschien. Insgesamt hat man es bei der Rezeption von Francks Familienroman, der aus dem Leben einer jungen Frau von ihrer Kindheit in den Zwanziger Jahren bis zur Nachkriegszeit erzählt, mit einer überaus positiven Aufnahme in den USA zu tun, denn die Rubrik *Editor's Choice* des *NYTBR* sowie die wenige Zeilen umfassenden Kurzbesprechungen in der *LAT* und dem *Golden Globe* sowie dem *Christian Science Monitor* haben ja bereits durch ihre Form Empfehlungscharakter. Obwohl diese kurzen Besprechungen meist mehr den Inhalt des Buches referieren, als diesen zu bewerten, spricht zumindest der Kritiker Andy Diehn doch ein Urteil aus und nennt das Buch „[e]loquent, absorbing, quietly horrifying – it's the best book I've read this year.“<sup>19</sup> Auch in der ausführlichen Rezension von Liesl Schillinger wird das Werk positiv aufgenommen: So bettet die Kritikerin *The Blindness of the Heart* in einen literarisch hochwertigen Kontext, wenn sie meint, Francks Werk „brings together the haunting folk echoes of Dinesen's *Winter Tales*, the visual immediacy of Isherwood's *Goodbye to Berlin*, the narrative cohesion of

---

<sup>14</sup> Vgl.: Susan Salter Reynolds: „Discoveries“. In: *Special to the Los Angeles Times*, 24.10.2010. <http://www.latimes.com/entertainment/news/la-ca-discoveries-20101024,0,555417.story> (24.10.2010).

<sup>15</sup> Vgl. o. A.: „Short Takes“. In: *Boston Globes*, 24.10.2010, S. K.7.

<sup>16</sup> Vgl.: o. A.: „Editor's Choice“. In: *New York Times Book Review*, 24.10.2010. S. 26.

<sup>17</sup> Andi Diehn: „Reader recommendation: The Blindness of the Heart“. In: *Christian Science Monitor*, 06.05.2011, o. S.

<sup>18</sup> Vgl.: Liesl Schillinger: „The Life She Fleed“. In: *New York Times Book Review*, 17.10.2010, S. 22.

<sup>19</sup> Andi Diehn, *Reader recommendation*, o. S.

Mann's *Buddenbrooks*.<sup>20</sup> *Kirkus Reviews* liest das Buch im Weiteren als Beitrag zur deutschen Erinnerungsliteratur, als „a psychologically acute addition to the literature of Germany's downfall“ und schließt mit den Worten „fine, disturbing, memorable work.“<sup>21</sup> Rezeptionsgeschichtlich interessant ist, dass die bei Grove Press erschienene amerikanische Übersetzung einen anderen Titel trägt, als die britische, der nämlich lautet: *The Blind Side of the Heart* (2009). Während die englischsprachigen Titelversionen bereits jeweils etwas anderes implizieren; wurde in beiden Fällen auf die Konnotationen der im Deutschen titelgebenden sorbischen Sagen-gestalt, die das deutsche Original prägt, verzichtet. Der amerikanische Titel lässt jedoch andere Bedeutungsebenen zu. Zum einen in Bezug auf das Handeln der Protagonistin Helene Würsich, die in einer der zentralen Begebenheiten in Francks Roman ihr Kind in den Nachkriegswirren auf einem Bahnhof zurücklässt – der Titel kann als bezugnehmend auf ihre emotionale ‚Blindheit‘ verstanden werden. Zum anderen in Hinblick auf die ‚Blindheit‘ einer ganzen Nation bzw. Generation, wie es auch in der Kritik in *Publishers Weekly* aufgegriffen worden ist: „[W]hy did so many Germans appear blind to the horrors on their horizon?“<sup>22</sup>, wird hier gefragt, dies sei, neben der Frage, warum eine Mutter ihr Kind aussetzt, die zweite zentrale Frage des Werkes. Damit wird vom Kritiker außerdem ein Hinweis gegeben, dass ein Roman vorliegt, der inhaltlich den 2. Weltkrieg und damit den Nationalsozialismus und seine Folgen berührt – Themen also, bei denen ein gewisses Interesse beim amerikanischen Lesepublikum angenommen werden kann.<sup>23</sup> Franck wurde weiter übersetzt, 2013 erschien ihr Roman *Rücken an Rücken* (2011) / *Back to Back* in den USA.

Mag die Themenwahl eines Romans auch Einfluss auf den Grad der Aufmerksamkeit haben, die einem aus Deutschland kommenden Werk in den USA geschenkt wird, eine literarische Auszeichnung ist jedenfalls kein Garant für eine breite Rezeption, wie sich am Beispiel der Übersetzungen von Katharina Hacker zeigt, die wie Julia Franck Buchpreis-Trägerin ist. Sie erhielt diesen 2006 für ihren Roman *Die Habenichtse*, der am Anfang der Jahrtausendwende in Berlin und London Menschen unterschiedlicher

---

<sup>20</sup> Liesl Schilinger, *The Life She Fled*, S. 22.

<sup>21</sup> o. A.: „The Blindness of the Heart“. In: *Kirkus Reviews*, 15.8.2010. o. S. siehe auch: <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/Julia-Franck-75331/the-blindness-of-the-heart/> (15.10.2013).

<sup>22</sup> o. A.: „The Blindness of the Heart“. In: *Publishers Weekly* 257/28, 19.7.2010, S. 109.

<sup>23</sup> Die Auswertung einer für meine Dissertation erstellten Bibliografie zu deutscher Gegenwartsliteratur in Übersetzung in den USA bestätigte die aus wissenschaftlichen Vorarbeiten zum amerikanischen Deutschlandbild abgeleitete Annahme, dass literarische Texte, die sich mit dem Nationalsozialismus und seinen Folgen auseinandersetzen, nach wie vor oft besprochen werden. Dazu zählen z. B. neben Werken der in den USA besonders bekannten Autoren W. G. Sebald oder Günter Grass im Weiteren Erzählprosa von Bernhard Schlink, Hans Ulrich Treichel, Uwe Timm oder Michael Krüger.



Lebenswelten und sozialen Schichten miteinander in Verbindung treten lässt und der 2008 in den USA unter dem Titel *The Have-Nots* publiziert wurde. Zuvor waren bereits die übersetzten Erzählungen *Morpheus oder der Schnabelschuh* (1998) / *Morpheus* (2003) und der Roman *Der Bademeister* (2000) / *The Lifeguard* (2002) in den USA erschienen. Hackers Werke fanden in den größeren Zeitungen fast keine Beachtung: Über *The Have-Nots* berichtet die Kritikerin Amanda Heller in den *Short Takes*<sup>24</sup> des *Boston Globe* und der *Chicago Tribune* listet den Roman in der Rubrik *Paperbacks*, einer Auflistung von Veröffentlichungen mit einer einzeiligen Beschreibung.<sup>25</sup> Heller bezeichnet den Roman im *Boston Globe* zwar als „unsettling novel“ und „Pinteresque“,<sup>26</sup> eine definitive Empfehlung wird allerdings nicht ausgesprochen.

Kaum wahrgenommen wurde auch Karen Duves *Regenroman* (1999) / *Rain* (2003), der die Geschichte einer fulminant scheiternden jungen Ehe erzählt. Eine bedrohlich dargestellte natürliche Umgebung in Form einer Moorlandschaft in der deutschen Provinz, ständiger Regen und jede Menge Nacktschnecken spielen im Wechselspiel mit dem Verfall dieser Beziehung eine große Rolle. Innerhalb des deutschen Feuilletons positiv bis ambivalent aufgenommen, wobei von einem „fulminante[m] Debüt“<sup>27</sup> bis zu einem „irreparablen Wasserschaden“<sup>28</sup> die Rede war, wurde der Roman von den großen Zeitungen in der USA anscheinend gänzlich ignoriert; keine Besprechungen konnten eruiert werden. Über die Gründe dieses mangelnden Interesses kann man spekulieren. Die Übersetzerin des Buches Anthea Bell berichtet, dass es während der Transferprozesse Probleme gab. Das Magazin *New Books in German*, bei welchem sie Redaktionsmitglied ist und das Verlagen in der englischsprachigen Welt deutschsprachige Bücher vorschlägt, die sich nach Ansicht der HerausgeberInnen beziehungsweise ihrer LektorInnen für eine Übersetzung ins Englische eignen, hatte *Regenroman* nicht in seine Auswahl aufgenommen, weil davon zuerst einmal abgeraten wurde: „As it happened, our reader of *Regenroman* for nbg had not been in sympathy with the novel, and since the journal may be offered up to a hundred books by their German-language publishers for possible inclusion, and can publish reviews recommending only some twenty of them in each issue, it was not included.“<sup>29</sup> Trotz der Vielzahl an Neuerscheinungen, die den HerausgeberInnen von den Verlagen

<sup>24</sup> Amanda Heller: „Short Takes“. In: *Boston Globe*, 23.3.2008. S. C5.

<sup>25</sup> o. A.: „Paperbacks“. In: *Chicago Tribune*, 1.3.2008, S. 9.

<sup>26</sup> Amanda Heller: *Short Takes*, S. C5.

<sup>27</sup> Karin Liebe: „Karen Duves fulminanter Erstling ‚Regenroman‘“. In: *die tageszeitung*, 25.2.1999, Seite 23.

<sup>28</sup> Florian Illies: „Durchnässendes Humorbestreben: Karen Duves ‚Regenroman‘“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.4.1999, S. 42.

<sup>29</sup> Vgl. Anthea Bell: „Translating Karen Duve into English with a few peripheral observations on translation in general“. In: Heike Bartel, Elizabeth Boa (Hg.): *Pushing at Boundaries*. Amsterdam u. a. 2006, S. 17–26, hier S. 19.

im deutschsprachigen Raum zur Vorstellung in dem Magazin nahegelegt würden, seien diese jedoch bemüht, so viele der Bücher wie möglich selbst zu lesen, betont Bell. Die Entscheidung, *Regenroman* über *New Books in German* nicht zu empfehlen, bezeichnet sie jedoch als Fehlurteil.<sup>30</sup> Zur Übersetzung kam es auf einem anderen Weg: Bell konnte Rosemary Davidson, Lektorin bei Bloomsbury, für das Buch begeistern. Diese könnte, wie Bell im Weiteren berichtet, wie nur wenige LektorInnen in diesem Bereich selbst deutsch und konnte daher das Original lesen: „Fortunately, Rosemary Davidson was intrigued by the summary of the book in the reader's report, asked for a copy, read it herself and bought the rights for an English-language edition.“<sup>31</sup> Obwohl der Roman also zuerst für eine Übersetzung als nicht geeignet befunden worden war, wurde *Regenroman* über einen anderen Weg nun doch auf dem amerikanischen Buchmarkt platziert. Aufschlussreich ist im Zusammenhang der rezeptionsgeschichtlichen Erschließung des Werkes auch, was Anthea Bell über die Wahl des Titels schreibt: „The English title is *Rain*, with what I still feel is some weakening of effect, although nothing was ever going to strike quite the same alliterative and atmospheric note as the German original. For this novel is a book where the atmosphere, not just metaphorically but also literally, counts for much, with the chapter headings all drawn from weather forecasts. I had offered the publishers *A Rainy Story*, but I know I am not particularly good at thinking of titles.“<sup>32</sup> Und sie betont die Wichtigkeit eines passenden Titels für die Aufnahme eines Werkes: „With a proper name as title, the translator and publisher of the translation have no problem.“<sup>33</sup> Bei der Übersetzung von Sebald's *Austerlitz* wäre der richtige Titel gefunden worden.<sup>34</sup> Zu einer weiteren Platzierung einer Übersetzung von Karen Duve in den USA kam es nicht. Bell drückt in ihrem Artikel zwar die Hoffnung aus, dass Duves Märchenroman *Die entführte Prinzessin. Von Drachen, Liebe und anderen Ungeheuern* (2005) ins Englische übersetzt wird,<sup>35</sup> bis zum Verfassen dieses Artikels ist dies nicht passiert. Die Übersetzung von *Das ist kein Liebeslied* (2002) / *This is not a love song* (2005) ist zwar in Großbritannien, ebenfalls bei Bloomsbury, erschienen, nicht jedoch in den USA.

Von der Autorin Juli Zeh werden zwar laufend fiktionale Werke für den britischen Markt ins Englische übersetzt, mit *Schilf* (2007 / 2010: *In Free Fall: A novel*) liegt für den amerikanischen Markt aber bisher nur eines ih-

---

<sup>30</sup> „Sometimes, therefore, there will be misjudgements, and I realized as soon as I myself read *Regenroman* that this had been one of them.“ Ebd.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Ebd., S. 17.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 24ff.

rer Werke in Übersetzung vor. Die Rechte für den 2012 erschienenen Roman *Nullzeit* wurden allerdings bereits für die USA verkauft.<sup>36</sup>

Im *Daily Beast*<sup>37</sup> und im *New York Observer*<sup>38</sup> sind kurze Kritiken zu *In Free Fall* online, in beiden wird das Buch empfohlen. In der Rubrik *This Week's Hot Reads* wird der Roman im *Daily Beast* als „slyly intelligent and enigmatic novel“ vorgestellt, das jedoch dem Leser einen gewissen Level an Intellektualität abverlange, „think of it as the brainiac's beach read.“<sup>39</sup> W. M. Akers meint im *New York Observer*, Zehs Prosa sei „sharp and often witty“, er lobt im Weiteren die Übersetzung von Christine Lo, „and the excellent translation means every moment shines brightly.“<sup>40</sup> Er schlussfolgert: „Although totally overlooked, this is one of the best books of the year.“<sup>41</sup>

Von Jenny Erpenbecks Prosa sind bisher drei Bücher in den USA erschienen. Dazu gehört die *Geschichte vom alten Kind* (1999 / 2005: *The Old Child & Other Stories*), die Novelle wurde gemeinsam mit anderen kürzeren Texten der Autorin in einem Erzählband herausgegeben. Außerdem erschienen die Romane *Wörterbuch* (2004 / 2007: *The Book of Words*) und *Heimsuchung* (2008 / 2010: *Visitation*).

Erpenbecks Übersetzungen fanden insgesamt eine breite Aufnahme, wenn auch keines der Bücher mit mehreren ausführlichen Besprechungen bedacht worden ist. *The Old Child & Other Stories* wurde etwa in der *Washington Post* in einer kurzen Sammelrezension<sup>42</sup> gemeinsam mit Texten der französischen Schriftstellerinnen Alice Ferney und Justine Levy besprochen. Als verbindende Merkmale für die gemeinsame Besprechung der Autorinnen dient der Rezensentin, dass die Auseinandersetzung mit dem Körper in ihren Texten eine wesentliche Rolle spiele: „The inescapably linked bodies of parents and children fascinate all three of these writers.“<sup>43</sup> Eine zentrale Frage in Erpenbecks Text *The Old Child* sei: „What happens to a child's identity when there has been no cradle in which to form it?“<sup>44</sup>

Mag die Beobachtung der amerikanischen Kritikerin dem Text auch entsprechen, soll hier doch mit einem Blick auf die deutsche Kritik aufgezeigt werden, wie wenig nur eine Lesart Erpenbecks Text gerecht wird. Die

<sup>36</sup> Vgl. <http://www.schoeffling.de/foreignrights/juli-zeh/decompression/new> (10.09.2013).

<sup>37</sup> o. A.: „This Week's Hot Reads“. In: *The Daily Beast*, 1.7.2010, <http://www.thedailybeast.com/articles/2010/07/21/this-weeks-hot-reads-35.html> (6.6.2013).

<sup>38</sup> W. M. Akers: „What We're Reading: In Free Fall“. In: *New York Observer*, 13.5.2010, <http://observer.com/2010/05/what-were-reading-iin-free-falli/> (6.6.2013).

<sup>39</sup> o. A.: *This Week's Hot Reads*. o. S.

<sup>40</sup> W. M. Akers: *What We're Reading*. o. S.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Mylne Dressler: „Found in Translation. European fiction about struggling women – rich and poor, powerful and helpless“. In: *Washington Post*, 13. 11. 2005. S. T.10.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Ebd.

Geschichte des körperlich wie mental ihrer Umwelt sich als ‚unförmig‘ darstellenden Mädchens ohne Identitätsnachweis, das sich in einem Waisenhaus nur schwerlich anpassen kann und letztlich als vermeintlich Erwachsene herausstellt, gilt ihnen nämlich nicht nur als Adoleszenzroman, in dem die Körperthematik eine Rolle spielt, sondern auch als eine „politische Schicksalsparabel“<sup>45</sup>, als „Gleichnis [...] auf die DDR“<sup>46</sup>. Das bleibt in den US-amerikanischen Besprechungen größtenteils unerwähnt. Auch in einer Sammelbesprechung der *Financial Times*, welche *The Book of Words* und *The Old Child* in einigen wenigen Zeilen inhaltsbezogen vorstellt, geht der Kritiker weder auf die Auseinandersetzung der Autorin mit dem Körper, noch auf die Möglichkeit ein, dass die Geschichte des Mädchens oder die Anstalt, in der sie sich befindet, ein Gleichnis auf die DDR sein könnte.<sup>47</sup> Einen Hinweis auf diese Lesart gibt auf amerikanischer Seite nur *Publishers Weekly*, wo bemerkt wird, dass der Text Hinweise darauf gibt, dass das Mädchen „a metaphorical East Germany“ sein könnte.<sup>48</sup> Die Kritiken bleiben, wenn auch wenig auf verschiedene Lesarten eingegangen wird, in den behandelten Medien positiv. In der Fachzeitschrift *The Review of Contemporary Fiction* lobt Tayt Harlin *The Old Child & Other Stories* sogar als „the debut of a haunting literary voice.“<sup>49</sup>

Zu *The Book of Words*, einem Roman, der von einem Mädchen erzählt, dass in einem totalitären Regime aufwächst und ihren Vater nach und nach als Handlanger des Regimes enttarnt, erschien eine kurze Besprechung in der New Yorker Wochenzeitung *Village Voice*. Brian Sholis liest das Buch darin als „parable about political repression.“<sup>50</sup> Um den amerikanischen LeserInnen einen Eindruck von Erpenbecks Erzählstil zu vermitteln, wählt er einen kuriosen Vergleich, wenn er schreibt: „Erpenbeck’s prose, with its brief declarative sentences and stuttering repetitions, is two parts Forrest Gump to each part Gertrude Stein.“<sup>51</sup> In der oben erwähnten

<sup>45</sup> Verena Auffermann: „Tod des Kollektivleibs“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 13.10.1999. S. V1/5.

<sup>46</sup> Peter Michalzik: „Das Mädchen und die Verkörperung. Jenny Erpenbecks Parabel über die Mütter und das Müssen“. In: *Frankfurter Rundschau*, 24.11.1999. S. 12. Michalzik selbst konstatiert dieses Gleichnis allerdings nur bei anderen KritikerInnen. Für ihn selbst bleibt unklar, ob im Falle eines Gleichnisses das Mädchen selbst oder das Kinderheim für die DDR stehen sollte und er schlussfolgert: „Allenfalls gibt es hier eine Atmosphäre, die man auf das untergegangene, andere Deutschland beziehen kann.“ Ebd.

<sup>47</sup> Vgl. James Urquhart: „The Old Child and The Book of Word“. In: *Financial Times*. 20. 12. 2008. <http://www.ft.com/intl/cms/s/o/6938572a-cbcd-11dd-ba02-000077b07658.html#axzz2TuwNmbVC>

<sup>48</sup> o. A.: „The Old Child and other Stories“. In: *Publishers Weekly* 252/33, 22.8.2005, S. 38.

<sup>49</sup> Tayt Harlin: „The Old Child & Other Stories“. In: *The Review of Contemporary Fiction* 26/2, 2006, S. 94.

<sup>50</sup> Brian Sholis: „The Reality Slip“. In: *The Village Voice* 53, 2.-8.1.2008, S. 35.

<sup>51</sup> Ebd.

kurzen Sammelbesprechung von James Urquhart bezeichnet dieser *The Book of Words* als „initially opaque and unsettling und, gradually unravelling its grim meaning, thoroughly chilling.“<sup>52</sup>

Zu Erpenbecks zuletzt übersetztem Roman *Heimsuchung / Visitation*, der zwölf Lebensläufe von den Zwanziger Jahren bis in die Gegenwart anhand der BewohnerInnen und wechselnden BesitzerInnen eines Hauses an einem märkischen See erzählt, liegen zwei ausführliche Rezensionen vor, eine in der Wochenzeitschrift *The Nation*, eine weitere wiederum in der *Financial Times*.<sup>53</sup> Tristram Wolff rezipiert Erpenbeck in der *Nation* vor dem Hintergrund deutschsprachiger SchriftstellerInnen, die sich der *Vergangenheitsbewältigung* annehmen, er erläutert vorab seinen LeserInnen den Begriff als „[t]he German word for the seemingly never-ending obligation to come to terms with the past.“<sup>54</sup> Als Beispiele nennt er Bernhard Schlinks *Vorleser* ebenso wie Günter Grass' *Im Krebsgang* oder *Vom Häuten der Zwiebel* sowie die Prosa von Herta Müller und W. G. Sebald (aber auch Werke des Filmemachers Michael Haneke) und erläutert seinen LeserInnen deren Methoden: „This literature relies on strange and uncomfortable layerings of fiction, nonfiction and historical fiction to slant and deepen accepted histories with alternate perspectives.“<sup>55</sup> Er sieht Parallelen zu Erpenbecks Schaffen und findet einen Bezug zu Herta Müller: „Erpenbeck's technique is comparable and, in her best efforts, perhaps closest in spirit to Müller's“, die Autorin richte ihren Fokus jedoch im Vergleich zu den anderen genannten Kunstschaffenden vermehrt auf die Gegenwart, „but her real object seems to be to come to terms with the present.“<sup>56</sup> Auch der Kritiker C. J. Schuler bringt in einer Besprechung des Buches in der *Financial Times* *Visitation* in einen literarischen Kontext: So erinnert ihn eine Textpassage in *Visitation*, die beschreibt wie nach dem Mauerfall die Erben eines als Handlungsort zentralen Grundstücks dieses wiederum für sich beanspruchen, thematisch an Stefan Heyms *Auf Sand gebaut*. Die „epic trajectory“<sup>57</sup> des Textes – der zwar unter 200 Seiten bleibt, aber aufgrund seiner Thematik tatsächlich als eine Art verknappter Familienroman gelesen werden kann – erinnert Schuler wiederum an Thomas Manns *Buddenbrooks*. Es bleibt zu bemerken, dass der Kritiker hier zwei deutsche Texte wählt, um Erpenbeck's Prosa zu kontextualisieren. Damit geht Schuler davon aus, dass die LeserInnen der *Financial Times*, die ja nicht unbedingt ein Publikum mit Fachwissen anspricht, eine recht ‚gute‘ Kenntnis von

<sup>52</sup> James Urquhart: *The Old Child and The Book of Word*. o. S.

<sup>53</sup> C. J. Schuler: „Visitation“. In: *Financial Times*, 25.10.2010, <http://www.ft.com/cms/s/2/945d6d5c-dd62-11df-beb7-00144feabdco.html#axzz2iYafdR5M> (15.10.2013).

<sup>54</sup> Tristram Wolff: „Inescapable Smallness“. In: *The Nation*. 23. 4. 2012, S. 35-37, hier: S. 35.

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> C. J. Schuler: *Visitation*. o. S.

deutscher Literatur mitbringen.<sup>58</sup> Ob dies eine angemessene Annahme des Kritikers ist, muss hier fraglich bleiben. Zum Vergleich: Das *Library Journal* sieht bei Erpenbecks Prosa Parallelen bei W. G. Sebald: „In personalizing historical events, Erpenbeck (*The Old Child & Other Stories*) introduces themes reminiscent of some of W.G. Sebald's novels, especially *The Emigrants*.“<sup>59</sup> Damit wird ein Bezug zu einem Autor hergestellt, der insbesondere amerikanischen LeserInnen wahrscheinlich als der deutsche Autor der Gegenwart ein Begriff ist.<sup>60</sup> Zuletzt fand *Visitation* in der *Financial Times* in der empfehlenden Rubrik *Fiction Round-Up* Erwähnung, in dem es als „minimalist masterpiece“<sup>61</sup> bezeichnet wird.

Auffallend ist in Bezug auf die Rezeption von Jenny Erpenbecks Prosa, dass zu allen drei Übersetzungen Artikel in der *Financial Times* erschienen sind, zu *Visitation* sogar eine längere Besprechung. Da die Zeitschrift sonst nicht mit Rezensionen deutscher Gegenwartsliteratur hervorsteicht, kann dies hier als Besonderheit gewertet werden. Auch wird Erpenbeck bei Tristram Wolff in der *Nation* als Autorin, die sich der deutschen Vergangenheitsbewältigung annimmt, literarische Nähe zu in den USA bekannten deutschen Autoren wie Günter Grass, Bernhard Schlink oder W. G. Sebald bescheinigt; insgesamt fanden die KritikerInnen viel Lob für ihre Texte.

Judith Hermann: Emotionslose Charaktere? Zur amerikanischen Rezeption von *Sommerhouse, Later*

Von Judith Hermanns Prosa in Buchform, ausschließlich Sammlungen von Erzählungen, liegt nur *Sommerhaus, später* in den USA in Übersetzung vor. Die auf dieses Werk folgenden Erzählbände – *Nichts als Gespenster* (2003 / 2005; *Nothing But Ghosts*) und *Alice* (2009 / 2011; *Alice*) wurden zwar ins Englische übersetzt und sind in Großbritannien erschienen, nicht jedoch in den USA. Der Erzählband *Sommerhaus, später*, dessen Ge-

---

<sup>58</sup> Die Arbeit mit amerikanischen Rezensionen zu deutscher Literatur im Zuge der Arbeit an meiner Dissertation haben insgesamt gezeigt, dass die KritikerInnen tendenziell eher Vergleiche mit englischsprachigen AutorInnen heranziehen, um die fremdsprachigen literarischen Texte zu kontextualisieren.

<sup>59</sup> Reba Leiding: „Visitation“. In: *Library Journal* 135/15, 15.09.2010, S. 58.

<sup>60</sup> Vgl. dazu den Aufsatz von Scott Denham der den großen Erfolg des Autors bei Kritik und Publikum im englischsprachigen Raum untersucht. Nicht zuletzt wegen der positiven Aufnahme seiner Texte durch Literaturkritik und Publikum und der Lehre seiner Werke an den amerikanischen Universitäten gilt Sebald in den USA als ‚der‘ „Repräsentant der deutschen Literatur an der Wende zum 21. Jahrhundert.“ Vgl. Scott Denham: „Die englischsprachige Sebald-Rezeption“. In: Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger (Hg.): *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin 2006. S. 259-268, hier: S. 268 f.

<sup>61</sup> Vgl. o. A.: „Fiction Round-Up“. In: *Financial Times*, 3.12.2010, <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/6bfb59f8-fe61-11df-845b-00144feab49a.html#axzz2TuwNmbVC> (15.10.2013).

schichten episodenhaft aus dem Leben verschiedener junger Erwachsener erzählt, wobei Handlungsort der meisten Geschichten Berlin oder sein Umland ist, wurde im deutschen Feuilleton oft als literarischer Ausdruck einer Generation wahrgenommen (s. u.), fand viel Lob in der Kritik und war ein großer kommerzieller Erfolg: Der S. Fischer Verlag hat nach eigenen Angaben von seiner Ausgabe über eine halbe Million Exemplare verkauft.<sup>62</sup> 2001 erschien das Buch in den USA. *Summerhouse*, *Later* wurde in Folge vom *New York Times Book Review*<sup>63</sup> und in der *New York Times*<sup>64</sup> besprochen, die *Los Angeles Times* stellte das Buch in seiner Kurzkritiken-Rubrik *Discoveries*<sup>65</sup> vor. Im Weiteren kam es zu Empfehlungen in der *Elle* (*Elle recommends*) und *The Oprah Magazine* (*Oprah's Reading Room – BibliO*).<sup>66</sup> Zuerst ein kleiner Überblick über die Kurzbesprechungen: In den beiden letztgenannten wird einleitend auf den Bestseller-Status des Buches in Deutschland verwiesen. In dem Artikel der Frauenzeitschrift *Elle* wird in Folge von einer „intriguing debut story collection“ gesprochen, mit „nine glimpses of post-Wall Berlin that shimmer with dark wit and intelligence“<sup>67</sup>, die *Oprah* berichtet, der Erzählband „focuses on the breakout generation of Berliners – artistic, imaginative, introspective – who grew up after the Wall came down.“<sup>68</sup> In beiden Artikeln findet sich also ein Hinweis darauf, dass es sich um einen Text handelt, der in Berlin nach dem Mauerfall spielt. In der weiteren Kurzbesprechung, in der Rubrik *Discoveries* der *Los Angeles Times*, spricht Susan Salter Reynolds von Hermanns Buch als „eerie collection“, Hermann als Erzählerin bringe „a keen grasp (if such thing is possible) of the unreal“<sup>69</sup> mit sich. Der Text birgt für Salter Reynolds insgesamt ‚Mysteriöses‘, auch sie erwähnt dabei den Handlungsort, und sie zeichnet ein stereotypes Bild von Deutschland bzw. Berlin:

„Does winter sometimes remind you of something, you don't know what?“ the narrator asks in the end of one story. This is a typical Hermann line. As if that weren't mysterious enough, the stories in *Summerhouse*, *Later* are set in Germany, many in Berlin where the contemporary characters are

---

<sup>62</sup> Ich danke der Foreign Rights Abteilung des S. Fischer Verlages für diese Auskunft.

<sup>63</sup> Melanie Rehak: „Blank Generation“. In: *New York Times Book Review*, 21.4.2002, S. 15.

<sup>64</sup> Richard Eder: „A Desolate Landscape, but for Its Lack of Emotion“. In: *New York Times*, 3.4.2002, S. E.9.

<sup>65</sup> Susan Salter Reynolds: „Discoveries“. In: *Los Angeles Times Book Review*, 26.5.2002, S. 15.

<sup>66</sup> o. A.: „Elle recommends ...“. In: *Elle*, April 2002, S. 102 und o. A.: „BibliO. From our shelf to yours“. In: *The Oprah Magazine*, April 2002, o. S. Auch für die Zusendung dieser Rezensionen danke ich den MitarbeiterInnen des S. Fischer-Verlages.

<sup>67</sup> o. A.: *Elle recommends ...*, S. 102.

<sup>68</sup> o. A.: *BibliO*, o. S.

<sup>69</sup> Susan Salter Reynolds: *Discoveries*, S. 15.

faded members of the aristocracy left to their tea and toast in heavily draped apartments, cabdrivers, artists and beautiful women from Bali.<sup>70</sup>

In Salter Reynolds Kurzkritik lauern jedoch nicht nur stereotype Vorstellungen, sondern sie schreibt Hermanns Figuren auch aristokratische Züge zu, die, so kann man es interpretieren, in einer luxuriösen Umgebung dem Nichtstun frönen – eine Lesart, die in ähnlicher Weise auch bei anderen amerikanischen KritikerInnen vorkommt, wie man in Folge noch sehen wird.

Insgesamt kann man hier bereits konstatieren, dass für Hermann in einem ungewöhnlich breiten Kontext in den USA Empfehlungen ausgesprochen wurden. Wendet man sich den ausführlicheren Besprechungen – und damit insbesondere den Rezensionen von Melanie Rehak im *New York Times Book Review*, von Thomas Eder in der *New York Times* und ergänzend einer Kritik in der *Kirkus Review* – zu, kann man hier vorab auch sagen: Man war insgesamt nicht so voll des Lobes für das Debüt wie im deutschen Feuilleton, wo die Autorin – und das nicht nur bei Hage – als literarische Ausnahmerecheinung wahrgenommen wurde, die zwar wie die PopliteratInnen das Lebensgefühl ihrer Generation transportiert, sich jedoch durch die hohe Literarizität ihres Debüts von dem Genre Ende der Neunziger Jahre abhebt. Um dafür Beispiele zu nennen, sei ein kurzer Ausflug ins deutsche Feuilleton unternommen: So nennt Wolfgang Höbel im *Spiegel* konkret Alexa Hennig von Lange's *Relax*, Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* und Andreas Neumeisters *Gut laut*, die Hermann nicht das Wasser reichen könnten: „Es reicht nicht, mit einem Lebensgefühl hausieren zu gehen, man muß auch noch unfähig sein, es auszudrücken“<sup>71</sup> wird dabei in Anlehnung an ein vermeintliches Zitat von Karl Kraus auf die junge deutsche Pop-Literatur geschimpft, um gleichzeitig Hermann hervorzuheben, die es ganz ohne „popmoderne Prahlerei“ schaffe, vom „Zustand ihrer Generation“<sup>72</sup> zu erzählen. Auch in der *tageszeitung* wird Hermanns Debüt durch eine Abgrenzung unterstrichen: „Für die schnellen neunziger Jahre [...] absolut untypisch“<sup>73</sup> scheine das Debüt zu sein, meint hier Susann Rehlein, mit „geradezu altmodischem Zungenschlag [erzählt], [w]ährend die Trashpiloten, Helden des Jetzt, stürmen und sich die Seele aus dem Leib kotzen.“<sup>74</sup> Dass Herman mit ihrem Debüt etwas ‚Besonderes‘ innerhalb der jungen, deutschen Literaturszene gelungen ist, betont auch Florian Illies, der in seiner Rezension meint: „Als Erzählerin hat sie auf

---

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Wolfgang Höbel: „Das gute, beschissene Leben“. In: *Der Spiegel* 50/1998. S. 246-249, hier: S. 246.

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Susann Rehlein: „Ein Gefühl der Irritation“. In: *die tageszeitung*, 12.11.1998, S. 18.

<sup>74</sup> Ebd.



Anhieb eine eigene ungehörte Sprache gefunden, die gelassen ist und kühn zugleich.“<sup>75</sup>

Auf amerikanischer Seite wird *Summerhouse, Later* nicht an Pop-Literatur gemessen, um das Werk zu kontextualisieren, wie das beim Original der Fall war. Melanie Rehak stellt Hermann ihren LeserInnen jedoch als Vertreterin einer neuen Generation deutscher GegenwartsliteratInnen aus der deutschen Hauptstadt vor, „as one of the leading figures of a wave of young writers hailing from the new Berlin. They are the first to break out of the mold that has shaped so much German writing for the last half-century.“<sup>76</sup> Rehak nennt ihren LeserInnen jedoch keine weiteren Namen, weder aus der jungen, neue ‚Welle‘ von Berliner SchriftstellerInnen, noch von der alten Generation, die diese hier ablöst.<sup>77</sup> Hermanns Schreiben wird im Weiteren als existenzialistisch bezeichnet; und auch in die Nähe eines magischen Realismus gerückt. So in der Kritik von Thomas Eder in der *New York Times*, wenn auch durch ein negativ konnotiertes Urteil, wenn er in Bezug auf eine Textstelle in der ersten Geschichte des Bandes meint, diese sei „with a magical realist dollop“<sup>78</sup> erzählt, während Melanie Rehak, von der selben Erzählung durchaus angetan, im *New York Times Book Review* hier „a rather spectacular magic realist moment“<sup>79</sup> entdeckt. In der Figurensprache entdeckt Rehak wiederum „pure existentialism.“<sup>80</sup> Gibt es also Unterschiede beim Hauptaugenmerk der Kontextualisierung des Werkes im Vergleich zur den deutschen Kritiken, soll hier noch auf eine weitere Besonderheit der amerikanischen Rezeption eingegangen werden, die oben schon anhand von Salter Reynolds Kritik erwähnt wurde: die amerikanischen Lesarten in Bezug auf die Charaktere.

In der *Kirkus Review* wird dabei zuerst wiederum auf den Erfolg aufmerksam gemacht, den das Buch ‚zuhausē hatte: „The ten stories in Hermann’s debut are said to have been a great success at home (Hermann is a Berliner)“ um gleich darauf zu urteilen, „but to the Yankee ear they seem to consist, for the most part, of youth, pose, and attitude.“<sup>81</sup> Die Zuschreibungen beziehen sich insbesondere auf die Figurenzeichnung, denen der Kritiker in Folge insbesondere Oberflächlichkeit nachsagt, denn die Charaktere wären nicht instande, die Geschichten, die Hermann erzählen will, zu transportieren. Diese würden zwar an verschiedenen Stellen Symbole und Allegorien beinhalten, doch: „[T]he characters – ultrahip young adults –

<sup>75</sup> Florian Illies: „Die Traumwandlerin. Judith Hermanns erster Erzählungsband“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.10.1998, S. V.

<sup>76</sup> Melanie Rehak: „Blank Generation“. In: *New York Times Book Review*, 21.4.2002, S. 15.

<sup>77</sup> Auffallend ist auch, dass hier etwa die Möglichkeit gewesen wäre, die Autorin als „Fräuleinwunder“ vorzustellen, das bleibt jedoch aus.

<sup>78</sup> Richard Eder: *A Desolate Landscape, but for Its Lack of Emotion*, S. E9.

<sup>79</sup> Melanie Rehak: *Blank Generation*, S. 15.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> o. A.: „Summerhouse, later (Book)“. In: *Kirkus Review* 70/3, 1.2.2002, S. 126.

are so shallow, thin and unprepossessing, that the allegory has no emotion to take root in. [...] Stories, yes, but without characters a reader can care about, they remain surface only.“<sup>82</sup>

Kann man hier festhalten, dass der Kritiker die Oberflächlichkeit der Erzählungen mit die Jugend der Protagonisten unterstreichenden, negativ konnotierten Attributen verbindet, vertieft sich dieser Eindruck beim Lesen der Rezension von Richard Eder in der *New York Times*. Die Charaktere erscheinen Eder an verschiedener Stelle als „inert and governed by disinclination“, Charaktere der titelgebenden Geschichte nennt er „a band of spoiled Berlin hippies.“<sup>83</sup> Die Distanziertheit zwischen den Figuren aber auch zwischen den Erzählenden und ihren Geschichten sei „vast, and one would say, desolate; except that desolation implies emotion that the author has withheld.“<sup>84</sup> Er konstantiert diesbezüglich Leerstellen, die von den Lesern zu füllen seien, wobei ihm der Erzählband nicht ganz gelungen scheint, wenn er meint: „Yet the best of the stories may induce readers, like so many Gadarene piggies, to fill a space, garnished and swept of all emotion with emotion of their own. Not all the stories manage it.“<sup>85</sup> Er vergleicht Hermanns Vorgehen des *detachment* außerhalb der Literatur, hier „less willed than submitting“ mit „Gerhard Richter’s paintings of photographs in black and white.“<sup>86</sup> Auch hat er insgesamt nicht das Gefühl, dass ihm hier etwas Außergewöhnliches vorliegt, vielmehr findet er ihr auf die Gegenwart und selbst-bezogenes Erzählen scheinbar ausgereizt:

Ms. Hermann’s book, warmly praised in Germany, France and Britain, is a young German version of the perennial “how we live now” theme. Shunning “well” or “badly”, which would imply an extinct moral and aesthetic energy, her answer is closer to “not very much”.<sup>87</sup>

Melanie Rehak bezeichnet die Möglichkeit der Figuren, sich ihrem Inneren zuzuwenden im Weiteren als ‚Luxus‘: „[They] tend to be young people coming of age in the peculiar lull of the post-wall era, drifters who have the luxury of turning inward and who find there a nothingness born of the lack of historical imperatives.“<sup>88</sup>

Wirft man an dieser Stelle erneut einen Seitenblick auf die deutschen Kritiken, kommen erstaunliche Unterschiede zutage, denn hier spielt zwar auch die ‚Innenschau‘, ‚innere Leere‘ und ‚Emotionslosigkeit‘ der Figuren eine Rolle, jedoch werden tendenziell Attribute verwendet, die Gefühle wie Melancholie und Depression evozieren, um dieselben Charaktere zu be-

---

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Richard Eder: *A Desolate Landscape, but for Its Lack of Emotion*, S. E9.

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Ebd.

<sup>86</sup> Ebd.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Melanie Rehak: *Blank Generation*, S. 15.

schreiben, Hermanns „Figuren [bewegen sich] in der Entropie.“<sup>89</sup> „Alle haben den Blues und wissen nicht warum“<sup>90</sup> titelt Helmut Böttiger dementprechend in der *Frankfurter Rundschau*, der meint, dass in den Erzählungen vorrangig ein Gefühl von Einsamkeit eine Rolle spiele. Es sei „immer ein Grauschleier spürbar, ein ständiger November“<sup>91</sup>, meint auch Florian Illies in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Dabei sei „[d]as Leben [...] ausgefüllt mit allerlei Möglichkeiten des Hedonismus und Eskapismus, mit Bohemeattitüden [...]: so opulent die Rahmenbedingungen zu sein scheinen, so leer ist es im Inneren.“<sup>92</sup> „Eine seltsame, erschöpfte Traurigkeit verbindet die Figuren.“<sup>93</sup> Es sei der Autorin dabei gelungen ein spezifisches Lebensgefühl im heutigen Berlin zu beschreiben.<sup>94</sup> Die Figuren erscheinen den KritikerInnen ein wenig der Wirklichkeit entrückt, die dem Leben entfremdet gegenüber stehen und ausschließlich in der Gegenwart existieren: „[M]an steht ein bisschen daneben, obwohl man es nicht so recht weiß“<sup>95</sup>, Hermanns Charaktere „werden es zu nichts bringen und wollen das auch nicht. [...] Verlusterfahrung, unbestimmte Sehnsucht, Verlorenheit bilden den Grundton der Erzählungen.“<sup>96</sup>

Fasst man hier die Lesarten der amerikanischen journalistischen Literaturkritik noch einmal, mit Seitenblicken auf die deutsche, zusammen, so kann man erstens feststellen, dass die amerikanischen KritikerInnen weniger ‚beeindruckt‘ von Hermanns Debüt-Band sind, als viele deutsche: Das Werk scheint ihnen allgemein nicht viel Neues zu bieten, während die deutsche Kritik Hermanns Debüt als ‚besonders‘ innerhalb der jüngeren, deutschen Gegenwartsliteratur hervorhebt und als literarische Stimme einer Generation versteht. Dabei wird die literarische Qualität des Buches insbesondere im Kontrast zu Werken gelobt, die als Popliteratur wahrgenommen werden. Von amerikanischer Seite wird die Autorin ebenfalls als Vertreterin einer neuen Generation deutscher Literatur wahrgenommen, diese bleibt ansonsten jedoch hier namenlos. Während in dem Werk von deutscher Seite eine depressive, melancholische Grundstimmung und die dazugehörige Innenschau der Charaktere als Kennzeichen einer literarischen Generation wahrgenommen werden, tendieren die amerikanischen Kritiker eher dazu, an denselben Charakteren eine innere Leere, einen Mangel an emotionaler Tiefe zu konstatieren, die als oberflächlich empfunden wird. Den KritikerInnen fällt es schwer, sich mit den Charakteren

<sup>89</sup> Susann Rehlein: *Ein Gefühl der Irritation*, S. 18.

<sup>90</sup> Helmut Böttiger: „Alle haben den Blues und wissen nicht warum. Judith Hermanns Erzählungen: *Sommerhaus, später*“. In: *Frankfurter Rundschau*, 25.11.1998. S. 7.

<sup>91</sup> Florian Illies: *Die Traumwandlerin. Judith Hermanns erster Erzählungsband*, S. V.

<sup>92</sup> Ebd.

<sup>93</sup> Ebd.

<sup>94</sup> Helmut Böttiger: *Alle haben den Blues und wissen nicht warum. Judith Hermanns Erzählungen: „Sommerhaus, später“*, S. 7.

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Susann Rehlein: *Ein Gefühl der Irritation*, S. 18.

zu identifizieren. Man kann hier abschließend konstatieren, dass Merkmale einer Befindlichkeitsliteratur, wie Hermanns Charaktere sie widerspiegeln mögen, von deutscher Seite tendenziell positiv, von amerikanischer Seite vermehrt negativ beurteilt worden sind.

Charlotte Roches *Wetlands*: Die ‚skandalfreie‘ Rezeption eines deutschen Bestseller

Interessierten bei Hermann hauptsächlich innerliterarische Kriterien, lag der Fokus der Kritik bei *Feuchtgebiete* von Charlotte Roche woanders: Der Erstling und internationale Bestseller der Autorin Charlotte Roche hatte bekanntlich im deutschsprachigen Raum für Debatten gesorgt: In Hinblick auf die detailreichen Beschreibungen (mangelnder) Intimhygiene und explizit geschilderten sexuellen Erfahrungen der 18-jährigen Ich-Erzählerin Helen diskutierte man in den Medien weit über das Feuilleton hinaus im vagen Rahmen eines feministischen Diskurses über sexuelle Tabus und die Rolle und das Selbstverständnis der Frau in der gegenwärtigen Gesellschaft. Die amerikanische journalistische Literaturkritik ließ sich von ihren deutschsprachigen Kollegen allerdings nicht ‚anstecken‘: Die Übersetzung traf auf eine auf einen mögliche Skandal um das Buch ‚vorbereitete‘ amerikanische journalistische Literaturkritik, wie man in Folge sehen wird.

An dem internationalen Bestseller-Status des millionenfach verkauften Buches hatte die amerikanische Übersetzung wenig Anteil: Die nordamerikanische Ausgabe wurde Angaben des deutschen Verlags zufolge zwar immerhin über 10.000-mal verkauft, jedoch bezieht sich diese Angabe auf Verkaufszahlen für die USA und Kanada gemeinsam.<sup>97</sup> Auffallend ist bei der Betrachtung der grenzübergreifenden Rezeptionsgeschichte zu Charlotte Roches Buch zuerst, dass, nachdem die Übersetzungsrechte für *Feuchtgebiete* mehrfach ins Ausland verkauft wurden, dies innerhalb der deutschen Presse mit Spannung verfolgt wurde. Die brennende Frage lautete: Wie werden die ausländischen KollegInnen auf unser Skandal-Buch reagieren? Alexander Menden, der in der *Süddeutschen Zeitung* über die journalistischen Reaktionen auf *Wetlands* in Großbritannien berichtete, stellte etwa fest, dass die Debatte rund um das Buch im ‚prüden‘ England ähnliche Züge aufwies, wie in Deutschland.<sup>98</sup> Auch wie die USA auf das Buch reagieren würde, wurde mit Interesse verfolgt: So berichteten der *Spiegel*<sup>99</sup> und der *Stern*<sup>100</sup> über den Verkauf der Übersetzungsrechte von

---

<sup>97</sup> Ich danke der Abteilung Rechte & Lizenzen des DuMont Buchverlages für diese Auskunft.

<sup>98</sup> Vgl.: Alexander Menden: „Wetlands. Wie England *Feuchtgebiete* von Charlotte Roche liest“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 3.2.2009, S. 14.

<sup>99</sup> o. A.: „Globale *Feuchtgebiete*“. In: *Der Spiegel*, 23 / 2008, S. 159.

*Feuchtgebiete* in die USA. „Zu drastisch für die USA?“<sup>101</sup> wird im *Stern* in einer Zwischenüberschrift gefragt – die Autorin beantwortet diese Frage in Folge selbst anhand eines wenige Tage zuvor in den USA erschienenen journalistischen Berichts zu dem Buch von Nicholas Kulish der in der *New York Times* erschienen war. Darin berichtet Kulish den amerikanischen LeserInnen von dem Medienrummel, den *Feuchtgebiete* in Deutschland ausgelöst hatte, und bietet dafür Erklärungsansätze an.<sup>102</sup> Schäfer meinte, Kulish dürfte mit seinem Artikel den „Grundstein für einen Erfolg des Buches auf dem US-Markt gelegt haben“<sup>103</sup> und sie berichtet im Weiteren, dass die damalige Koordinatorin des German Book Office New York Hannah Johnson „mit heftigen Reaktionen auf das Buch in Amerika“ bezüglich seiner sexuellen Inhalte, Diskussionen zum Themen wie „die sexuelle Befreiung der Frau“ und zugleich mit einer Ablehnung durch die Literaturkritik „aufgrund der expliziten Sprache“<sup>104</sup> rechnete. Wie man den oben genannten Zahlen entnehmen kann, war dem Buch für einen ‚Import‘ aus Deutschland zwar ein gewisser Erfolg auch in Amerika und Kanada vergönnt – die Verkaufszahlen blieben jedoch weit hinter denen im deutschsprachigen Raum zurück. Auch die zweite in Schäfers Bericht beschriebene Annahme – eine Diskussion innerhalb der journalistischen Literaturkritik – blieb aus. Vielmehr scheint es, als hätte Kulish Beitrag seinen journalistischen KollegInnen eine Richtung vorgegeben, wie mit dem vermeintlichen ‚Skandalbuch‘ umzugehen sei – sein Bericht soll als erste journalistische Reaktion, die nach dem Verkauf der Rechte, aber vor Erscheinen der Übersetzung erschien, daher in Folge eingehender betrachtet werden. Kulish gibt darin seinen LeserInnen einen Eindruck von seiner Leseerfahrung: „It is difficult to overstate the raunchiness of the novel, and hard to describe in a family newspaper.“<sup>105</sup> Obwohl Kulish selbst bezweifelt, dass der Text dem Anliegen eines ‚female empowerment‘ diene, erklärt er seinen Lesern die bewegte Rezeption in Deutschland: „The subject has struck a nerve here, catching a wave of popular interest in renewing the debate over women’s roles and image in society.“<sup>106</sup> Er bettet das Buch in einen breitgefächerten, gesellschaftspolitischen Kontext. Zum einen meint er, dass Deutschland aufgrund seiner weiblichen Führung zwar eine Fortschritt-

---

<sup>100</sup> Vgl. Ulrike Schäfer: „*Feuchtgebiete* schwappen in die USA“. In: stern.de, 10.6.2008, <http://www.stern.de/kultur/buecher/charlotte-roche-feuchtgebiete-schwappen-in-die-usa-623297.html> (23.9.2013).

<sup>101</sup> Ebd.

<sup>102</sup> Diese werden in Folge noch erläutert. Vgl.: Nicholas Kulish: „Germany Abuzz at Racy Novel of Sex and Hygiene“. In: *New York Times*, 6.6.2008, [http://www.nytimes.com/2008/06/06/world/europe/06taboo.html?\\_r=2&pagewanted=print](http://www.nytimes.com/2008/06/06/world/europe/06taboo.html?_r=2&pagewanted=print) (28.9.2013).

<sup>103</sup> Ulrike Schäfer: *Feuchtgebiete schwappen in die USA*.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Nicholas Kulish: *Germany Abuzz at Racy Novel of Sex and Hygiene*.

<sup>106</sup> Ebd.

lichkeit vermittele, die eine solche Debatte kaum notwendig erscheinen lässt, nichts desto trotz im Bereich der Gleichberechtigung jedoch einiges nachzuholen habe: „Yet, Germany has an old fashioned tendency to expect women to choose between careers and motherhood rather than trying to accomodate both.“<sup>107</sup> Als Hintergrundinformation nennt er dabei seinen LeserInnen die Kontroverse in den deutschen Medien, die um die Aussagen von „another German television personality“<sup>108</sup> (Anm. gemeint ist mit großer Wahrscheinlichkeit Eva Hermans) zur heutigen Rolle der Frau in Verbindung mit der im nationalsozialistischen Deutschland propagierten Mutterrolle stattgefunden hatte. Neben den „historical landmines“ gäbe es „measurable gender-equality problems in Germany, Europe’s largest economy“;<sup>109</sup> und macht diese etwa an den Gehaltsunterschieden zwischen Männern und Frauen in Deutschland fest. In dem derart geschaffenen Kontext erläutert er Roches Motivation, den Roman zu schreiben: Dieser sei dabei nicht, wie in deutschen Zeitungen behauptet würde, eine Reaktion auf ein Schönheitsideal, dem „American-import model of womanhood“<sup>110</sup>, wie es Heidi Klums Models im deutschen Fernsehen repräsentieren würden, sondern – und hier beruft er sich auf Aussagen der Autorin – ihr Feminismus richte sich gegen die Produktüberflutung mit Hygieneprodukten für Frauen, das Buch würde also vielmehr einen „feminism of the body“<sup>111</sup> widerspiegeln. Eine Debatte, in der man sich letztendlich für oder gegen (übertriebene) weibliche Körperhygiene wendet, erscheint ihm aber veraltet, er schlussfolgert:

Ms. Roche’s critics say that it is just a modern spin on not shaving your legs, this time for the genital-waxing generation. Meanwhile, sex sells and tends to grab the spotlight. As a result, a debate that might be more profitably center on career counselors and day care is instead mired in old questions about sexual liberation.<sup>112</sup>

---

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Ebd.

<sup>109</sup> Ebd.

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Ebd. Hier bleibt anzumerken, dass beide Lesarten bezüglich der feministischen Intention des Textes schon in Deutschland vertreten waren. Vgl. hierzu etwa: Thomas Tuma: „Das Achsenhöhlengleichnis“. In: *Der Spiegel*, 19/2008, S.110-112, und Franziska Seyboldt: „Kein Griff ins Klo“. In: *taz magazin*, Nr. 8581, 17.5.2008, S. V. Tuma stellt Charlotte Roches Buch und Heidi Klums *Germany’s Next Topmodel* als Medienphänomen gegenüber, während Franziska Seyboldt im Weiteren als „eigentliche[s] Thema des Buchs den Umgang mit dem Körper an sich und allem, was dazugehört“ nennt, und es als einen Text gegen den „hysterische[n], spätkapitalistische[n] Hygienefanatismus“ liest.

<sup>112</sup> Nicholas Kulish: *Germany Abuzz at Racy Novel of Sex and Hygiene*.

In dem ganzen ‚Tumult‘ ginge die Geschichte um eine traurige Figur unter: „Lost in the whole hubbub is also a very sad story about a young woman who has undergone family traumas, the emotional core of the novel.“<sup>113</sup>

Nach Erscheinen der Übersetzung erschienen Rezensionen von Sallie Tisdale im *New York Times Book Review*<sup>114</sup> und Diane Wagman in der *Los Angeles Times*.<sup>115</sup> Neben diesen beiden Buchbesprechungen erschien in der amerikanischen Ausgabe des Frauenmagazins *Marie Claire* ein Beitrag, in dem vier weibliche Redaktionsmitglieder das Buch diskutieren.<sup>116</sup> Weitere Erwähnungen in empfehlenden Rubriken wurden nicht gefunden.

Sallie Tisdale berichtet den LeserInnen im *New York Times Book Review* von den Diskussionen über seine Tabubrüche und (vermeintlichen) Nähe zur Pornographie, die das Buch auf der anderen Seite des Atlantiks ausgelöst hatte: „[C]ritics described it as ‚taboo-busting‘, ‚disgusting‘ and ‚deeply perturbing‘; some dismissed it as pornography.“<sup>117</sup> Und sie stellt bereits im ersten Absatz fest: „Whether the controversy – and the sales – will follow here is, I’m afraid, the most interesting thing about the novel.“<sup>118</sup> Die feministischen Ambitionen der Autorin überzeugen sie nicht, denn bei der Einordnung des Textes in dessen Kontext findet sie es am beunruhigendsten, dass Roche sich selbst im Bereich der Literatur von Frauen, die sich mit Sexualität auseinandersetzen, als Pionierin begreift, wie sie deren Interviews entnimmt: „Yet the most unsettling part of *Wetlands* is its author’s belief that she is a pioneer. [...] In interviews, she sounds like a long-secluded inventor who emerges to announce she has developed the wheel.“<sup>119</sup> Damit liege diese jedoch falsch, wie die Kritikerin ausführt, denn: „Roche seems to know nothing about the extensive literature of women’s sexuality.“<sup>120</sup> Als Beispiele für gelungenere feministische Literatur nennt sie amerikanische AutorInnen: Betty Dodson, Pat Califia, Susie Bright und Carol Queen. Die Art und Weise, wie die Autorin sich selbst ihren Themen – „the sexual power of body fluids; the links between obsession and shame, pleasure and pain“ – nähert, nennt Tisdale schlicht „clumsily“.<sup>121</sup> Auch die Figur Helen scheint ihr nicht geeignet, diese Themen zu transportieren: „Self-confident Helen is just a lost little girl at heart.“<sup>122</sup>

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Sallie Tisdale: „Graphic Novel. *Wetlands* by Charlotte Roche“. In: *New York Times Book Review*, 19.4.2009, S. 17.

<sup>115</sup> Diane Wagman: „*Wetlands* by Charlotte Roche“. In: *Los Angeles Times*, 31.5.2009. [http://www.latimes.com/entertainment/news/la-ca-charlotte-roche31-2009may31\\_0,5041842.story](http://www.latimes.com/entertainment/news/la-ca-charlotte-roche31-2009may31_0,5041842.story) (28.5.2013).

<sup>116</sup> o. A.: „Book club“. In: *Marie Claire*, 16.4.2009, S. 74.

<sup>117</sup> Sally Tisdale: *Graphic Novel. Wetlands by Charlotte Roche*, S. 17.

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Ebd.

<sup>121</sup> Ebd.

<sup>122</sup> Ebd.

Und: „[H]er story a study in loneliness – not exactly a manifesto of sexual empowerment.“<sup>123</sup> Die Autorin hätte mit ihrem Werk zwar vielleicht einen Zeitgeist getroffen – „she does seem to have hitched a ride on the zeitgeist“<sup>124</sup> –, von ihren Leserinnen wünscht sie sich jedoch, dass sie sich anderer Literatur zuwenden: „I can only wish that the young women who think *Wetlands* sounds intriguing will head to the erotica section of the nearest women’s bookstore first.“<sup>125</sup>

Die Kritikerin Diane Wagman steht dem Buch positiver gegenüber und wendet sich vermehrt der Figur Helen zu, die es sich hinter den vordergründig schockierenden Elementen des Textes zu ergründen lohnt, wie sie in der *Los Angeles Times* ausführt. Hinter den detaillierten Beschreibungen von Körperflüssigkeiten hebt sie die Geschichte des traurigen und einsamen Mädchens als zentral hervor: „[I]f you can get past the rushing torrent of vaginal secretions, pus, fecal matter and menstrual blood, there is an affecting story of a sad and incredibly lonely girl.“<sup>126</sup> Helen sei „deeply troubled“, aber auch „open and adventurous and willing to explore any new avenue – so to speak“ genauso wie „admirably tough and funny.“<sup>127</sup> Die Fixierung Helens auf ihren Körper und damit auf sich selbst, erklärt sie damit, dass niemand sonst an ihr Interesse zeige: „It soon becomes apparent that Helen is so desperately into her bodily functions and pleasures because no one else – not a lover and definitely not her mother or father – is actually interested in her.“<sup>128</sup>

Auch sie bringt die Autorin in einen Kontext mit anderen von Frauen verfassten literarischen – und autobiografischen – Texten, in der Sexualität zum Thema gemacht wird: „Women and their rear ends are not a new subject“, schreibt sie hierzu und zieht Parallelen zum 2004 erschienenen Buch *The Surrender* von Toni Bentley, auch wenn sie Roches Text ‚interessanter‘ findet – „[Bentleys] memoir about sodomy [...] was appalling in a different and, frankly, less interesting way.“<sup>129</sup> Auch geht sie in die 1970-iger Jahre zurück, wenn sie das Buch mit dem von Erica Jong verfassten ‚Klassiker‘ innerhalb der amerikanischen feministischen Literatur vergleicht: „There is a lot of talk about this novel being a manifesto on the female body and sexuality, an updated and 21st century *Fear of Flying*.“<sup>130</sup> Sie spricht im Gegensatz zu Tisdale eine Empfehlung aus: „Charlotte Roche has written an uncomfortable, blunt treatise on a young woman’s re-

---

<sup>123</sup> Ebd.

<sup>124</sup> Ebd.

<sup>125</sup> Ebd.

<sup>126</sup> Diane Wagman: „*Wetlands*“ by Charlotte Roche, o. S.

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> Ebd.

<sup>129</sup> Ebd.

<sup>130</sup> Ebd.



markable exploration of her body and its juices. It is a slimy swim, but one worth taking.“<sup>131</sup>

Abschließend kann man sagen, dass, wie die Ausschnitte aus den angeführten Kritiken zeigen, Roches Werk in den USA in einem sehr nüchternen Tonfall besprochen wurde. Der einführende Bericht Kulishs sowie die negative Besprechung im *New York Times Book Review*, die das vermeintlich Skandalöse destruiert und zahlreiche AutorInnen aus dem feministischen Kontext und erotische Literatur von Frauen nennt, die schon ‚Bessesres‘ geschrieben haben, mag einer Diskussion vorab den Nährboden entzogen haben. Wagmans Kritik ist zwar versöhnlicher als Tisdales, erklärt jedoch vorrangig den Erfolg des Buches: Auch hier wird kein ‚Loblied‘ auf die Autorin ‚gesungen‘, wenn auch mehr Verständnis für die Figur gezeigt wird. Mag es ergo Kulishs Unverständnis für die Debatte um das Buch in Deutschland gewesen sein, die er sogar als veraltet empfindet, und Tisdales schlechte Kritik – beides erschien immerhin in einem der meinungsführenden Medien des Landes – oder schlicht mangelndes Interesse an der Auseinandersetzung mit dem Buch, der Skandal blieb jedenfalls aus. Wie betont sachlich auf verschiedenen Rezeptionsebenen in den USA mit *Wetlands* umgegangen wurde, zeigt auch der Beitrag im *Book Club* der Frauenzeitschrift *Marie Claire* auf, in dem vier Redaktionsmitglieder das Buch diskutieren. Dabei werden zwei Empfehlungen ausgesprochen, während zwei der Diskutierenden vom Lesen des Buches abraten. Auch hier gibt es Hinweise darauf, dass dem Buch das Potential abgesprochen wird, eine grenzübergreifende (feministische) Debatte mit sich zu bringen, so meint eine der Diskussionsteilnehmerinnen in Hinblick auf eine Textstelle: „I think it’s alienating, rather than creating dialogue. [...] That scene when Helen pulls out her tampon, rubs it on the bathroom floor, and reuses it as some act of rebellion? What’s feminist about that?“<sup>132</sup> Und abschließend wird konstatiert: „I can’t believe it was such a huge sensation in Europe.“ Und: „I can’t picture it being a hit here.“<sup>133</sup>

Charlotte Roches zweiter Roman *Schoßgebete* (2011) / *Wrecked* (2013) kam in Großbritannien auf den Buchmarkt, bisher jedoch nicht in den USA.

## CONCLUSIO

Insgesamt betrachtet kann man abschließend sagen: Es gibt eine journalistische Rezeption deutscher Gegenwartsautorinnen in den Literaturseiten der größeren amerikanischen Tageszeitungen und Zeitschriften, wenn sie auch auf einige wenige Besprechungen beschränkt bleiben. Das eine posi-

---

<sup>131</sup> Ebd.

<sup>132</sup> o. A.: *Book Club*, S. 74.

<sup>133</sup> Ebd.

tive Bewertung der Literatur deutscher Gegenwartsautorinnen der journalistischen Literaturkritik der USA überwiegt, kann man auch bei fünf der hier behandelten Autorinnen sehen; für Judith Hermann, Julia Franck und Jenny Erpenbeck wurden mehrere Leseempfehlungen ausgesprochen; im Fall von Juli Zeh gab der Kritiker W. M. Akers an, dass das Buch ‚übersehen‘ worden sei und erklärt es zum Besten, was er in diesem Jahr gelesen hatte. Am wenigsten journalistische Aufmerksamkeit kam den Werken der Autorinnen Katharina Hacker und Karen Duve zu; Charlotte Roches Debüt wurde zwar besprochen, eine Debatte um das Buch wie ‚zuhausē blieb jedoch aus, es kam zu keiner Erwähnung in Rubriken mit Empfehlungsfunktion, was auch als eine Form der ‚Ablehnung‘ durch die Literaturkritik verstanden werden kann, wie sie bereits in Ulrike Schäfers Artikel vorhergesehen worden ist (s. o.). Immerhin wurde das Buch jedoch in mehreren journalistischen Beiträgen ausführlich behandelt.

Es kann im Weiteren festgehalten werden, dass insbesondere die Rezeptionsbelege zu den Büchern der Autorinnen Judith Hermann und Jenny Erpenbeck in den Vereinigten Staaten zeigen, dass diese von der journalistischen Literaturkritik als Vertreterinnen deutscher Gegenwartsliteratur wahrgenommen werden, beide werden literarischen Strömungen zugeordnet, Erpenbeck als Autorin, die sich wie andere deutsche Schriftstellerinnen der Gegenwart der Vergangenheitsbewältigung annimmt (so bei Tristram Wolff, in *The Nation*, s. S. 10) und Hermann als Teil einer neuen Generation, die sich von den historischen Themen rund um den 2. Weltkrieg abwendet (so bei Melanie Rehak im *New York Times Book Review*, s. S. 14). Eine Kontextualisierung im Rahmen des ‚Fräuleinwunders‘ bleibt bei allen Autorinnen in den Rezensionen aus. Dass es nicht zu einem Aufgreifen des Begriffes kam, mag vielleicht überraschen in Anbetracht der Dimension, den dieser in der deutschsprachigen Literaturlandschaft angenommen hatte. Fragt man im Weiteren nach Gründen für dieses Ausbleiben, erscheint es daher zuerst wahrscheinlich, dass man den Begriff bewusst nicht übernommen hat: Denn dass vielen amerikanischen KritikerInnen, denen die Entwicklungen deutscher Gegenwartsliteratur durchaus vertraut ist, wie einige der hier behandelten Rezensionen annehmen lassen, das Etikett entgangen ist, darf zunächst bezweifelt werden. Und es wäre doch vielleicht gerade in den USA einfach gewesen, und dies sei, um die abschließenden Überlegungen zu ergänzen, noch erwähnt, einen Begriff wieder aufzugreifen, der dem/der einen oder anderen amerikanischen LeserIn aus dem Kontext der deutsch-amerikanischen Beziehungen der Nachkriegszeit und der Folgejahre noch bekannt sein könnte.<sup>134</sup> Im Weiteren

---

<sup>134</sup> Der Begriff ist schon einmal in einem deutsch-amerikanischen kulturellen Kontext verwendet worden, als die „deutschen Fräuleins“; die „junge[n] lebenslustige[n] Frauen“ (Christine Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise: „Die perfekte Welle. Das literarische Fräuleinwunder wird besichtigt. Eine Einleitung“. In: Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise (Hg.): *Fräuleinwunder literarisch. Litera-*

ren könnte man auch Nicolas Kulishs Bericht über die deutsche Rezeption von Charlotte Roches Roman *Feuchtgebiete* als einen Hinweis dafür anführen, warum der Begriff bewusst nicht übernommen worden ist: Macht er in seinem Artikel doch insgesamt darauf aufmerksam, dass er den Status quo der Gleichstellung der Geschlechter in Deutschland aus amerikanischer Sicht für rückständig hält. Umso unpassender mag es nicht nur ihm, sondern auch anderen amerikanischen KritikerInnen erschienen sein, dem ‚literarischen Fräuleinwunder‘ in ihren eigenen journalistischen Beiträgen Raum zu geben. Und dennoch bleibt es in Anbetracht der insgesamt geringen Aufmerksamkeit, die fremdsprachiger Literatur generell in den USA, und damit wie oben dargestellt auch der deutschen, zukommt, letztendlich ebenso wahrscheinlich, dass der Begriff gar nicht ‚angekommen‘ ist – nicht bei den amerikanischen Verlagen als Vermarktungsstrategie; und in Folge nicht in den amerikanischen Literaturseiten. Diese Ansicht teilt auch die Koordinatorin des *German Book Office New Yorks* Ricky Stock, die dazu beispielhaft aus der Transfergeschichte von Judith Hermanns *Summerhouse, Later* berichtet: „Ich habe bei HarperCollins gearbeitet, als *Sommerhaus*, später erschienen ist. Für den Verlag war es kein besonderes Buch. Es war einfach nur eine Kurzgeschichtensammlung. Niemand bei HarperCollins sprach von einem Fräuleinwunder.“ Und in Bezug auf die journalistische Rezeption des Begriffes und der Debatte ergänzt sie: „Die literarische Diskussion in Deutschland kommt hier einfach gar nicht erst an.“<sup>135</sup>

---

*tur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. u. a. 2005, S. 7-12, hier S. 8) bezeichneten, die im starken Kontrast zu den ‚Trümmerfrauen‘ im besetzten Deutschland der Nachkriegszeit konstruiert worden sind. Anfang der Fünfziger Jahre wurde das Model Susanne Erichsen schließlich bei einem USA-Besuch als ‚German Fräuleinwunder‘ begrüßt. Vgl. dazu und zur weiteren Erläuterung des ‚Fräuleinwunders‘ als Teil der ‚Wunder‘-Republik-Begriffe nach dem zweiten Weltkrieg: Christine Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise: *Die perfekte Welle. Das literarische Fräuleinwunder wird besichtigt. Eine Einleitung*, S. 8 ff.

<sup>135</sup> Zitiert aus einer E-Mail von Ricky Stock, Leiterin des *German Book Office New York* vom 16.10.2013.