

Inhalt

komparatistik online 2011/2012

Beatrice Nickel (Stuttgart)

**Konkrete Poesie und ihr Anteil
an der Globalität der Literatur** 1

Stephan Milich (Göttingen)

**Untergang und Auferstehung in den literarischen Werken
von Ingeborg Bachmann und Saʿdī Yūsuf** 21

Berenike Schröder (Gießen)

**Remedy or Disease?
Romantic Perspectives on Music** 38

Annette Simonis und Michael Schwarte

**Galileo in der Oper
Philip Glass und die Entwicklung der wissenschaftlichen Neugier** 47

Martina Knopf

**Die Anden sind nicht die Alpen.
Die Falle des eurozentrischen Blicks** 63

Annette Simonis (Gießen)

**Moderne Zeiterfahrung und Globalisierung.
Zeitbilder und -konzepte in der Literatur und Kultur der europäischen
Avantgarden** 72

Benjamin Fritz (Bochum)

Cervantes' *Don Quijote* und die Vertreibung der Morisken.
Zur verborgenen kulturellen Vielstimmigkeit im Roman des Siglo de Oro 98

Pascal Klenke (Gießen)

Christoph Marzis *Lycidas* und das Aufbrechen der klassischen
Gut-Böse-Opposition in der zeitgenössischen Phantastik 128

Buchbesprechungen

Annette Simonis

Katharina Mommsen: „Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen.“
Goethe und die Weltkulturen. (Schriften der Goethe-Gesellschaft, hg. Jochen Golz, Band 75)
Göttingen 2012. 143

Evi Zemanek

Rezension: Liebe im Korsett des Sonetts.
Die Sonette von Louise Labé und Elizabeth Barrett Browning in neuer Übersetzung von
Ingeborg Vetter 146

Komparatistik Online © 2011/12

Beatrice Nickel (Stuttgart)

Konkrete Poesie und ihr Anteil an der Globalität der Literatur

1. Vorbemerkung

Eine der primären Aufgaben nicht nur der Komparatistik, sondern der Literaturwissenschaft im Allgemeinen sollte es sein, Literatur als ein globales Phänomen zu erfassen und zu beschreiben. Manifestiert sich der globale Charakter von Literatur auch am augenscheinlichsten im Rahmen einer Poetik der *imitatio* in motivischer, thematischer und gattungsgeschichtlicher Hinsicht, so besteht er dennoch auch dann, wenn bestimmte Techniken eine internationale Präsenz besitzen. Dies gilt beispielsweise für die Konkrete Poesie, deren Funktion als einer der Katalysatoren der Globalität von Literatur im Folgenden erläutert wird.

Konkrete Poesie ist *per se* ein internationales Phänomen, oder wie Eugen Gomringer es formuliert hat: „die konkrete poesie [...] ist einer der konsequentesten versuche, poesie inter- und übernational zu begründen.“¹ Zunächst müssen wir – im Sinne wissenschaftlicher Eindeutigkeit – zwischen einem engeren und einem weiteren Begriff der Konkreten Poesie unterscheiden. Die Konkrete Poesie im engeren Sinne meint eine seit den 1970er Jahren historisch gewordene Dichtung. Ihre ‘Geburtsstunde’ lässt sich zu Recht als „transatlantic baptism“², nämlich durch Eugen Gomringer und Décio Pignatari in der Hochschule für Gestaltung im Jahre 1955 in Ulm, bezeichnen. In den frühen 1950er Jahren sowohl in Deutschland als auch Brasilien entstanden, findet sie Aufnahme in fast allen europäischen Ländern, Nordamerika und Japan. Im Folgenden soll der Begriff der Konkreten Poesie jedoch nicht in diesem unnötig eingeschränkten historischen Sinn gebraucht werden, sondern in einem sehr viel umfassenderen Sinn: Er ist all jenen Gedichten vorbehalten, in denen eine Transparenz des Zeichengebrauchs nicht gegeben ist, sondern stattdessen die Materialität der jeweils eingesetzten Zeichen im Vordergrund steht, wie dies auf ähnliche Weise schon im Futurismus und Dadaismus betrieben wurde,

¹ gomringer (1996), S. 9. Vgl. auch den Ausspruch des Dichters Jonathan Williams (1929-2008): „If there is such a thing as a worldwide movement in the art of poetry, Concrete is it.“ Zitiert nach Williams (1967), S. vii.

² Clüver (2000), S. 33.

bevor der Surrealismus diesen Experimenten ein jähes Ende bereitet hat. Gilt dies auch für die Bereiche der Lautdichtung, der Gedichtobjekte u.ä., so beschränken sich die folgenden Ausführungen auf den visuellen Bereich, und zwar auf visuelle Konkrete Poesie nach 1945, zumal in der Dichtung aus dieser Zeit eine starke Tendenz zu konkretistischen Verfahrensweisen herrscht.

Konkrete Poesie ist vor allem „a revolt against the transparency of the word“³, gegen die sich prinzipiell, aber in wesentlich geringerem Maße Dichtung *per se* richtet.⁴ Für die Konkrete Poesie gilt daher:

Das Zeichen verliert hier seine Transparenz mit Blick auf seine konventionelle Funktion und seinen konventionellen Sinn. Sein Material erscheint plötzlich als widerständig gegen die uns geläufigen Verfahren der Produktion und Vermittlung von Sinn. Verliert das Zeichen aber seine konventionellen Funktionen und Gebrauchsweisen, steht es zu neuer Gestaltung zur Verfügung.⁵

Damit einher geht eine prinzipielle Umwertung von Signifikat und Signifikant, die sich in einem „processo di progressiva perdita di valore subito dal significato verbale a vantaggio del significante [...]“⁶ manifestiert. Konkrete Poesie steht so für die Befreiung der Sprache (Schrift und Rede) von ihrer referentiellen Funktion, und zwar durch eine Betonung der Materialität von Sprache: „Materiality of language is that aspect which remains resistant to an absolute subsumption into the ideality of meaning. [...] To see the letter not as phoneme but as ink, and to further insist on that materiality, inevitably contests the status of language as a bearer of uncontaminated meaning.“⁷

Dass die Überschreitung von nationalen Grenzen einhergeht mit einer solchen von Gattungsgrenzen und Medien⁸ – in Form von visueller Poesie, Lautpoesie, Gedichtobjekten u.ä. – und auch mit der Überwindung des Gegensatzes von Gebrauchskunst und ‘hoher’ Kunst, darauf sei hier nur kurz hingewiesen.⁹

³ Waldrop (1982), S. 315.

⁴ Vgl. beispielsweise Mon (1959), S. 31f.: „sprechen, das sich zur poesie umkehrt, ist ein versuch, des selbstverständlichsten, das unter den komplizierten und aufreibenden arbeiten der sprache vergessen wurde, habhaft zu werden.“

⁵ krüger/ohmer (2006), S. 10.

⁶ Pignotti/Stefanelli (1980), S. 143.

⁷ Perloff (1991), S. 129. Vgl. auch Sheppard (2005), S. 218.

⁸ Auf den Zusammenhang von Intermedialität und Internationalität hat schon Ernst (1991), S. 9 hingewiesen: „So wie die Konkrete Poesie Gattungsschranken durchbricht, so hat sie auch Grenzen der Nationalliteratur überschritten und dabei weltweite Verbreitung gefunden, ja sie läßt darüber hinaus den Versuch erkennen, über den intermedialen Ansatz hinaus ein interkulturelles Konzept umzusetzen.“

⁹ Vgl. hierzu gomringer (1955), S. 19.

Aus dem Anspruch auf Internationalität ergibt sich folgerichtig, dass eine Sprache oder besser ein Zeichensystem bzw. Zeichensysteme gefunden werden müssen, das bzw. die universal anwendbar und supranational verstehbar ist bzw. sind. Eugen Gomringer, der als einer der ersten das Konzept einer universalen Gemeinschaftssprache vorstellte, wählte für diese bezeichnenderweise das Modell internationaler Verkehrszeichen und Anweisungen auf Flughäfen.

Die globale Ausrichtung der Konkreten Poesie ist schon in ihren Prämissen gegeben: „So ist die Universalität der Konkreten Poesie sowohl Folge der Konkretheit ihres Materials und seiner asyntaktischen Verwendung, [sic.] als auch Folge ihrer strukturgebundenen Semantik, der Auflösung des subjektiven Bezugspunkts und der daraus resultierenden Multiplizierbarkeit der Sprachelemente.“¹⁰ Hinzu kommt vor allem noch der Aspekt der Reduktion, so dass – im Idealfall – der allen Sprachen gemeinsame Nenner erreicht wird.¹¹ Eine weitere Prämisse der Konkreten Poesie erleichtert bzw. fördert deren internationale Ausrichtung: der erweiterte Textbegriff. Dieser ist nicht auf skripturale Zeichen beschränkt, sondern nach allen Seiten hin offen: „Text‘ muß hier [...] gebraucht werden im allgemein semiotischen Sinn als eine kohärente Zeichenmenge beliebiger Zeichen aus beliebigen Zeichenrepertoires nach beliebigen Verknüpfungsregeln.“¹² Außerdem gehören für die konkreten Dichter im Bereich der visuell zu rezipierenden Dichtung zum Text und der Textkonstitution außer den eingesetzten Zeichen auch die gestalterischen Präsentationsebenen (Typographie, Größe, Anordnung, Farbe etc.), die sich natürlich alle über nationale Grenzen hinwegsetzen.

Die Internationalität lässt sich im Rahmen der Konkreten Poesie jedoch noch erheblich steigern, und zwar durch verschiedene Möglichkeiten, die alle zusammenhängen mit der „Entdeckung zahlloser Informationselemente außerhalb des alphabetischen Zeichenbestands [...]“.¹³

Wie bereits ausgeführt, ist das Merkmal der globalen Verständlichkeit und der universalen Anwendbarkeit ebenfalls in nicht-visuellen Bereichen der Produktion Konkreter Poesie gegeben, jedoch beschränke ich mich auf Beispiele der visuellen Konkreten Poesie. Bei den repräsentativen Gedichtstypen – Vollständigkeit konnte in diesem Rahmen nicht angestrebt werden –, die dieser Dichtung Internationalität verleihen können und die im Folgenden vorgestellt werden, handelt es sich um: Zahlen-, Interpunktions- und ‘Bildgedichte’¹⁴.

¹⁰ Lenz (1976), S. 101. Vgl. auch Kopfermann (1974), S. XI.

¹¹ Vgl. Garnier (1968), S. 148: „Le Spatialisme a pour but le passage des langues nationales à une langue supranationale [...]“

¹² Weiss (1984), S. 169.

¹³ Gerz (1974), S. 38.

¹⁴ Ich verwende diesen Terminus nicht für Gedichte, die sich – mehr oder weniger explizit – auf ein bestimmtes Bild beziehen, sondern für visuelle Konkrete Poesie, die keine skripturalen, sondern ausschließlich pikturale Elemente enthält.

2. Zahlengedichte¹⁵

Beginnen wir mit einem poetischen Beispiel für die *langue universelle* im von Pierre Garnier in den 1960er Jahren initiierten *spatialisme*:

1 . 000 . 000 . 000

Pierre Garnier, ohne Titel (1978)¹⁶

Es handelt sich hierbei um ein fast reines Zahlengedicht, das eine radikale semantische Offenheit aufweist. Globaler oder – in der Terminologie Pierre Garniers – supranationaler kann Poesie kaum sein. Der Dichter führt hier vor, welche große Wirkung eine kleine Ursache, in diesem Fall ein einzelner Schrägstrich, haben kann. Ein solcher verwandelt die Zahl eine Milliarde nämlich in die Null. Die Milliarde und die Null sind sich dabei in einem Aspekt ähnlich: Beide sprengen die Vorstellungskraft des Betrachters, und zwar insofern, als die eine Zahl für die menschliche Anschauung zu groß und die andere für diese zu klein ist. Außerdem bleibt die Spur einer Milliarde bestehen, ganz gleich, was an der Stelle der Eins auch erscheinen mag. Alles kann auf diese Weise mit dieser Spur der Milliarde gelesen werden.

Interessant ist in diesem Gedicht auch die semantische Aufladung der *blancs*. Dadurch, dass diese vor und nach den Nullen erscheinen, stellt Garnier eine Äquivalenzebene zwischen der Null und den Leerstellen her. Dieses Verfahren erinnert natürlich stark an Mallarmés Neubewertung der *blancs* im Gedicht: „Les ‘blancs’ en effet, assument l’importance, frappent d’abord [...]“¹⁷ In diesem Sinne heißt es in Kurt Schwitters’ *Thesen über Typographie* (1924):

Auch die textlich negativen Teile, die nicht bedruckten Stellen des bedruckten Papiers, sind typographisch positive Werte. Typographischer Wert ist jedes Teilchen des Materials, also: Buchstabe, Wort, Textteil, Zahl, Satzzeichen, Linie, Signet, Abbildung, Zwischenraum, Gesamtraum.¹⁸

¹⁵ Zahlengedichte verfasste vor allem auch schon Kurt Schwitters. Diese bestehen entweder aus Zahlwörtern oder Zahlen. Vgl. hierzu Ernst (1991), S. 18. Und auch im Lettrismus wurden Zahlengedichte produziert.

¹⁶ Garnier (1978), S. 50.

¹⁷ Mallarmé (2003), S. 442. Auch der Lettrist Isou war von der bedeutungskonstituierenden Funktion von Leerstellen im Text überzeugt. Vgl. Isou (1947), S. 308f.: „Concrètement, dans le travail du créateur lettrique, le silence devient élément pratique, d’un droit égal et de la même manière que la lettre.“ Hervorhebungen vom Autor. Vgl. auch Isou (1947), S. 306ff.: La loi de la force du silence (*par laquelle on fait du silence une matière à travailler.*). Hervorhebung vom Autor.

¹⁸ Schwitters (1971), S. 180.

Beim nächsten Gedicht von Eugen Gomringer erscheint die Zahl vier isoliert auf der Papierfläche:



Eugen Gomringer, ohne Titel (1969)¹⁹

Die vollkommene Isolation der Zahl bewirkt einen absoluten „Nullkontext“²⁰. Das widerspricht dem alltäglichen Gebrauch, denn hier wird eine Zahl ja entweder mit einem Begriff (Preis, Mengenangaben etc.) oder mit mathematischen Zeichen (Plus-, Minus-, Gleichheitszeichen etc.) und einer weiteren Zahl verbunden, steht aber niemals allein. In Analogie zur Kritik am alltäglichen Umgang mit der Sprache, nämlich deren Funktionalisierung, Mechanisierung und Konventionalisierung, könnte das Gedicht auf eine Kritik an der Funktionalisierung von Zahlen zielen. In Gomringers Gedicht erscheint die Zahl vier darum isoliert. Sie stellt eine Entität dar. Die arabische Ziffer vier wird hier aus ihren römischen Entsprechungen gebildet. Auf diese Weise betont Gomringer die Materialität der Zahl besonders stark. Außerdem treffen zwei Zeichensysteme aufeinander, nämlich in Gestalt der arabischen und römischen Ziffern. Dies wirft die Frage nach dem arbiträren Charakter der Benennung auf, und das schon hier, obwohl wir uns noch im außersprachlichen Bereich der Zahlen befinden.

Das visuelle Zeichen (die Zahl vier) ist absolut kontextlos. Hieraus folgt eine wichtige Möglichkeit der Konkreten Poesie: Durch die Reduktion auf ein Minimum „entstehen [...] zahllose neue Kontexte und mit ihnen Inhalte“.²¹ Die Zahl vier ist im Gedicht ein potentieller Bedeutungsträger – auch die Konkrete Poesie schafft die Bedeutung nicht ab –, aber es besteht eben

¹⁹ gomringer (1969), S. 48. Das Gedicht ist das erste eines Gedichtpaares. Im anderen Gedicht wird die römische Zahl vier als komplementäre Ergänzung zu diesem Gedicht aus ihrer arabischen Entsprechung gebildet.

²⁰ Weiss (1984), S. 105.

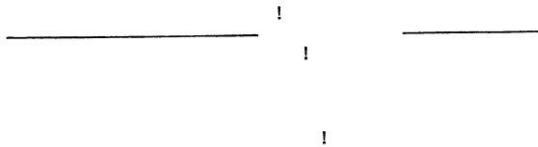
²¹ Vollert (1999), S. 55. Vgl. Webster (2005), S. 147: „By a reduction of means, it [scil. the concrete poem; B.N.] achieves an expansion of possible readings [...]“.

keine im voraus festgelegte Sinnzuschreibung. Man könnte beispielsweise durchaus an die biblische Zahlensymbolik denken. Hier dient die Zahl vier als Symbol der vier Himmelsrichtungen, der vier Paradiesflüsse und der Anzahl der Evangelien im Neuen Testament. Ebenso könnte man aber auch an die vier Jahreszeiten denken. Eine weitere Bedeutungsdimension erschließt sich durch Gomringers Interesse für die Mystik: Hier ist die Zahl vier Zeichen für die vier Elemente.

Auf Claus Bremers *Matterhorn*²² möchte ich an dieser Stelle nur kurz verweisen. In diesem Gedicht wird der Berg ausschließlich aus Zahlen gebildet, und zwar deshalb, um ihn ganz unter dem Aspekt des Warencharakters zu zeigen: „Was gibt der Berg her, was wirft er ab, was ist die Lage wert, erschlossen von Auto-, Zahnrad-, Gondelbahn etc. Schönheit als Ware, Quell des Profits. Das Matterhorn von Zahlen gezeichnet.“²³

3. Interpunktionsgedichte

Auch in diesem Bereich sollen Zeichen erneut für sich selbst sprechen, und zwar ebenfalls losgelöst von der Bindung an einen bestimmten nationalsprachigen linguistischen Code. Auch hier steht wieder die globale Rezipierbarkeit im Mittelpunkt. Daher ist Pierre Garniers Verzicht auf sprachliche Elemente im nun zu kommentierenden Gedicht nur konsequent. Auf andere Weise könnte er nicht die größtmögliche Autonomie der eingesetzten Zeichen und die größtmögliche interpretatorische Offenheit des Gedichtes vorführen.



Pierre Garnier, ohne Titel (1978)²⁴

Hier sind Zeichen wieder selbständig geworden. Wir sind im Gegensatz hierzu gewohnt, Interpunktionszeichen im Satz als untergeordnete Elemente zu betrachten. Sie werden ja nicht unmittelbar, an sich wahrgenommen, sondern nur mittelbar, durch ihre Funktion in Bezug auf die Intentionalität eines Satzes. In der Alltagskommunikation und in der traditionellen Literatur herrscht darum eine starke Dominanz der jeweiligen Zeichenfunktion vor. Einen vollkommen anderen Umgang mit Interpunktionszeichen forderte Pierre Garnier: „Les signes de ponctuation sont à

²² Bremer (1983), S. 59.

²³ Bremer (1983), S. 60.

²⁴ Garnier (1978), o. S.

considérer dans leur valeur. Il ne faut pas seulement les voir mais les lire profondément [...].“²⁵ Im Gegensatz hierzu hatte Wittgenstein explizit darauf hingewiesen, dass und wie sehr das Ausrufezeichen die Bedeutung eines Wortes beeinflusst: „Denken wir allein an die Ausrufe. Mit ihren ganz verschiedenen Funktionen. Wasser! Fort! Au! Hilfe! Schön! Nicht!“²⁶ In Garniers Gedicht ist das Ausrufezeichen aus einem sprachlichen Kontext gelöst und somit zugleich seiner Hauptfunktion in der Alltagskommunikation beraubt. Statt einer sprachlichen Absicht untergeordnet zu sein, besitzen die Interpunktionszeichen hier eine Art eigene Sprache. Ein Unterschied besteht vor allem darin, dass hier nun keine Linearität, sondern eine simultane Syntax – eine Toposyntax – der Bildfläche vorherrscht. Die drei Ausrufezeichen im Gedicht deuten eine abwärtsgerichtete Bewegung an, die ein Gegengewicht zur ruhig fließenden horizontalen Linie darstellt. Beide ergänzen sich aber auch, denn die Linie ist an einer Stelle unterbrochen, und den leeren Raum füllen die drei Ausrufezeichen aus: Der Eindruck von Ruhe korrespondiert also mit dem einer dynamischen Bewegung, wodurch der Eindruck einer Spannung zwischen den beteiligten Elementen vorherrscht.

Nach dem hier zugrundegelegten erweiterten Textbegriff könnte es sich bei der horizontalen Linie um einen Satz handeln. Die Ausrufezeichen könnten dementsprechend für Sprechhandlungen stehen. Auf diese Weise würde eine pragmatische Kommunikationssituation entstehen, der durch die Ausrufezeichen ein großes Maß an Dramatik verliehen werden würde. Das Ausrufezeichen repräsentiert an sich ja ein Maximum an Bedeutung. Das nächste Gedicht stammt aus der Sammlung *Minimal Poems* (1994), und zwar bezeichnenderweise aus der Abteilung *Punctuations*:



Fernando Aguiar, ohne Titel (1991)²⁷

Auch hier erscheinen Interpunktionszeichen wieder ohne einen syntaktischen Kontext. Beim Zeichen für ‘und’ (&) ist dies umso ungewöhnlicher, als es ja gerade die Aufgabe hat, eine Verbindung zwischen zwei Elementen herzustellen, darin besteht üblicherweise die alleinige ‘Daseinsberechti-

²⁵ Garnier (1978), o. S.

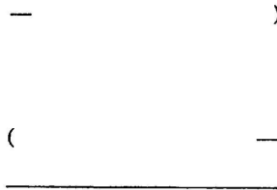
²⁶ Wittgenstein (2005), S. 67.

²⁷ Aguiar (1994), S. 32.

gung' eines solchen Konnektors. Hinter dieser Funktion verschwindet das Zeichen dann ganz. Im vorliegenden Gedicht gibt es allerdings nichts, was verbunden werden könnte. Das Zeichen ist einfach nur da, um zu sein. Seine einzige Funktion ist daher die Selbstreferentialität, nicht die Zusammenführung von zwei Begriffen. Bezeichnenderweise hat Aguiar nicht die verbale Variante, eine nationalsprachige Form für 'und' (and, y etc.) gewählt, sondern die global gültige Zeichenform '&'.

Die Existenz und die Materialität des &-Zeichens scheinen dadurch verstärkt zu werden, dass ein Ausrufezeichen auf ihm ruht. Dieses scheint seinem Dasein Nachdruck zu verleihen. Eine vergleichbare Funktion erfüllt hier auch der Fettdruck. Auf die Assoziation von Schrifttypen und den Atmosphärenwert sei hier nur am Rande hingewiesen.²⁸ Beide Zeichen (& und !) haben jedenfalls keine Funktion in einem syntaktischen Zusammenhang, sondern nur in der Relation zueinander.

Das letzte Beispiel für Interpunktionsgedichte stammt erneut aus dem Wirkungsfeld des *spatialisme*. Es zeichnet sich zunächst und vor allem wieder durch seinen globalen Charakter aus:



Pierre Garnier, ohne Titel (1978)²⁹

Auch hier spielt die Beziehung der Zeichen zueinander wieder eine entscheidende Rolle. Die horizontale Linie am unteren Rand des Gedichtes hält die Einzelteile zusammen, auf diese Weise entsteht ein harmonisch ausgeglichener Eindruck. Als komplementäre Ergänzung hierzu herrscht eine Spannung zwischen den eingesetzten Zeichen vor. Diagonal ergänzen sich jeweils die Gedankenstriche und die Klammerzeichen, so wie sie in der gewöhnlichen Kommunikation verwendet werden. Horizontal besteht jedoch eine Spannung zwischen den gebogenen Linien der Klammern und den geraden der Gedankenstriche. In beiden Fällen ist offensichtlich, dass eine Aussage und somit ein Mitteilungsinhalt fehlen. In der gewöhnlichen Kommunikation kommt es aber gerade auf das an, was von Klammern oder Gedankenstrichen eingerahmt wird. Im vorliegenden Gedicht werden

²⁸ Vgl. Ovink (1938). Zur Bedeutung der Typographie in der Konkreten Poesie vgl. Solt (1970), S. 61ff.

²⁹ Garnier (1978), o. S.

darum „Leerfelder [...] Wirkfelder“³⁰. Durch diese folgenreiche Abweichung wird die Absenz stark betont, gerade die Abwesenheit von etwas ist bedeutsam, und es ist keine Ersetzung beabsichtigt, wie dies auf besonders eindringliche Weise in Eugen Gomringers Konstellation *schweigen* (1954)³¹ zu beobachten ist.

In Pierre Garniers Gedicht erscheint anstelle eines begrifflichen Inhalts das aussagekräftige Weiß der Papierfläche. Dieses wird zum visuellen Äquivalent der kategorischen Verweigerung einer festen Sinn- oder Funktionszuschreibung.³² Im Gedicht geht es um die Zeichenhaftigkeit der Zeichen, nicht um die Funktion, die sie im System der Syntax zu erfüllen haben, um eine gelungene und problemlose Kommunikation zu gewährleisten.

4. ‘Bildgedichte’

Bei dieser Kategorie von Gedichten ist die Gültigkeit einer prinzipiellen Aussage über die visuelle Konkrete Poesie besonders offensichtlich: Nur vom pragmatischen Kontext her ist zu entscheiden, ob es sich um ein Bild oder ein Gedicht handelt: „Konnte man sich bei kanonisierten Textsorten noch an festen Formkriterien orientieren, übernehmen im 20. Jahrhundert verstärkt bzw. ausschließlich Momente wie Erscheinungsort (z.B. Gedichtsammlung, Ausstellung) oder die Deklaration des Künstlers die Klassifizierung eines ‚Textes‘ als Kunst.“³³ Außerdem ist hier der Lesevorgang endgültig einem Betrachtungsvorgang gewichen, zumal die Grenzen zwischen Literatur und Malerei vollkommen geschwunden sind. Mit diesen Punkten einher geht, dass der Aspekt der Globalität hier besonders augenscheinlich ist: Sind Gedichte nicht von Bildern zu unterscheiden, so darf auch eine Analogie der jeweils eingesetzten Zeichen unterstellt werden. Das heißt, dass das textuelle Zeichenmaterial in Gedichten ebenso wie Farben in Bildern nicht an einen nationalsprachigen linguistischen Code gebunden sind. Damit sind beide auch frei von einer bestimmten lexikalischen Semantik. Die einzige Semantik, die wir in solchen Gedichten und in Bildern vorfinden, ist eine solche, die erst im entsprechenden Gedicht und Bild erzeugt wird.

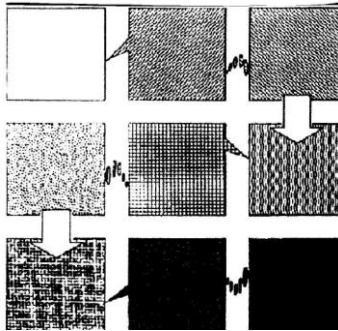
³⁰ Vollert (1999), S. 93.

³¹ gomringer (1969), S. 27.

³² Zur Bedeutung der Farbe weiß in der Konkreten Poesie vgl. Schmitz-Emans (1997), S. 207f.

³³ Weiss (1984), S. 15. Vgl. Hansen-Löve (1983), S. 325.

Betrachten wir nun das erste Beispiel, ein so genanntes *poema processo*³⁴:



Álvaro de Sá, 12x9 (1967)³⁵

Wie im idealtypischen *poema processo* sind auch im vorliegenden Gedicht keine sprachlichen Anteile zu finden, dafür neun Quadrate, beginnend mit einem weißen Quadrat und endend mit einem schwarzen. Durch Blasen, Dreiecke und Pfeile wird eine bestimmte Leserichtung vorgegeben, nämlich zunächst die traditionelle von links nach rechts und von oben nach unten. In der zweiten 'Zeile' wird diese traditionelle horizontale Leserichtung in ihr Gegenteil verkehrt: Die Augen des Lesers werden von rechts nach links geleitet, während sie in der dritten 'Zeile' wieder von links nach rechts geleitet werden. Dieses Arrangement erinnert an die archaischste Verwendung des Alphabets, das ja ursprünglich im 'Ochsengang', im Boustrophedon, Zeile für Zeile vor- und rückläufig auf den Schreibuntergrund angebracht wurde, zitiert also eine der ältesten Verwendungsweisen von Schrift überhaupt. Dadurch aber wird dieses Konstrukt als ein schriftförmiges denotiert, ohne jedoch über verbalsprachige Anteile zu verfügen.

Die von der Konkreten Poesie im Allgemeinen beschworene Simultaneität der Rezeption wurde hier zugunsten einer zeitlichen Abfolge abgelehnt. Das entspricht der Prozesshaftigkeit, die ein *poema processo* als solches präsentiert. Interessanterweise erinnern die eingesetzten Blasen an die Sprechblasen in Comics, obgleich im Gedicht gerade nichts mitgeteilt wird. Es handelt sich hierbei um eine Art „wordless cartoon“³⁶. Die Ähnlichkeit des vorliegenden Gedichtes zum Comic ist in unserem Kontext auch deshalb von Bedeutung, weil diese literarische Gattung dem An-

³⁴ Beim *poema processo* handelt es sich um eine poetische Form, die aus dem *poema semiótico* der Gruppe *Noigandres* entwickelt wurde. Vgl. Edeline (1998), S. 149. Edeline bezeichnet das *poema processo* hier als „héritier direct du poème sémiotique [...]“.

³⁵ Zitiert nach Dias-Pino (1971), o. S.

³⁶ Perrone (1996), S. 64.

spruch auf Globalität in zweifacher Hinsicht nachkommt: Erstens werden Comics in vielen Ländern produziert, und zweitens ist der Grad an non-verbaler Kommunikation in Comics durch den Einsatz zahlreicher pikturaler Zeichen relativ hoch. Dies hat zur Folge, dass ein Comic auch außerhalb seines Herkunftslandes vergleichsweise leicht verstanden werden kann.

Man könnte noch weitergehen: Die Sprechblase dient im Comic als graphischer Repräsentant der skripturalen Kommunikation, und selbst wenn nichts mehr mitgeteilt wird und die Sprechblase 'leer' bleibt, so können wir sie doch wenigstens als die graphisch repräsentierte Geste des Sprechens oder des Sprechen-Wollens identifizieren. Diese wird jedoch gerade aufgrund ihrer Unausgefülltheit zu einem international verständlichen Zeichen, das unabhängig vom linguistischen Code die Intention zur Kommunikation anzeigt. Die Sprechblasen des Cartoons bezeichnen zugleich den Ort, an dem sich üblicherweise Schrift befindet.

Um nochmals die Analogie zum Comic zu vertiefen: Hier sind Blasen die konventionellen Zeichen für das Denken, die Dreiecke für einen Sprechakt und der Pfeil dient ganz allgemein als ein Transformationszeichen. Die genaue Struktur des Gedichts gestaltet sich also wie folgt: Alles beginnt mit einem konventionalisierten Zeichen für die Repräsentation einer sprachlichen Handlung (Übergang vom ersten zum zweiten Quadrat). Dieser ikonisch inszenierte Sprechakt wird nachfolgend einer gedanklichen Verarbeitung unterzogen (Übergang vom zweiten zum dritten Quadrat) und mündet in einem neuen Ausgangspunkt (viertes Quadrat), wobei der Wechsel durch den Pfeil angedeutet wird. Behalten wir die Analogie zum Comic bei, so könnte hier an einen Personenwechsel innerhalb eines Gespräches gedacht werden. Der Gedanke der ersten 'Zeile' transformiert sich und ist Anlass zur nächsten sprachlichen Handlung. Analog zur ersten 'Zeile' – nur eben in umgekehrter 'Leserichtung' von rechts nach links – mündet in der zweiten 'Zeile' eine sprachliche Handlung, die nicht identisch mit der ersten ist, wie die veränderte Struktur des Quadrats verdeutlicht, hier wieder in eine gedankliche Handlung, die sich ebenfalls von der ersten unterscheidet. In der dritten 'Zeile' wiederholt sich die Transformation eines neuen sprachlichen Aktes in einen gedanklichen, und zwar – wie in der ersten 'Zeile' – wieder in der in einem Großteil der Welt konventionalisierten Leserichtung von links nach rechts.

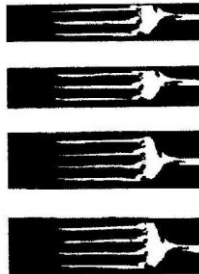
Somit wechseln sich potenzielle sprachliche und gedankliche Handlungen ab bzw. gehen ineinander über. Das *poema processo* liefert auf diese Weise eine konkrete Form der Modellbildung kommunikativen Handelns: Der Gedanke transformiert sich und ist Anlass für die nächste Rede, die nicht mit der ersten identisch ist. Auf diese Weise wechseln sich Verbalisierung und Reflexion regelmäßig ab, so wie es idealerweise in einer Gesprächssituation, an die durch die Analogie zum Comic zu denken ist, sein sollte.

Neben diesen semantischen Implikationen führt Álvaro de Sá in seinem Gedicht außerdem vor, wie die Strukturen innerhalb eines Quadrats in

denjenigen des jeweils folgenden Quadrats transformiert erscheinen, bis der Prozess in der Druckerschwärze des letzten Quadrats zu einem Ende gelangt. Somit erzeugt der Dichter einen starken kinetischen Effekt. Gezeigt wird eine kontinuierliche Veränderung von einem Anfangs- hin zu einem Endzustand: Die abgebildeten Quadrate „are represented by a sequential ‘process’ [...]“³⁷

Information, wie sie vom ersten Quadrat repräsentiert wird, hat sich auf diesem Wege der Transformation innerhalb einer Kette kommunikativer Handlungen in eine andere Information verwandelt. Dieses *poéma semiótico* erscheint damit als eine mögliche, mit ikonischen Mitteln erzeugte Simulation des Kommunikationsvorganges und damit der Semiosen, die sich in ihm vollziehen. Daten werden, so eine denkbare theoretisch reflektierte Ebene dieses Gedichts, nicht unverändert von einem Relais der Kommunikation zu einem anderen weitergereicht, sondern sie unterliegen als Bestandteile des realen Lebens beständiger Veränderung, und in dieser Veränderung erfassen wir die Realität des tatsächlichen Lebensprozesses.

Eine solche Veränderung ist im nächsten Gedicht nicht feststellbar, hier herrscht statt Linearität wieder Simultaneität vor:



Avelino de Araújo, *Soneto América Latina* (1987)

Schon auf den ersten Blick sticht ins Auge, dass es sich um ein non-verbales Sonett handelt. Das ist insofern der Rede wert, als Araújo somit das in der literarischen Tradition auf Sprache angewiesene Sonettschema ausschließlich mit nichtsprachlichen Mitteln füllt.

Zur Form des Sonetts im vorliegenden Fall ist zu sagen, dass es zwei Quartette und zwei Terzette gibt, die 4-4-3-3-Struktur ist also beibehalten. Dennoch weicht das vorliegende Sonett in einem wichtigen Aspekt vom kanonisierten Sonett ab, denn die beiden Vierergruppen erscheinen erst nach den beiden Dreiergruppen. Die Anordnung der Quartette und Terzette im 'Normalsonett' ist also in ihr Gegenteil verkehrt. Araújo entfernt sich

³⁷ Menezes (1994), S. 83.

mit dieser Variation allerdings weniger von literarischen Mustern, als man anzunehmen geneigt sein könnte: Auch für eine solche Anordnung gibt es nämlich eine literarische Tradition, und zwar das so genannte *sonnet à rebours* (z.B. bei Apollinaire). In Araújos Sonett gesellt sich daher zur Innovation gleichermaßen die Tradition.

Nun zur Struktur des Sonetts: Dadurch, dass Araújo die von ihm verwendeten Gabeln in ihrer Zackenzahl so variiert, dass es zwei mit vier und zwei mit drei gibt, legt er die Annahme nahe, dass jede Zacke der vier Gabeln³⁸ als Entsprechung eines Verses in der traditionellen Sonettform aufgefasst werden soll. Die Anordnung der Quartette und Terzette ist dabei nicht das Einzige, was im Sonett umgedreht ist, sondern auch die horizontale Ausrichtung der Gabeln. Die vertikale Abweichung vom kanonisierten Sonett – und somit der dominanten literarischen Tradition – geht einher mit einer solchen auf der horizontalen Ebene. Der traditionellen Leserichtung von links nach rechts entsprechend erwartet der Leser/Betrachter eher die Ausrichtung der Zacken nach rechts. Im Sonett ist etwas aus dem Gleichgewicht geraten, hier ist etwas nicht so, wie es sein sollte. Worum es sich dabei handeln könnte, benennt der Titel: um den Hunger in Lateinamerika. Diesen symbolisieren auf paradigmatische Weise die leeren Gabeln, die förmlich auf Nahrung zu warten scheinen, und damit sozusagen globale Symbole des Hungers. „La imagen gráfica del poema, el tenedor vacío e invertido, presenta el tema del hambre en América Latina.“³⁹ Es handelt sich hierbei also um eine stark sozial engagierte Konkrete Dichtung bzw. Sonettkunst. Araújo neigt in seiner gesamten Dichtung zu einem solchen Engagement.⁴⁰ Bevorzugt thematisiert er die Konsumgesellschaft und deren Folgen, soziale Ungerechtigkeiten und Ungleichheiten, die Wirtschaftslage u.ä. Dass es sich bei Araújos Vorliebe um keine Randererscheinung handelt, belegt die Dichtung der *Noigandres*-Gruppe, die vor allem soziale Missstände in Brasilien anprangert.⁴¹ Auch hier haben wir es mit einer stark sozial und politisch engagierten Konkreten Dichtung zu

³⁸ Auch von Karl Riha existiert ein Sonett, das aus vier Gabeln besteht: *gourmet-sonett*. In Riha (1988), o. S. Auch hier besitzen zwei Gabeln vier und zwei weitere Gabeln drei Zacken. Unterschiede bestehen vor allem in der vertikalen Anordnung der Gabeln, in der konventionellen Reihenfolge der Quartette und Terzette und im Fehlen jeglicher Sozialkritik. Hier geht das Experimentieren mit der Form ganz im Ludistischen auf.

³⁹ Zitiert nach López Fernández (2006), S. 109.

⁴⁰ Vgl. López Fernández (2006), S. 108ff.

⁴¹ Vgl. Campos (2005), S. 9: „the Brazilian *Noigandres* group never put aside its concern with social commitment (political *engagé* poems) [...]“. Hervorhebungen vom Autor. Zeugnis von einer solch engagierten Dichtung legt beispielsweise die 2003 erschienene Anthologie politischer Gedichte Haroldo de Campos' mit dem Titel *El angel izquierda de la poesía* ab.

tun.⁴² Das folgende Beispiel stammt nun auch von einem Gründungsmitglied der Gruppe *Noigandres*, nämlich von Augusto de Campos:



Augusto de Campos, *Ólho por ólho* (1964)⁴³

Augusto de Campos hat seinem Visualgedicht die Bezeichnung ‘popereito’ gegeben, wodurch er eine enge Verbindung zwischen *Pop-Art* und Konkreter Poesie hergestellt hat, eine Verbindung, die sich vor allem in der plakătăhnlichen Darbietungsform und der Herkunft des verwendeten Materials manifestiert.

Der Titel spielt auf die alttestamentliche Formel „Auge um Auge...“ an. Zunächst aber zum Motiv des Auges: Campos stellt in der Wahl seines Gegenstandes keine Ausnahmeerscheinung unter den konkreten Dichtern dar, denn es gibt viele konkrete Gedichte, die Augen thematisieren. Das ist natürlich kein Zufall, sondern in Anbetracht der theoretischen Äußerungen der konkreten Dichter vielmehr folgerichtig, denn Konkrete Poesie fordert zum Sehen auf, und zwar im Sinne einer unverstellten, entautomatisierten Wahrnehmung: „Es [scil. das Konkrete Gedicht; B.N.] will eine Schule des Sehens [...] sein.“⁴⁴ Somit thematisieren solche Gedichte einen wesentlichen Aspekt der Rezeption von Konkreter Poesie.

⁴² Vgl. Kessler (1976), S. 152. Zum politischen und sozialen Engagement konkreter brasilianischer Dichter vgl. López Fernández (2006), Solt (1970), S. 14 und Spatola (2008), S. 113f. In Frankreich nutzt vor allem Henry Chopin seine visuellen Gedichte für einen Angriff auf gesellschaftliche oder institutionelle Missstände.

⁴³ Campos (1964). Auch in Solt (1970), S. 98. Hier jedoch nicht in Farbe.

⁴⁴ Schmitz-Emans (1997), S. 213.

Bei *Ôlho por ôlho* handelt es sich um eine farbige Bildcollage. Dieses Gedicht ist das einzige meiner Beispiele, in dem unterschiedliche Farben verwendet werden. Auch dieses Verfahren kann den internationalen Status eines Gedichtes wirkungsvoll unterstützen, leider ist es aber mit erheblichen Kosten verbunden. Zumal Augusto de Campos keine verbalen Elemente verwendet, ist die Grenze zwischen bildender Kunst und Dichtung besonders schwer zu ziehen. Photos⁴⁵ aus Magazinen sind hier pyramidenförmig angeordnet. Diese Form kann als Anspielung auf den Turmbau bzw. Turm von Babel (Genesis 11, 1-9) – also wieder ein biblisches Motiv – gedeutet werden.⁴⁶ An der oberen Spitze der Pyramide stehen Verkehrszeichen (Achtung und Richtungsanweisungen). Darunter befinden sich Bilder von Augen (v.a. von Frauen und Tieren, aber auch ein Comic-Auge), vereinzelt auch Abbildungen von Mündern und Fingernägeln.⁴⁷

Bezüglich einer sinnvollen Interpretation ist zunächst Folgendes klar: „The poem remains a riddle until one understands how to decipher the linguistic code in which graphic signs are substituted for written language.“⁴⁸ Prinzipiell möglich und wahrscheinlich ist eine biblische Auslegung.⁴⁹ Das Achtungsdreieck an der Spitze der Photopyramide könnte als das Symbol Gottes (als Trinität) in der christlichen Ikonographie gedeutet werden. Die runden Verkehrszeichen in der zweiten ‘Zeile’ könnten im Sinne der Kohärenz Ideogramme des Auges, das in der barocken Emblemik im Gottesdreieck erscheint, bilden. Noch heute zielt das *Eye of Providence* (*Auge der Vorsehung*) die Rückseite der 1-US-Dollar-Note. Augusto de Campos hat im vorliegenden ‘popreto’ die weit zurückreichende Tradition des *Auge der Vorsehung* aufgenommen und aktualisiert, indem er sie ihr einen zeitgemäßen visuellen Kontext zur Seite gestellt hat.

Die Anordnung der Abbildungen und Photographien als Pyramide entspricht dabei der Form des ersten Verkehrsschildes an deren Spitze: „The triangular shape of the poem is a continuation of the triangle in the first line, indicating that the first sign or first word of a text generates the rest of the text and has an impact on the whole.“⁵⁰ Zum Einsatz von Verkehrsschildern bleibt zu ergänzen, dass Augusto de Campos diese nicht willkürlich, sondern in Anlehnung an eine theoretische Überlegung Eugen Gomringers gewählt hat. Dessen Konzeption einer universalen Gemeinschaftssprache war ja am Modell internationaler Verkehrszeichen orien-

⁴⁵ Vgl. Barthes’ Konzept der Photographie als einer besonderen Art des ‘Schreibens’.

⁴⁶ Dass es sich beim Turmbau zu Babel um ein beliebtes Thema der Sprachreflexion, wie die Konkrete Poesie sie betreibt, handelt, darauf sei hier nur kurz hingewiesen.

⁴⁷ In der neunten ‘Zeile’ von unten erscheint ganz rechts ein Bild, das nicht eindeutig erkennbar ist. Es könnte sich dabei um ein männliches Gesicht handeln.

⁴⁸ Krüger (2005), S. 411. Vgl. auch Perrone (1996), S. 53.

⁴⁹ Vgl. Krüger (2005), S. 411.

⁵⁰ Krüger (2005), S. 411.

tiert.⁵¹ Insofern steht Augusto de Campos' im Kontext des Strebens nach einer globalen Poesie, dem sich viele Dichter in der Zeit nach 1945 verschrieben haben.

Was die Perspektive im Gedicht angeht, so entsteht der Eindruck, die Bilder am Rumpf der Pyramide seien dem Betrachter nah und die Verkehrsschilder an deren Spitze weit von diesem entfernt. Die Perspektivtechnik ist dabei ein Verfahren, das Campos aus der Malerei übernommen hat. Auch die bewusste Annäherung an die Malerei oder die bildenden Künste ist eines der beliebtesten Verfahren, auf das wir in der Dichtung treffen, wenn es darum geht, dem Anspruch auf Globalität und Universalität Genüge zu leisten.

Die Bilder der weiblichen Augen und vor allem auch der rote Fingernagel und der rotgeschminkte Mund, die beide als Symbole der Sündhaftigkeit der dekadenten Frau schlechthin gelten, könnten als Bestätigung eines hedonistischen Lebens- und auch Liebeskonzeptes dienen. Dies umso mehr, als eine solch hedonistisch-erotisierte Haltung ein typisch brasilianisches Lebensgefühl darstellt. Insofern könnte im Gedicht eine Gegengeschichte zur Sündengeschichte von Babel impliziert sein, die sich durch eine Diversifikation der Möglichkeiten der menschlichen Lust und Lustbefriedigung auszeichnet.

Es wäre ebenso denkbar, dass im Gedicht nicht nur auf die Seite des Sehens, sondern auch auf die komplementäre des Gesehen-Werdens angespielt werden soll. Die vielen Photos von Augen könnten an die Allgegenwart der kontrollierenden Blicke erinnern, denen der heutige Mensch ausgesetzt ist, man denke nur an die Überwachungskameras in Kaufhäusern oder auf Bahnhöfen oder an die seit einigen Jahren boomende Erscheinung der *reality show*.

Die verschiedenen Interpretationsansätze zeugen von einem wesentlichen Charakteristikum der Konkreten Poesie, nämlich der interpretatorischen Offenheit. In der Konkreten Poesie gibt es keine festen Sinnzuschreibungen. In einem Aspekt widerspricht Augusto de Campos' Text einem Grundsatz der Konkreten Poesie: Aufgrund der Verwendung von Photos aus Magazinen verweist er nämlich auf etwas außerhalb des Textmaterials Liegendes.

Nichtsdestoweniger steht *Ôlho por ôlho* paradigmatisch für die Entwicklung eines internationalen Zeichensystems in der Konkreten Poesie, in diesem Fall Bildzeichen und somit rein visuelles Material. Auf diese Weise findet eine Aufhebung der Sprachverwirrung statt, auf die die Anspielung auf den Turmbau zu Babel verweist. Das im Gedicht verwendete internationale Zeichensystem überschreibt und negiert damit den biblischen Mythos.

⁵¹ Vgl. gomringer (1969), o. S.

5. Schlussbemerkung

Die Konkrete Poesie hat einen maßgeblichen Anteil an der Globalität der Literatur, die die romanischsprachige Literatur im Besonderen repräsentiert. So nimmt es wenig wunder, dass die Konkrete Poesie vor allem in der Romania (u.a. Brasilien, Frankreich, Portugal, Spanien, Italien) eine starke Präsenz besitzt. Als eine internationale Erscheinung präsentiert sich diese Art der Dichtung nicht nur deshalb, weil sie bis auf den heutigen Tag parallel in einer Vielzahl von europäischen und außereuropäischen Ländern produziert wird, sondern primär darum, weil sowohl ihre Produktion als auch ihre Rezeption auf eine internationale Verständlichkeit und universale Anwendbarkeit angelegt sind. Dies ist dadurch möglich, dass die Konkrete Poesie ihr Material – sei es skriptural-visueller, pikturaler, akustischer oder haptisch-taktiler Natur – als ein transparentes Medium verwendet. Setzt man dies als Minimalbestimmung an, so umfasst der Begriff der Konkreten Poesie wesentlich mehr als nur die Repräsentanten einer relativ kurzen Phase der Literaturgeschichte, die in den 1950er Jahren einsetzt und spätestens in den 1970er Jahren ihr Ende findet.

Die visuelle Konkrete Poesie, der der vorliegende Beitrag gewidmet ist, wird dem Anspruch auf Globalität insofern gerecht, als sie die visuelle Materialität von Zeichen vorführt. Erscheinen skripturale Zeichen, so werden diese ohne jeden syntaktischen sinnstiftenden Kontext präsentiert. Pikturale Zeichen, die verstärkt eingesetzt werden, befinden sich *per se* jenseits aller nationalsprachigen linguistischen Codes und sind damit von vornherein international zu rezipieren. Wir haben es daher bei visueller Konkreter Dichtung keinesfalls mehr mit einer Nationaldichtung zu tun, sondern im Gegensatz hierzu mit einer Dichtung, die – zumindest der Idee nach – gleichermaßen an die gesamte Weltöffentlichkeit gerichtet ist. Schon deshalb stellt diese Dichtung einen der mannigfaltigen Motoren der Globalisierung von Literatur dar, dessen stärkstes Verbreitungsmedium heute das Internet darstellt.

6. Literatur

Aguiar, Fernando (1994): *Minimal Poems. Visuelle Poesie 1991–1992*. experimentelle texte. eds. Karl Riha/Siegfried J. Schmidt (experimentelle texte, Nr. 38).

Bremer, Claus (1983): *Farbe bekennen. Mein Weg durch die konkrete Poesie*. Ein Essay. Zürich: orfe-Verlag.

Campos, Augusto de (1964): *Ôlho por ôlho*. [<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>, zugegriffen am 01.01.2011].

Campos, Haroldo de (2005): *The Ex-centric's Viewpoint: Tradition, Transcreation, Transculturation*. In: Jackson, David K. (ed.): *Haroldo de Campos – A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*. Oxford: Centre for Brazilian Studies, University of Oxford. S. 3-13.

- Clüver, Claus (2000): Concrete Poetry and the New Performance Arts: Intersemiotic, Intermedia, Intercultural. In: Sponsler, Claire/Xiaomei Chen (eds.): *East of West. Cross-Cultural Performance and the Staging of Difference*. New York: Palgrave. S. 33-61.
- Dias-Pino, Wladimir (1971): *Processo: Linguagem e Comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.
- Edeline, Francis (1998): L'espace-temps dans la poésie sémiotique. In: Heusser, Martin/Claus Clüver/Leo Hoek/Lauren Weingarden (eds.): *The Pictured Word. Word & Image Interactions 2*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi. S. 149-167.
- Ernst, Ulrich (1991): *Konkrete Poesie. Innovation und Tradition*. Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft; 5.
- Garnier, Pierre (1978): *Le jardin japonais*. Paris: Éditions André Silvaire (Collection Spatialisme) [Band 1 mit Seitenzählung, Band 2 ohne].
- Garnier, Pierre (1968): *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Gallimard.
- Gerz, Jochen (1974): Für eine Sprache des Tuns. In: Kopfermann, Thomas (ed.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. S. 36-38.
- gomringer, eugen (1955): vom vers zur konstellation. In: *Augenblick*, Jahrgang 1/Heft 2 (1955). S. 14-22.
- gomringer, eugen (1969): *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*. Ed. Helmut Heißenbüttel. Reinbek: Rowohlt.
- gomringer, eugen (ed.) (1996): *visuelle poesie*. anthologie. stuttgart: reclam.
- Hansen-Löve (1983): Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Schmid, Wolf/Wolf-Dieter Stempel (eds.): *Dialog der Texte*. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien. S. 291-360.
- Isou, Isidore (1947): *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris: Gallimard.
- Kessler, Dieter (1976): *Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen – Theorien – Texte*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain.
- Kopfermann, Thomas (1974): Einführung. In: Ib. (ed.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. S. IX-LI.
- Krüger, Reinhard (2005): Concrete Poetry. In: Rector Monica P. (ed.): *Dictionary of Literary Biography: Brazilian Writers* (Volume 307). Detroit/New York et al.: Thomson Gale. S. 405-415.
- krüger, reinhard und anja ohmer (eds.) (2006): was ist konkretismus? in: krüger, reinhard/anja ohmer (eds.): *konkretismus: materialien. reader und wissenschaftliche dokumentation* (2006). berlin: polyprint. S. 10-13.
- Lenz, Susanne (1976): *Literatur im Widerspruch: Zum Theorie-Praxis-Problem der Konkreten Poesie*. Diss. Köln: Universität zu Köln.
- López Fernández, Laura (2006): Propuestas estéticas y políticas en la obra visual de Clemente Padín, Avelino de Araújo y Fernando Millán. In: *Hipertexto 4* (2006). S. 99-112.

- Mallarmé, Stéphane (2003): *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Éd. Bertrand Michel. Paris: Éditions Gallimard.
- Menezes, Philadelpho (1994): *Poetics and Visuality. A Trajectory of Contemporary Brazilian Poetry*. San Diego: San Diego State University Press.
- Mon, Franz (1959): *artikulationen*. Pfullingen: Verlag Günther Neske.
- Ovink, Gerrit Willem (1938): *Legibility, Atmosphere-value and Forms of Printing Types*. Dissertation. Leiden: Sijthoff.
- Perloff, Majorie (1991): *Radical Artifice. Writing in the Age of Media*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Perrone, Charles M. (1996): *Seven Faces. Brazilian Poetry Since Modernism*. Durham/London: Duke University Press.
- Pignotti, Lamberto/Stefania Stefanelli (1980): *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*. Roma: Espresso strumenti.
- Pinto, Luiz Ângelo und Décio Pignatari (1987): Nova linguagem, nova poesia (1967). In: Campos, Augusto de/Décio Pignatari/Haroldo de Campos (eds.): *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo: Editora brasiliense. S. 159-169.
- Schmitz-Emans, Monika (1997): *Die Sprache der modernen Dichtung*. München: Fink.
- Schwitters, Kurt (1971): Thesen über Typographie. In: Sichowsky, Richard von/Hermann Tiemann (eds.): *Typographie und Bibliophilie. Aufsätze und Vorträge über die Kunst des Buchdrucks aus zwei Jahrhunderten*. Hamburg: Maximilian-Gesellschaft. S. 180-181.
- Sheppard, Robert (2005): *The Poetry of Saying. British Poetry and Its Discontents 1950-2000*. Liverpool: University Press.
- Solt, Mary Ellen (ed.) (1970): *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press.
- Spatola, Adriano (2008): *Toward Total Poetry*. Übers. aus dem Italienischen v. Brendan W. Hennessey/Guy Bennett. Los Angeles: Otis Books.
- Vollert, Lars (1999): *Rezeptions- und Funktionsebenen der Konkreten Poesie. Eine Untersuchung aus semiotischer, typographischer und linguistischer Perspektive*. Diss. Würzburg: Julius-Maximilian-Universität zu Würzburg.
- Waldrop, Rosmarie (1982): A Basis of Concrete Poetry. In: Richard Kostelanetz (ed.): *The Avant-Garde Tradition in Literature*. Buffalo, N.Y.: Prometheus Books. S. 315-347.
- Webster, Michael (1995): *Reading Visual Poetry After Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*. New ork/Berlin/Bern/Frankfurt (a.M.)/Paris/Wien: Peter Lang Verlag.
- Weiss, Christina (1984): *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst.
- Williams, Emmett (ed.) (1967): *An Anthology of Concrete Poetry* (1967). New York/Villefranche/Frankfurt (a.M.): Something Else Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1996): *Ein Reader*. Stuttgart: Reclam.

Komparatistik Online © 2010



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Stephan Milich (Göttingen)

Untergang und Auferstehung in den literarischen Werken von Ingeborg Bachmann und Sa‘dī Yūsuf

„Die Lose ähneln sich, die Odysseen“.¹ Dieser Vers Ingeborg Bachmanns aus ihrem Gedicht *Von einem Land, einem Fluss und den Seen* behauptet, die Irrfahrten und Schicksale der vielen Odysseus-Gestalten seien einander ähnlich. Wenn sich aber die Schicksale und Heimkehrreisen der Umherwandernden ähneln, dann könnten sich auch ihre literarischen Werke ähnlich sein. Ausgehend von dieser Vermutung sollen im folgenden Beitrag zwei große Lyriker des 20. Jahrhunderts gegenübergestellt werden, die sich mit der Frage des Exils und seiner Überwindung beschäftigt haben: die Österreicherin Ingeborg Bachmann und der Iraker Sa‘dī Yūsuf. Zwar gehören beide unterschiedlichen Sprachräumen und Literaturtraditionen an. Zugleich sind sie aber aus diesen Räumen ausgebrochen, um neue geografische, sprachliche und gedankliche (W)orte zu erkunden, die keine fest umrissenen Grenzen mehr kennen. Darüber hinaus haben sie in ihren Texten auf ähnliche Weise Untergänge und Auferstehungen inszeniert, die meines Erachtens den Erfahrungen ihres Exils entspringen. Ihre Sichtweisen auf das Eigene und Fremde fordern uns auf, unseren eigenen Blick in einer Zeit zunehmenden und zugleich konfliktreicheren Zusammenlebens zu öffnen und zu hinterfragen.

Ingeborg Bachmann² wurde 1926 in Klagenfurt geboren, promovierte 1950 aus kritischer Distanz über Martin Heidegger und machte sich im

¹ Das Langgedicht erschien 1956 in ihrem zweiten Gedichtband *Anrufung des großen Bären*. Die ersten Verse, die auf das Grimmsche „Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen“ anspielen, lauten: „Von einem, der das Fürchten lernen wollte/ und fortging aus dem Land, von Fluß und Seen,/ zähl ich die Spuren und des Atems Wolken,/ denn so Gott will, wird sie der Wind verwehn!/ Zähl und halt ein – sie werden vielen gleichen. Die Lose ähneln sich, die Odysseen.“ Ingeborg Bachmann: *Werke 1. Gedichte Hörspiele Libretti Übersetzungen* (5. Aufl.). München/Zürich 1993, S. 84.

² Einen Überblick über die Biografie der Autorin gibt Hoell, Joachim: *Ingeborg Bachmann*. München 2001; zu wichtigen Texten, Themen und Tendenzen in

deutschen Sprachraum alsbald als viel versprechende junge Nachkriegslyrikerin einen Namen. Die erste Einladung der *Gruppe 47* erfolgte 1952, ein Jahr später erschien ihre erste Gedichtsammlung *Die gestundete Zeit*. Die Prosa Bachmanns hingegen wurde von der deutschen Literaturkritik lange Zeit verkannt. Die Autorin hatte sich bereits zunehmend von einer poetisierten Sprache entfernt und sich ihrem umfangreichen Romanprojekt *Todesarten* gewidmet.³ Ab 1958 lebte sie zunächst für einige Jahre in Zürich, Rom und Berlin, bis sie Rom als ihre Wahlheimat auserkor. In der italienischen Hauptstadt, deren Sprache und Kultur für die Autorin zum „erstgeborenen Land“⁴ wurden, blieb sie dann mit Unterbrechungen bis zu ihrem tragischen Tod im Herbst 1973. Bachmann kann – im Gegensatz zu den deutschen Exilanten während des Nationalsozialismus – aus biografischem Blickwinkel streng genommen nicht als Exilautorin gelten.⁵ Ihr Denken aber kreist sowohl in ihren literarischen Texten als auch in ihren *Kritischen Schriften* – gemeint sind vor allem ihre Frankfurter Poetikvorlesungen⁶ – immer wieder um das Exil und verbindet es mit der Suche nach den Möglichkeiten einer Utopie. Ebenso wie für Bachmann der Krieg und das Morden nach 1945 nicht einfach aus der Welt verschwanden, hat auch eine gewisse Form des Exils nicht zu existieren aufgehört,

Bachmanns Werk siehe Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien 1999.

³ Ihre letzten Gedichte veröffentlichte Bachmann Mitte sechziger Jahre in Zeitschriften, verfasste aber weiterhin Lyrik, die erst nach ihrem Tode erschien. Die Arbeit an den geplanten Romanen, von denen zu Lebzeiten lediglich *Malina* veröffentlicht wurde, erstreckte sich über ein Jahrzehnt. Posthum erschienen die Fragmente *Das Buch Franza* und *Requiem für Fanny Goldmann* in kritischen Ausgaben. Bachmann, Ingeborg: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. München 1978.

⁴ So der Titel ihres gleichnamigen Gedichts aus *Anrufung des großen Bären*.

⁵ Zahlreiche Versuche wurden unternommen, die verschiedenen Formen von Exil zu differenzieren. Bettina L. Knapp beispielsweise spricht von „exoteric“ und „esoteric exile“: Die erste Form bezeichnet die andauernde physische Trennung von der Heimat aus politischen Gründen, während mit esoterischem Exil der Rückzug in die Innenwelt des Ichs und eine zunehmende soziale Isolation gemeint sind. Knapp, Bettina: *Exile and the writer: exoteric and esoteric experiences; a Jungian approach*. University Park, Pennsylvania 1991. Tucker wiederum unterscheidet politische, religiöse, kulturelle, soziale, geschlechtliche Ursachen für die Flucht oder Verbannung aus der Heimat. Tucker, Martin (Hg.): *Literary Exile in the Twentieth Century*. New York 1991, S. XVII-XVIII. Siehe ferner Edward Saids aufschlussreichen Exileessay, in welchem er deutlich darauf hinweist, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen physisch erlittenem und geistig durchlebtem Exil besteht. Said, Edward W.: *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts 2000, S. 173-186.

⁶ Siehe Bachmann, Ingeborg: *Kritische Schriften*. München/Zürich 2005, besonders die Seiten 347-349.

und so spricht Bachmann von einem emotional-geistigem Exil und der Sehnsucht nach „einer geistigen Heimkehr“.⁷

Bei dem arabischen Lyriker Sa'dī Yūsuf⁸ verhält sich dies anders. 1934 in der Flusslandschaft Basras im Südirak geboren, musste der früh in die kommunistische Partei eingetretene Yūsuf wie ein Großteil irakischer Autoren in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gleich mehrere Male ins Exil flüchten, um der politischen Verfolgung durch die irakischen Regime zu entkommen.⁹ Er lebte in mehr als zehn Ländern (Kuwait, Syrien, Jemen, Algerien, Libanon, Zypern, Sowjetunion, Jugoslawien, Jordanien, Frankreich), kehrte 1978 seiner Heimat endgültig den Rücken und ließ sich 1999 schließlich in London nieder, wo er bis heute wohnt. Interessanterweise weist er den Exilbegriff seit einigen Jahren zurück und spricht von einer „Beheimatung der Seele“ (*tawfīn an-nafs*), die, weitgehend befreit von Nostalgie, in London, der „alten Hauptstadt“, zu einer gewissen Ruhe und Stabilität gefunden habe. In seinem lyrischen Schaffen setzt sich das Thema Exil hingegen fort, denn es bietet dem Dichter einen ähnlich reichen Erfahrungsschatz wie die Kindheit.¹⁰

Bereits in Sa'dī Yūsufs erstem, 1952 erschienenem Lyrikband *al-Qurṣān* (Der Pirat) steht die Erfahrung von Heimatferne und Heimatlosigkeit im Vordergrund. Doch erst mit seinem dritten Band *51 Qaṣā'id* (51 Gedichte; 1959) wird er als neue bedeutende Stimme inmitten der regen irakischen Poesieszene der 1950er Jahre wahrgenommen. Yūsuf gilt, neben 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī (1926-1999) als der zeitgenössische arabische Exillyriker *par excellence* und einer der einflussreichsten arabischen Autoren der Gegenwart. Er ist einer der Mitbegründer des so genannten asketischen Gedichts (*al-qaṣīda al-mutaqaṣṣifa*), in dem, ausgelöst durch einen un-

⁷ Über ihr Gedicht *Böhmen liegt am Meer* sagt sie in einem Filmporträt: „Es ist das Gedicht meiner Heimkehr, nicht einer geographischen Heimkehr, sondern meiner geistigen Heimkehr.“ Haller, Gerda: *Ingeborg Bachmann. Ein Tag wird kommen*. Salzburg / Wien 2005, S. 80.

⁸ Zu Yūsufs Leben und Werk siehe Huri, Yair: *The Poetry of Sa'dī Yūsuf between Exile and Home*. Sussex 2006; Muḥsin, Fāṭima: *an-Nabra al-ḥāfita fī š-ši'r al-ārabi al-ḥadīf* (Der leise Ton in der modernen arabischen Dichtung). Damaskus 2000; Milich, Stephan: *Poetik der Fremdheit. Palästinensische und irakische Lyrik des Exils*. Wiesbaden: Reichert Verlag 2010, sowie Ibid.: „Sa'dī Yūsuf“. In: *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. H. L. Arnold. München 1983 ff., 10/2006.

⁹ Das literarische Exil hat eine lange Geschichte im Irak. Bereits in der britischen Kolonialzeit (1920/21-1932), später dann unter der von Großbritannien dominierten irakischen Monarchie (1932-1958) wurden Dichter verbannt, die sich für einen unabhängigen Irak einsetzten. Siehe z. B. Jayyusi, Salma Khadra: *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry 1*, Leiden 1977, S. 176 f.

¹⁰ Siehe seinen auto-biografischen Essay „I have trained myself, hard, to be free“. In: *Banipal*. Nr. 20, Sommer 2004, S. 2-14.

scheinbaren Sinnesreiz, eine eigentlich banal erscheinende Alltagsszene in sprachlich dichten Bildern beschrieben wird, doch in der sich epiphaniehaft eine Erkenntnis oder ein Seinszustand offenbart. Viele andere seiner Gedichte bewahren dessen ungeachtet eine dezidiert engagierte Ausrichtung, in der das Politische durch intertextuelle Ironie, Verfremdungstechniken oder Dialogizität gebrochen oder poetisiert werden soll, manchmal jedoch in Oberflächlichkeit und Platitüde abgeleitet.

Vergleichbar mit den Distanzen, die Yūsuf geografisch zwischen seinen Exilstationen zurücklegte, schritt er unermüdlich zwischen Texten der Weltliteratur umher und übertrug Werke von so bedeutenden Dichtern wie Walt Whitman, Jannis Ritsos oder Federico García Lorca ins Arabische. Wie Bachmann überetzte der Iraker Werke des italienischen, aus Alexandria stammenden Lyrikers Giuseppe Ungaretti (1888-1970), oder genauer gesagt: beide dichteten dessen lyrische Texte in einem Zwiegespräch nach.¹¹ Auch Konstantin Kavafis' (1863-1933) Lebensgeschichte und Werk – ebenfalls ein Alexandriner – verbinden den irakischen und die österreichische Lyrikerin: Während Yūsuf Werke von Konstantin Kavafis überetzte, sein Haus in Alexandria besuchte und darüber ein Gedicht verfasste¹², kann Ingeborg Bachmann auf ihrer Ägyptenreise im Jahr 1964 mit ihrem Begleiter Adolf Opel das Haus des Griechen in Alexandria aber nicht finden. Die interkulturelle Kommunikation zwischen den beiden europäischen Reisenden und ihrem ägyptischen Taxifahrer ist von vorne herein zum Scheitern verurteilt.¹³

Die wesentlichere Gemeinsamkeit zwischen Yūsuf und Bachmann besteht jedoch in der doppelten Perspektive beider Lyriker, die in je unterschiedlicher Himmelsrichtung kulturelle Grenzen überwandern und in einen fremden Kulturraum eindringen, um auf das Eigene zurückzuschauen. Dieser Perspektivwechsel hatte gleich mehrere Konsequenzen: Während Yūsuf gegenüber seinem Heimatland Irak und der modernen arabischen Kultur im Exil zunehmend kritischer wurde, ohne die negativen, un menschlichen und destruktiven Seiten der 'westlichen' Moderne auszublen den, erkennt man in Bachmanns vielschichtiger Auseinandersetzung mit Antisemitismus, Kolonialismus und Patriarchat ein Bewusstsein, das den eurozentristischen Blick anspielungsreich problematisiert und das 'Europäische' radikal in Frage stellt, ohne einer Dritte-Welt-Romantik zu

¹¹ Ungaretti, Giuseppe: *Gedichte. Italienisch-Deutsch*. (Übertragung und Nachwort von Ingeborg Bachmann) Frankfurt a. M. 1961, und *Ūngarītī : Samā' šāfiya* (Klarer Himmel). (Übers. Sa'dī Yūsuf) Beirut 1981.

¹² Yūsuf: *al-A māl aš-ši rīya III*, Damaskus 1995, S. 237-238.

¹³ Opel berichtet in seinen Erinnerungen an die Ägyptenreise mit Bachmann von dem Erlebnis und zeigt sein Unverständnis für sein ägyptisches Gegenüber, das in mehreren Sprachen touristische Ziele anpreist. Siehe Opel, Adolf: „*Wo mir das Lachen zurückgekommen ist*“: *Auf Reisen mit Ingeborg Bachmann*. München 2001, S. 144-145.

verfallen. Die Geschichte der Moderne als Serie von menschlichen Katastrophen lesend, suchen beide Autoren aus ihrer je spezifischen Erfahrung von Exil nach neuen Lebensmöglichkeiten und einer Utopie, die sich der Realität eines nicht enden wollenden Ausnahmestands entgegenstemmt. Beide greifen hierzu auf die literarischen Motive von Untergang und Auferstehung zurück, um ihre Sichtweise zum Ausdruck zu bringen. Zunächst soll es um einen Untergang¹⁴ gehen, der eine ganze Gemeinschaft betrifft.

Der Untergang des Irak

Einige Tage vor Ausbruch des dritten Irakkriegs am 19. März 2003 veröffentlicht Sa'dī Yūsuf in seiner Londoner Wahlheimat ein Gedicht, in dem ein Sprecher-Ich die Vernichtung des Landes und den Untergang der irakischen Identität prophezeit. Der Titel *Našīd šaḥṣī* („Persönlicher Gesang“ oder „Persönliche Hymne“)¹⁵ markiert die persönliche Perspektive eines Dichters auf ein Ereignis von enormem kollektivem Ausmaß, das damals noch bevorstand:

Ist das der Irak?
 Gesegnet sei, der mir sagte, ich wüsste die Wege, die zu ihm führen
 Gesegnet sei, dessen Lippen die Buchstaben murmelten:
 „Irak, Irak, nur Irak...“
 Langstreckenraketen werden attackieren
 Bis an die Zähne bewaffnete Soldaten werden uns angreifen
 Häuser und Minarette werden einstürzen
 Dattelpalmen werden brechen
 und die Ufer von Meer und Flüssen
 werden eng sein von den dort angetriebenen Leichen
 In Trauergedichten und Bildbänden wird
 der *Platz der Befreiung* kaum noch zu sehen sein...
 Unsere Hotels und Restaurants:
McDonalds, Kentucky Fried Chicken und *Holiday Inn*.
 Du [gemeint ist der Irak] wirst unsere *Roadmap* sein
 und unser Haus im Zufluchtspardies:
 Wir werden untergehen

¹⁴ Das Vorstellungspaar Tod/Untergang und Wiedergeburt/Auferstehung ist in zahlreichen Mythologien zu finden. Siehe z. B. Golowin, Sergius (Hg.): *Die großen Mythen der Menschheit*. Freiburg 1998. Modernistische arabische Lyriker wie Badr Šākīr as-Sayyāb und Adonis – die sich *Tammūzīyūn* nannten – machten mesopotamische, griechische und monotheistische Mythen zum Kern ihres poetischen Programms und verwendeten sie als Strukturprinzip ihre Texte.

¹⁵ Der Titel spielt wohl auf das berühmte Gedicht Walt Whitmans *Song of Myself* an.

wie dein Name „Irak, Irak, nur Irak...“¹⁶

Zunächst einmal ist zu bemerken, dass der Sprecher des Gedichts in Zweifel zieht, dass es sich bei dem Gebilde, um das es geht, wirklich um den Irak handelt. Bereits in der fünften Zeile wird deutlich, wieso man den Irak vielleicht nicht wieder erkennen wird: Kriegsszenen werden beschrieben, gefolgt von bildhaften, unromantischen Darstellungen von Tod und Zerstörung, die sich im Raum, in Flüssen, Städten und auf Feldern manifestieren. Symbolhafte Dinge wie „Minarette“ und „Palmen“ (Symbol für den Irak als Heimatland) werden mit ganz konkreten, sachlichen Gegenständen („Langstreckenraketen“) aus dem Bereich des Militärischen gepaart. Die apokalyptischen Bilder von der kommenden Invasion bleiben deskriptiv und konstatierend. Zugleich sind sie erfüllt von Tragik und Verzweiflung. Der Dichter versucht eindringlich vor Augen zu führen, was der bevorstehende Krieg bedeutet. Allein sieben Verse setzen mit der Anapher „*sawfa*“ ein (im Arabischen die Partikel für das Futur), und unterstreichen damit die Gewissheit von der kommenden Zerstörung. Der „Platz der Befreiung“ (*sāḥat at-taḥrīr*), den es in den meisten Hauptstädten der postkolonialen arabischen Staaten gibt, verkörpert das Streben nach nationaler Unabhängigkeit von Kolonialismus und Unterdrückung, doch wird er – so prophezeit das Sprecher-Ich – nach der Invasion ebenso in Vergessenheit geraten wie die Elegien auf die vergangenen Katastrophen und jene Bildbände, die den alten Irak zeigen. All dies wird ersetzt durch die von der „Roadmap“ (*ḥārīḥat aṭ-ṭarīq*) vorgesehene Gestalt des zukünftigen Iraks, die entweder in eine kapitalistische Konsumlandschaft US-amerikanischen Musters, im Tod oder in Flüchtlingsheimen endet. Denn die hier für „Zufluchtspardies“ verwendete, von Yūsuf mit bitterem Zynismus eingesetzte Genitivmetapher *Ġannat al-ma'wā* ist koranischen Ursprungs und bezeichnet das göttliche Paradies, das auf die Gläubigen wartet.¹⁷ Wenn dieser Begriff für den gläubigen Muslim stets die Assoziation an ein Leben nach dem Tode weckt, so hat er angesichts der aktuellen humanitären Situation im Irak eine politische Konnotation angenommen, die auf Flucht und Asyl verweist.¹⁸

¹⁶ Yussef, Saadi: *Fern vom ersten Himmel*. Übers. von Khalid al-Maaly. Berlin 2004, S. 103. (Übers. leicht verändert); Original in Yūsuf: *al-A māl aš-ši rīya V*, S. 189-190.

¹⁷ Der Begriff *Ġannat al-ma'wā*, der im Koran mehrfach (so in Sure 79: 41 und Sure 53: 15) wiederkehrt, meint einen der göttlichen Paradiesgärten.

¹⁸ Es sei daran erinnert, dass bereits vor 2003 zahlreiche Iraker auf der Flucht und im Exil lebten. Heute schätzt man die Zahl der Binnenvertriebenen auf etwa zwei Millionen Menschen, während derzeit außerhalb des Irak ebenfalls eineinhalb Millionen Iraker Zuflucht suchen. Siehe die Webseite des UNHCR: <http://www.unhcr.de>.

Der Irak, dessen vergangene, gegenwärtige und zukünftige Identität hier geopoetisch¹⁹ befragt wird, ist aber nicht nur einmal untergegangen: Yūsuf präsentiert die Geschichte des Iraks als eine Serie von Katastrophen und Untergängen. Dies gelingt ihm durch die intertextuelle Bezugnahme auf eine zweimal wiederholte Zeile des irakischen Lyrikers Badr Šākīr as-Sayyāb²⁰ (1926-1964). In dessen 1953 verfasstem Exilgedicht *Ġarīb alā l-ḥaliġ* (Ein Fremder am Golf), das zu seinen schönsten Texten zählt, lässt Sayyāb die Meereswellen heulen: „Irak Irak, nur Irak“. So ist Sayyāb derjenige, der „mir sagte, ich wüsste die Wege, die zu ihm [dem Irak] führen/ [...] und dessen Lippen die Buchstaben murmelten“. Sayyāb endete damals seinen schönen Exiltext *Fremder am Golf* mit folgenden Worten:

Ich kehre nicht in den Irak zurück
 [...]

 Du hast nichts als Tränen
 Nichts als dein Warten, das hoffnungslose, auf Winde und Segel.²¹

Trotz der hoffnungslosen Verse konnte Sayyāb damals aus seinem kuwaitischen Exil in den Irak zurückkehren. Dies scheint für Yūsuf heute keine Option zu sein, denn selbst nach der ‘Befreiung’ und dem Ende der Saddam-Diktatur 2003 weigert sich der Dichter, den Boden des besetzten und nun von inneren Kriegen heimgesuchten Iraks zu betreten. Biografisch gesehen gibt es für Yūsuf kein Zurück mehr, denn sein Irak existiert nicht mehr.²²

¹⁹ Ein poetisches Verfahren, durch welches Raum – z. B. Landschaften, Städte, Architekturen – mit politischen Bedeutungen aufgeladen wird, die häufig auf eine Erfahrung oder auf ein Ereignis vergangener Gewalt hinweisen, das nicht mehr sichtbar ist oder in Vergessenheit zu geraten droht. Siehe auch Brandt, Joan: *Geopoetics: The Politics of Mimesis in Poststructuralist French Poetry and Theory*. Stanford (California) 1997.

²⁰ Der Pionier des freien Verses (*aš-ši' r al-ḥurr*) in der arabischen Dichtung war mit Yūsuf verwandt, stammte aus einem Nachbardorf und war eine Zeit lang sein Vorgesetzter in der gemeinsamen kommunistischen Sektion. Yūsuf ahmte besonders in seinen Gedichten aus den 1960er und 1970er Jahren Sayyābs naturlyrische Metaphorik nach und bezieht sich bis in jüngste Zeit immer wieder auf seinen Vorgänger.

²¹ As-Sayyāb, Badr Šakīr: *Die Regenhymne und andere Gedichte*. Hg. und übers. von Khalīd al-Maaly und Stefan Weidner. Berlin 1995, S. 81.

²² Siehe Yūsuf: *An al- Irāq allaḡ lam yakun* (Über den Irak, den es nicht gab). In: *al-Quds al- Arabī* vom 06.03.2003.

Der Untergang Wadi Halfas

Die Romanfigur Franza des Romanfragments *Das Buch Franza* von Ingeborg Bachmann beobachtet nicht den Untergang eines Landes, sondern die Überschwemmung der nordsudanesischen Stadt Wadi Halfa durch den Nil. Ingeborg Bachmann, die 1964 mit Adolf Opel Ägypten und den Nordsudan bereiste, lässt die Protagonistin Franza auf ihrer „Reise durch eine Krankheit“²³ drei Stationen durchlaufen.²⁴ Die junge Frau wurde von ihrem Ehemann, dem Psychiater Leo Jordan, zum ‚Fall‘ degradiert und psychisch zugrunde gerichtet. Sie flieht aus einer Klinik in das Haus ihrer Eltern, um dort ihren Bruder Martin zu treffen und sich von ihm ‚retten‘ zu lassen. Zu jener Zeit plant ihr Bruder eine Ägyptenreise, und Franza beschließt, ihn zu begleiten.²⁵

Am Ende ihrer Reise über Alexandria, Kairo, die Wüste, das Rote Meer und Luxor erreichen die Geschwister den Nordsudan und die Stadt Wadi Halfa, die kurz danach ganz dem Staudammprojekt des sudanesischen Präsidenten zum Opfer fallen und überflutet wird.²⁶ Dort in Wadi Halfa erlebt die Romanfigur Franza eine Welt, die noch nicht aus den Fugen geraten ist, in der sie ihre Menschlichkeit wieder findet. Die Schlüsselszene aus den Fragmenten zum dritten Kapitel *Die ägyptische Finsternis*²⁷ ist das in Wadi Halfa mit einer einheimischen Familie eingetragene Gastmahl, das so verläuft:

Es öffnet jemand, [...] man ist in einem Zimmer mit fünf englischen Worten, die bald ausgesprochen sind. Es ist still, im Dunkeln kommt etwas Dunkles hinzu, zwei Dunkelheiten. Es wird geschwiegen, ohne Aufenthalt und Furcht, [...] die junge Frau stellt einen Teller mit Boh-

²³ Bachmann: *Werke 3*, S. 341.

²⁴ Gemeint sind die Kindheit in „Galicien“ (das erste Kapitel „Heimkehr nach Galicien“), die zerstörerische Zeit mit ihrem Ehemann Jordan in Wien (das zweite Kapitel „Jordanische Zeit“) und schließlich die Ägyptenreise (das dritte Kapitel „Die ägyptische Finsternis“), von der sich Franza Heilung erhofft.

²⁵ In der Vorrede für eine Lesung aus dem Manuskript erklärt Bachmann: „Der Inhalt also, der nicht der Inhalt ist, sieht so aus: ein junger Mann, [...] trifft vor einer Reise, zu der ihm ein irrtümlich zugefallenes Stipendium verhilft, mit seiner Schwester zusammen, die schwerkrank aus einer Klinik in Baden bei Wien verschwunden ist. Diese ältere Schwester, ihr Sterben, ist in diesem Buch, und die Begleitung, die der Bruder ihr gibt, [...]“. Bachmann: *Werke 3*, S. 341.

²⁶ Tatsächlich war Wadi Halfa zu jener Zeit bereits überschwemmt.

²⁷ Es gibt mehrere chronologische Textstufen des Manuskripts. Ich verwende für meine Analyse jene ‚ältere‘ Version, die 1978 unter dem Titel *Der Fall Franza* in der Gesamtausgabe erschien. Alle erhaltenen Textstufen blieben unvollendet, sodass sie meines Erachtens allesamt für eine Lesart herangezogen werden können. Zur Entstehungsgenese des Fragments, an dem Bachmann wahrscheinlich 1967 zu arbeiten aufhörte, siehe Bachmann, Ingeborg: *„Todesarten“-Projekt*. Band 2. München / Zürich 1995, S. 393-410.

nen und einen kleineren mit einer Soße auf den Tisch, [...] Der Araber, der das Zögern sieht, drückt mir ein winziges Stück Brot in die Hand, zeigt, wie man die Bohnen mit dem Brot erwischt, es ist leicht [...] vier schwarze Hände und eine weiße Hand sind abwechselnd im Teller. [...] Das erste und einzige Essen hat stattgefunden, findet statt, es ist das erste und einzige gute Essen, wird vielleicht die einzige Mahlzeit in einem Leben bleiben, die keine Barbarei, keine Gleichgültigkeit, keine Gier, keine Gedankenlosigkeit, keine Rechnung, aber auch keine, gestört hat.²⁸

Hier gerät die aus den Fugen geratene Welt ins Lot, fügt sich durch eine gute Fügung wieder zusammen und ist versöhnt. Die quasi-initiatorische Begegnung zwischen der Weißen und den Schwarzen geht als Aufeinandertreffen zweier sprachloser Dunkelheiten vorstatten. Durch den Akt des Essens im Dunkeln sieht sich die Weiße an einen „anderen Ort“ versetzt, ist in einen Gegenraum eingetreten, der jenseits des ‚barbarischen‘ Abendlandes liegt. Die Gemeinschaft verheißende Gastfreundschaft wird zum Kern der Menschlichkeit erklärt, um die europäische Kultur radikal abzuwerten. Auch wenn Herbert Uerlings die Stelle als ironische Distanzierung zur Franza-Figur auffasst, spricht einiges dafür, die Konstruktion dieses Gegenraumes ernst zu nehmen.²⁹ Das hier aufblitzende utopische Moment des Gastmahls beschreibt Julia Kristeva übrigens mit folgenden Worten:

Gastmahl, Wunder des Fleisches und des Geistes, ist die Utopie des Fremden: Als Kosmopolitismus für einen Augenblick, als Brüderlich-

²⁸ Bachmann: *Werke 3*, S. 481.

²⁹ Uerlings sieht richtig, dass die miteinander in Beziehung gebrachten Herrschaftssysteme „konfligieren“: Die weiße Frau wird gegenüber den ‚Kolonisierten‘ zur Unterdrückerin, während der ägyptische Mann am Bahnhof seine ‚verrückte‘ Frau ebenso zugrunde richtet wie Jordan die psychisch kranke Franza. Uerlings, Herbert: *„Ich bin von niederer Rasse“ (Post)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur*. Köln 2006, bes. S. 149-177. Dennoch lassen sich viele Aussagen Franzas und Bachmanns (!) finden, die Radikalkritik am europäischen Denken üben. Die Perspektive der Partiturschreiberin Bachmann war zutiefst ‚kontrapunktisch‘, d. h. sie sah die unaufhebbaren Widersprüche, kleidete sie in Gegenstimmen und konnte oder wollte die Widersprüche in ihrem *Buch Franza* nicht lösen, vielleicht ein Grund, warum dieses Projekt letztendlich Fragment geblieben ist. Maßgeblich für eine plausible Lesart des Romanfragments ist jener Bachmannsche Satz aus der „Vorrede“ zu einer Lesung des Manuskripts: „Denn nichts ist ja, wenn auch nicht gewalttätiger, das vielleicht, aber jedenfalls ungeheurer als der Mensch, [...] Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unsren Geist rühren und weniger an unsre Sinne, also die am tiefsten berühren – dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten statt, [...] Es ist nicht wahr, dass wir in einer Zeit ohne Dramen leben, die Behauptung ist so unhaltbar wie jede andere, auch die meine vielleicht, dass es sie gibt. Aber ich fürchte, da ich hier mein Buch zu vertreten habe, [...] dass die andere Behauptung und die andren Theorien die un-wahren sind.“ Bachmann: *Werke 3*, S. 342-343.

keit der Gäste, die ihre Unterschiede beschwichtigen und vergessen, steht es außerhalb der Zeit.³⁰

Die gastfreundschaftliche Brüderlichkeit kann nicht von Dauer sein, denn sie ist heterotopisch und utopisch zugleich.³¹ Diese Gegen-Welt, Wadi Halfa, wird untergehen. Der Nil überschwemmt die Häuser von mehreren Zehntausend Menschen, um technischen Fortschritt und die Modernisierung der Landwirtschaft zu ermöglichen:

Wadi Halfa: jetzt wird es untergehen, heute oder in wenigen Tagen, der Nil wird austreten, hinweggehen über die Häuser [...] Es ist nicht wichtig. Das Wasser ist wichtig und die Erinnerung, dass dort etwas war, einige tausend Jahre lang.³²

Der Jahrtausende alte Ort geht zwar unter, wird aber an einem anderen Ort wieder auferstehen, denn „die braunen und schwarzen Hände finden wieder zusammen, tiefer im Süden, in einer neuen Siedlung.“³³ Der Nil wird zum Symbol von Zerstörung und Wiedergeburt und zugleich zum Akteur für Hegels Begriff des Aufhebens: „Die Laterne von Wadi Halfa, [...] würde der Nil aufheben.“³⁴

Bachmann wendet hier den dialektischen Begriff des „Aufhebens“ auf die fremde, durch postkoloniale Modernisierung zum Untergang geweihte Gemeinschaft an. Diese Gemeinschaft wird metonymisch verkörpert durch die braunen und schwarzen Hände und anderswo wiederauferstehen. Doch so tröstlich ist Bachmanns Text nicht, das Rettend-Tröstliche wird vielfach gebrochen, der These wird die Antithese gegenüber gestellt. Denn an anderer Stelle des Fragments spricht ihre Figur Franza nicht von „Aufheben“, sondern von „Auferstehung“. Jene Auferstehung meint die Auslöschung nicht-europäischen Denkens. Franza beschreibt, Arthur Rimbauds *Une saison en enfer* umschreibend, wie neben der kolonialen Landnahme durch die Weißen die mentale Ausrottung autochthoner Kultur vor sich geht:

Die Weißen kommen. [...] sie werden mit ihrem Geist wiederkommen, wenn sie anders nicht mehr kommen können. Und *aufstehen* [kursiv S. M.] in einem braunen und schwarzen Gehirn, es werden noch immer die Weißen sein, auch dann noch. Sie werden die Welt weiter besitzen, auf diesem Umweg.³⁵

³⁰ Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt a. M. 1990, S. 21.

³¹ Siehe hierzu Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: *Botschaften der Macht*. Hg. Jan Engelmann. Berlin 1999, S. 145-160.

³² Bachmann: *Werke 3*, S. 479.

³³ Bachmann: *Werke 3*, S. 474. Die Regierung Abboud führte ein unzureichendes Umsiedlungsprogramm durch. Einige Bewohner gründeten ein neues 'Wadi Halfa'.

³⁴ Bachmann: *Werke 3*, S. 474.

³⁵ Bachmann: *Werke 3*, S. 438-439.

Der Sieg der Weißen sei unaufhaltsam, denn ihr Geist erobere alles, ein Gedanke, der sich an Frantz Fanons Buch *Schwarze Haut, weiße Masken* anlehnt.³⁶ Bachmann versucht, das Herrschsüchtige und Barbarische am abendländischen Denken aufzudecken, das eigentlich immer die anderen zu Barbaren degradierte. Das Fragment geliebene Buch „Franza“ lässt sich somit durchaus als Fundamentalabrechnung mit dem europäischen 'Geist' lesen. Es ist an dieser Stelle ebenso radikal wie Frantz Fanons *Schlussfolgerung* seines anderen Buchs, *Die Verdammten dieser Erde*, und möglicherweise davon inspiriert. Bachmann verknüpft die ineinander greifenden Herrschaftssysteme Antisemitismus, Kolonialismus, Patriarchat und übrigens auch europäische, dezidiert männlich geprägte, Wissenschaft. Das dem entgegen gesetzte „magische Leben“ ist das noch nicht durch den europäischen Geist getötete Sein. Es wird Franza, die sich erneut Rimbaud zitierend als „von niederer Rasse“, bezeichnet, ebenso wie den Menschen der 'Dritten Welt' zugeschrieben. Doch dieses Denken verschwindet, wird ausgerottet und substituiert durch das heutigere Denken der Weißen.

Verbannung, Untergang und die Reisen des Exils

Der Untergang kann auch das Ich treffen, besonders wenn es sich auf Reisen befindet. So thematisiert Bachmann in vielen ihrer Gedichte Exil und Untergang anhand von Metaphern der Reise und Lebensreise. In ihrem sehr frühen Text *Entfremdung* schreibt sie: „Ich bin satt vor der Zeit/ Ich kann in keinem Weg mehr einen Weg sehen.“³⁷ Identitäts- und Richtungsverlust dann im Gedicht *Wie soll ich mich nennen?:* „Ich habe vergessen, woher ich komme und wohin ich geh.“³⁸ Und in ihrem Gedicht mit dem Titel *Exil* wiederum verortet sie sich in einem Exil jenseits von Bürokratie und Gesellschaft: „Ein Toter bin ich der wandelt, gemeldet nirgends mehr/ unbekannt im Reich des Präfekten [...] Nur mit Wind mit Zeit mit Klang / der ich unter den Menschen nicht leben kann.“³⁹ In *Lieder von einer Insel* spricht sie schließlich von möglicher Rückkehr: „Wenn einer fortgeht [...] Dann wird er wiederkommen/ Wann? / Frag nicht.“⁴⁰ Das Gefühl des

³⁶ Fanon, Frantz: *Peau noir, masques blancs*. Lyon 1952. In Bachmanns Bibliothek findet sich lediglich eine Ausgabe von Fanons Buch *La révolution algérienne*, was natürlich nicht ausschließt, dass sie *Schwarze Haut, weiße Masken* und *Die Verdammten dieser Erde* (1961) gekannt hat. Der im *Kommunistischen Manifest* der Bourgeoisie zugeschriebene Drang, ökonomisch alle Winkel der Welt zu besitzen, „sich überall ein[zun]isten“, wird von Bachmann auf den europäischen Geist übertragen.

³⁷ Bachmann: *Werke 1*, S. 13.

³⁸ Bachmann: *Werke 1*, S. 20.

³⁹ Bachmann: *Werke 1*, S. 153.

⁴⁰ Bachmann: *Werke 1*, S. 123.

Exils, ausgelöst durch Ortlosigkeit und Unterwegssein, führt zu einem Untergang, von dem aus sich die Möglichkeit einer Rückkehr ankündigt. Bei Yūsuf ist es ähnlich und anders. Die Topografie seiner Textwelten ist fast ausschließlich die der Reise, des Transports, abgefahrener Züge, einsamer Hotelzimmer, nicht ankommender Schiffe. Yūsuf inszeniert dichterisch Aufbrüche und Abschiede von Orten, an denen nur kurz verweilt werden kann. Das Ich schleppt seine Koffer von Hotelzimmer zu Hotelzimmer wie im Gedicht *Burğ* (Turm; 1988), das auf Yeats bekanntes Gedicht *The Tower* anspielt:

Unsere Hauptstädte teilten ihr Gift mit uns
 Doch plötzlich verbannten sie uns in eine Wolke
 Dennoch verzweifelten wir nicht, als wir erneut zu Flüchtlingen wurden
 [...]

 und dennoch schleppe ich meine Koffer
 trage sie abends aufs Zimmer
 steige meinen Turm empor
 betrete irgendein Zimmer
 irgendeine umherwandernde Wolke.⁴¹

Obwohl der Alltag des Exils trübe und bitter ist, gibt der gealterte Exilant nicht auf. Er ringt dem Zwang, in Hotelzimmern übernachten zu müssen, etwas Erhabenes ab. Wolke und Turm bilden sein einsames, mobiles Königreich. Ein unmittelbarer Einfluss biografischer Erfahrungen auf das Werk des irakischen Lyrikers wird in der Häufigkeit erkennbar, mit der Yūsuf immer wieder Abschiede von Orten wie Bagdad, Beirut und Aden besang, die ihr altes Gesicht stets gewaltsam veränderten. Kollektive und persönliche Untergänge sind ineinander verflochten. Nach diesen Untergängen sieht der Dichter klarer.⁴² Dabei vollzieht sich die gewaltsame Auslöschung oder Veränderung metaphorisch meist durch das Wasser, das ähnlich wie im Falle von Wadi Halfa alles überschwemmt und untergehen lässt. Exil bedeutet nicht nur Einsamkeit, sondern ermöglicht auch Erkenntnis und persönliche Freiheit, ein Grundgedanke im Werk von Yūsuf. Yūsufs Lobgedicht auf die Reisen des Exils ist *Šağar İ'ākā* (Die Bäume Ithakas, 1989). Wenn auch stellenweise ironisch gebrochen, kommt darin eine Exilgemeinschaft zu Wort, deren utopische Hoffnung auf Neuland

⁴¹ Yūsuf: *al-A māl aš-ši ṛīya III*, S. 175-176.

⁴² Bachmann sagt über den Untergang des „Hauses Österreich“, er schärfte den Blick „auf die große Situation und die Imperien von heute. Wer selbst einmal untergegangen ist, weiß, was das bedeutet.“ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*. Hg. C. Koschel u. a. München/Zürich 1983, S. 107. Sie fügt hinzu: „Ich würde aber gerne einmal die heute noch so wenig fatalistischen Amerikaner sehen, wenn nur noch Washington und Umgebung übrig geblieben ist.“ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 107.

niemals ganz versiegt. Das Gedicht handelt von den zahlreichen palästinensischen Exilstationen und den inneren und äußeren Zerrissenheiten der palästinensischen Flüchtlinge. Am Ende kündigt sich eine mögliche Heimkehr nach Ithaka/Palästina an:

Und hier, in der Mittagshitze Afrikas⁴³
 unter den Gestirnen des Zenith,
 lass uns ein wenig verweilen
 Adam
 Lass uns Tee und anisgetränktes Wasser trinken
 oder bitt'ren Kaffee
 Lass uns auf unseren Bohnen kauen (wie auf Illusionen)
 – gleichwohl
 wir sind nun fünfundzwanzig Jahre unterwegs
 sind weise geworden
 und kennen das Leben...
 Selbst die aus dem Nebel ragenden Bäume von Ithakas Hafen
 sind zu sehen von fern,
 So lasst uns ein wenig verweilen ...⁴⁴

Indem sich Yūsuf auf Kavafis Gedicht *Ithaka* bezieht, lässt er dessen Vers „Ithaka gab dir die schöne Reise“ widerklingen. Auch die durch die Reise erlangte Weisheit spielt auf Kavafis' Gedicht an: „So weise, wie du nun geworden, mit so viel Erfahrung, da hast du ohnehin verstanden, was die Ithakas bedeuten.“⁴⁵ Es geht darum, Ithaka immer im Gedächtnis zu behalten, jedoch nicht zu glauben, dass die Heimkehr reich machen könne. Die Reise mache reich, ein Topos, der angesichts real existierender Verbannungen und politischer Verfolgung problematisch ist. Und dennoch verleihen diese Exildichter einer Lebenssituation Würde, die dazu geschaffen wurde, Menschen eine Identität zu verweigern und sie zu entwürdigen, wie Edward Said sinngemäß in seinem Exil-Essay sagt.⁴⁶

Auferstehungen

Die Reise ist jedenfalls zur Lebensreise geworden. An deren Ende steht die Selbsterkenntnis des Ichs, seine Neugründung und ein damit einhergehender utopischer Entwurf, der auf der Exilerfahrung gründet. In ihrem berühmtesten Exiltext *Böhmen liegt am Meer* – wohlgemerkt 1964 im Jahr der Ägyptenreise verfasst – führt der Vorgang des Zugrundegehens

⁴³ „Afrika“ (*Ifriqīya*) meint hier Tunesien, wo sich die PLO zu jener Zeit aufhielt.

⁴⁴ Yūsuf: *al-A'māl aš-ši'rīya* III, S. 318.

⁴⁵ Kavafis, Konstantin: *Das Hauptwerk. Gedichte griechisch und deutsch*. Heidelberg 2003, S. 117-118.

⁴⁶ Said: *Reflections on Exile*, S. 175.

zur Wiederauferstehung einer post-exilischen Identität, die „von Grund auf weiß“ und nun „unverloren“⁴⁷ ist. Das so lange auf der Reise des Exils gewesene Ich stößt letzten Endes nach vielen Abgründen auf Grund.⁴⁸ Dort sieht es seinen utopischen Ort Böhmen „ans Meer begnadigt“. Bachmann lässt also wie Shakespeare in seinem *Wintermärchen* Gnade walten. Schon der Exilant Lion Feuchtwanger, Goethe zitierend, spricht 1938 davon, die im Exil mit der eigenen Person gemachte Erfahrung des „Stirb' und Werde“ als notwendiges Lebensgesetz zu akzeptieren. Es gelte, die Erkenntnis vom Wandel der eigenen Identität produktiv zu nutzen. Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* und Yūsufs Exilwerk stehen hierfür exemplarisch.⁴⁹

Sich wieder zu orientieren, die Umwelt wieder neu zu erschließen und aus der Vergangenheit und Gegenwart als neuer Mensch hervorzugehen, das ist die Aufgabe und Erbschaft des Exils. Bachmann schildert den Moment, in dem sie „wieder leben lernt“⁵⁰, im Gedicht *Prag Jänner 64*:

Seit jener Nacht
 gehe und spreche ich wieder,
 böhmisch klingt es,
 als wäre ich zuhause
 [...]

 Gehen, schrittweis ist es wiedergekommen
 Sehen, angeblickt, habe ich wieder erlernt
 [...] ⁵¹

Auch im Gedicht *Böhmen liegt am Meer* geht es um „Leben lernen“, eine Heimkehr und einen utopischen Entwurf:

⁴⁷ Das von Lessing, Goethe und Celan verwendete „unverloren“ geht ein hochkomplexes semantisches Spiel mit den vielfältigen Konnotationen von „Grund“ ein. Aus Platzgründen beschränke ich mich hier auf einen Verweis auf den Eintrag zu „Grund“ in Grimms *Deutschen Wörterbuch*.

⁴⁸ Zu *Böhmen liegt am Meer* bildet das Gedicht *Enigma* den Gegentext, der jede Utopie verneint: „Nichts mehr wird kommen.“ Bachmann: *Werke 1*, S. 171.

⁴⁹ Yūsuf definiert das Exil als Neugeburt: „Das Exil ist eine langwierige Geburt. Der Dichter im Exil muss bereit sein, sich niederzulassen und neue Beziehungen mit seiner Umwelt aufzubauen, mit der Natur, den Menschen, der Sprache. Er muss sein seelisches Gleichgewicht zwischen sich und der Umwelt wieder herstellen.“

Yūsuf: *Ḥaṭwāṭ : Yaumiyāt wa-maḡālāt* (Känguruschritte: Tagebücher und Essays). Damaskus 1997, 120-122. Yūsufs 'Instrument' zur Verankerung in der Exilumwelt ist die poetische Beobachtung, die die Fremde etwas zu lindern vermag.

⁵⁰ Ein Begriff Derridas, dessen Anwendung auf die Erfahrung des exilischen Verlusts mir besonders aufschlussreich erscheint. Siehe z. B. Derrida, Jacques: *Leben ist Überleben*. Übers. Markus Sedlaczek. Wien 2005.

⁵¹ Bachmann: *Werke 1*, S. 169.

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.
 Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
 Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.
 Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.
 Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
 Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
 Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.
 Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich.
 Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn.
 Zugrund - das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.
 Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.
 Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.
 Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
 unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser,
 und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
 wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
 doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.

Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
 ans Meer benadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
 ich grenz, wie wenig auch an alles immer mehr,
 ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
 begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu
 sehen.⁵²

Das Gedicht vollzieht in einem Dreischritt den Untergang, das Zugrundegehen und die darauf gründende Auferstehung eines vagabundierenden Ichs nach.⁵³ Es ist eine gastfreundliche Einladung an alle Vagabunden, Exilanten und Nichtexilanten, auch böhmisch zu sein und die Erfahrung des Zugrundegehens einzugehen. Erst dann lässt jemand oder etwas Gnade walten. Das Wohnen, die Brücke zu den Mitmenschen, die Liebe, das Grenzenlassen des Fremden, sind dann grundsätzlich anders in jenem Land „Böhmen“. Dort sind alle Menschen gleich gut und gleich viel wert. Exil und Weltverlust münden in eine Auferstehung, die von Grund auf „weiß“. Das Wissen lässt sich jedoch nur in magische Poesie kleiden, deren kontrapunktische Beweisführung jenseits von Logik und Ratio angesiedelt

⁵² Bachmann: *Werke 1*, S. 167-168.

⁵³ Dieses in der Exilliteratur häufige Muster erinnert an die *rites de passage et d'initiation*, die das Individuum von einem liminalen Zustand in einen Zustand ‚höheren Wissens‘ eintreten lassen.

ist. In einem späten Interview hebt Bachmann die utopische und zugleich paradoxe Ausrichtung dieses Gedichts hervor:

Und es ist für mich das Gedicht, zu dem ich immer stehen werde. Es ist gerichtet an alle Menschen, weil es das Land ihrer Hoffnung ist, das sie nicht erreichen werden, und trotzdem müssen sie hoffen, weil sie sonst nicht leben können.⁵⁴

Das Exil unserer Zeit aber existiert Bachmann gemäß nicht nur für Exilanten, denn

wir sind alle Böhmen, und wir alle hoffen auf dieses Meer und dieses Land. Und wer nicht hofft und wer nicht lebt und wer nicht liebt und wer nicht hofft auf dieses Land, ist für mich kein Mensch.⁵⁵

Es ist überaus kritikwürdig, anderen das Menschsein abzusprechen. Diese, einige Monate vor ihrem tragischen Tod gegenüber der Regisseurin Gerda Haller geäußerte Aussage scheint im Gegensatz zu Bachmanns Denken zu stehen. Sie enthüllt ihren simultanen Drang zu Rationalismus und utopisch-romantischer Errettung.

Yūsuf hat ebenfalls ein Gedicht geschrieben, das für all diejenigen gilt, die auf eine Heimat hoffen, jedoch nur eine „Traumstadt“, ein *Ḥulmabād*, finden:

All jenen, die sagen:
 lange gingen wir auf diesem Weg
 doch kamen wir nirgendwo an...
 die sagen: wir sprachen viel
 doch haben wir nichts gesagt...
 die sagen: wir starben oft
 doch sind wir nicht gestorben ...
 All jenen werde ich ein Haus bauen
 auf dem Weg nach 'Traumstadt'
 Ich baue ihnen ein Haus
 um mit ihnen auf die Freundschaft zu trinken
 um für sie zu singen
 um ihnen zu sagen:
 So lasst uns, und sei's nur diese eine Nacht, ein wenig ruhen.⁵⁶

Das Ich des Gedichts *Maḥaṭṭa* (Station) hat sich von einem Exilanten in einen Utopie entwerfenden Spracharchitekten verwandelt. Der Wille, anderen ein Haus zu errichten, sie gastfreundlich einzuladen, zeugt davon,

⁵⁴ Haller: *Ingeborg Bachmann*, S. 79.

⁵⁵ Haller: *Ingeborg Bachmann*, S. 81.

⁵⁶ Yūsuf: *al-A'māl aš-ši'rīya IV*, S. 283-284.

das eigene Exil überwunden zu haben, sich indessen aber auch weiterhin der Erfahrung des Exils bewusst zu sein – ein Denken also, das „Ithaka stets erinnert“, selbst wenn eine neue Heimat gefunden oder man in die alte zurückgekehrt ist. Dieses Post-Exil hat das emotional begrenzende Exil der Verzweiflung weitgehend transzendiert, steht aber auch fortan auf einem prekären Erfahrungsgrund, dessen traumatisches Potential weiterhin die psychische Verfassung des ehemaligen Exilanten zu gefährden vermag.

Der wachsenden Exilschicksale auf dieser Welt eingedenk, entwerfen Yūsuf und Bachmann auf dem Boden ihrer je eigenen Exilerfahrungen eine gastfreundliche, zugleich aber stets utopische Textwelt, die das grundlegende Bedürfnis nach einem Heim ebenso wie nach Mobilität und die Notwendigkeit einer neuen Menschlichkeit zu bedenken gibt.⁵⁷

⁵⁷ Hierbei handelt es sich um die aktualisierte Version des gleichnamigen Artikels von Stephan Milich, der in: Ulrike Stehli-Werbeck/Abdo Abboud (Hg.): Die Wahrnehmung des Anderen in der arabischen Welt und in Deutschland. Beiträge des internationalen Symposiums Münster Juni 2007. Berlin u.a.: LIT 2011 (Arabische Welt im Dialog. Inter- und intrakulturelle Perspektiven Bd. 1), S. 117-136, erschienen ist.

Berenike Schröder (Gießen)

Remedy or Disease? Romantic Perspectives on Music

Around 1800, aesthetic debate suddenly places music at the very top in the hierarchy of the arts, even superseding poetry: This has become a commonplace not only in scholarly discourse. The protagonists of this re-arrangement of the artistic disciplines are Wilhelm Heinrich Wackenroder, E.T.A. Hoffmann and Ludwig Tieck. In their programmatic texts, they state that music is to be free and absolute and stress its metaphysical quality and its close relation to the supernatural. Furthermore, music is supposed to be no longer dependent on the other arts, and music releases the listener or the musician from prosaic everyday life. As Wackenroder writes in *Die Wunder der Tonkunst*, music is „das Land des Glaubens [...] wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren.“¹ It is „eine kleine fröhliche grüne Insel, mit Sonnenschein, mit Sang und Klang, – die auf dem dunkeln, unergründlichen Ocean schwimmt.“² And what is more, in Wackenroder’s words music is even described as „die heilende Göttin“³ All sickening thoughts which, according to Wackenroder, are the illness of mankind vanish with a piece of music, making our mind sane again. Literary romanticism here recurs to a long tradition that reaches back to the classical ages in Greece and Arabia: Music is used as a remedy for curing illnesses of various kinds. In classical antiquity, Apollo is the god of music, poetry and dancing as well as the god of healing. He was also named “Iatros” (physician) or Apollo Medicus.⁴ As Bruno Meinecke puts it most clearly: “Music and medicine therefore were intimately commingled in his [Apollo’s B.S.] divine nature as an integrated unity.”⁵ Orpheus as a bard and demigod was also said to be capable of curing diseases by means of his music. “Through the medium of poetry, music, and medicine, he too

¹ Wilhelm Heinrich Wackenroder: „Die Wunder der Tonkunst.“ In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Ed. Silvio Vietta and Richard Littlejohns. Heidelberg 1991. Vol. I., p. 206

² Ibid., p. 105.

³ Ibid., p. 205.

⁴ Bruno Meinecke: „Music and Medicine in Classical Antiquity“. In: Dorothy M. Schullian, Max Schoen (ed.): Music and Medicine. New York 1948, p. 47–96, p. 48.

⁵ Ibid., p. 48.

applied salutary remedies to soul and body.”⁶ Thus, music in history is part of treating physical illness on the one hand, but on the other hand is more and more considered to provide a remedy especially for mental deficiencies. Music is meant to improve nervous disorders and sometimes it is even prescribed as a regular medicine.⁷ As we will see in Hoffmann’s text *Die Genesung*, there is a connection between the ritual healing processes in the temples of Aesculapius and the setting of the forest in which the old man regains his health.

The connection between music and medicine in the classical ages goes along well with romantic medicine as it is represented by literary and philosophical writers like Schelling, Novalis among others: Around 1800, the image of medicine is strongly influenced by the Scottish physician John Brown and his sometimes critically assessed theory of medicine. Accordingly, romantic medicine is very much attracted to the idea that almost all kinds of illnesses can be traced back to sthenic or asthenic states of the body – too much or too less excitation of the nerves.⁸ Consequently, music is used to manipulate the nervous and mental condition of the patient. E.T.A. Hoffmann’s prose text *Die Genesung*, which he dictated shortly before his death in 1822, presents an example for the healing impact music has on the nervous condition. An elderly man called Onkel Siegfried is suffering from an *idée fixe*, that, as the narrator tells us, has grown to real madness: “Vor einigen Monaten wurde der arme alte Onkel Siegfried von einer schweren Nervenkrankheit befallen, aus der ihm eine fixe Idee zurückblieb, die, da sie feststeht, nachdem der Körper gesund ist, in wirklichen Wahnsinn ausgeartet.”⁹ He is convinced that nature, offended by ignorant human beings, has lost its green and hopeful colour and is a grey and black place instead. “Er bildete sich nämlich ein, die Natur, erzürnt über den Leichtsinne der Menschen, die ihre tiefere Erkenntnis verschmähten, die ihre wunderbaren, geheimnisvollen Arbeiten nur für ein reges Spiel zu kindischer Lust auf dem armseligen Tummelplatz ihrer Lüste hielten, habe ihnen zur Strafe das Grün genommen. In ewige schwarze Nacht sei nun der sanfte Schmuck des Frühlings, die sehnsüchtige Hoffnung der Liebe, das Vertrauen der wunden Brust [...] Dahin ist das Grün, dahin die Hoffnung, dahin alle Seligkeit der Erde [...]”¹⁰. To cure him, his niece Wilhelmine and her suitor, a young physician, take him into a forest.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷ Cf. Werner Friedrich Kümmel: *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*. Freiburg, München 1977. (= *Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte*. Ed. Hugo Ott.) Vol. 2. 1977, p. 265 f.

⁸ Rita Wöbkemeier: *Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800*. Stuttgart 1990, p. 26 ff.

⁹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: „Die Genesung.“ In: Hoffmann: *Sämtliche Werke*. Ed. Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main 1985. Vol. 3., p. 582.

¹⁰ *Ibid.*, p. 583.

Wilhelmine has already been the only person to give him some comfort at times by singing for him and telling him about green trees and bushes. “Fräulein Wilhelmine ist des Alten Herzblatt, und ihr allein gelang es, in schlaflosen Nächten dadurch einigen Trost in seine Seele zu bringen, daß sie, wenn er in halben Schlummer lag, leise – leise von grünen Bäumen und Büschen sprach, und auch wohl sang.”¹¹ While Siegfried is asleep, they lay him down on the grass. The doctor sits next to him and exercises a magnetic cure. As in so many other works by Hoffmann, the text presents magnetism, somnambulism and the curing methods of Mesmer and Puysegur, but here a musical therapy is added: Wilhelmine sings a song to the patient, that is taken from a play by Calderon: *La banda y la flor*. Its subject is the beauty of the colour green. “,In der grünen Farbe glänzen, / Ist die erste Wahl der Welt, / Und was lieblich dar sich stellt! – / Grün ist ja die Tracht des Lenzen, / Und man sieht, um ihn zu kränzen, / Keimend aus der Erde Grüften, / Ohne Stimmen, doch in Düften / Atmend, in den grünen Wiegen / Buntgefärbte Blumen liegen, / Welche Sterne sind den Lüften.“¹² The effort is rewarded: Nature and music finally prove to be proper remedies to cure Siegfried’s madness and bring his mind back to sanity. The rural surroundings combined with music as a means of therapy also hint at ritual healing practices in Greek antiquity. The so-called Aesculapia were rural places far away from cities. As Meinecke points out, they were meant to restore the health of sick people by using “psychagogic therapy” which was to “induce in the patient an ecstatic experience in order to awaken the curative power of the soul, and thereby restore the harmonious relation between it and the body.”¹³ This is what happens in “Die Genesung” when the patient is taken to a forest and Wilhelmine sings a song to him. Apollo and Aesculapius were, in the ancient Greeks’ imagination, closely linked to natural healing powers and thus to nature itself. Meinecke sums up as follows: “The arts of Apollo and the muses, vested in Aesculapius, greatly enhanced those psychological factors which were naturally present in attractive and healthful surroundings, far removed from the distractions of urban centers, since shady groves and thermal springs, even theaters, stadia, and gymnasia offered every opportunity to influence the psychic nature of the patient.”¹⁴

But there are also several examples in romantic writing that present music as a two-faced art that can have negative as well as positive effects on the musician or the listener. In his *Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn*, Kreisler describes what he sees as the music-making

¹¹ Ibid., p. 583.

¹² Ibid., p. 583.

¹³ Meinecke: „Music and Medicine in Classical Antiquity“, p. 50.

¹⁴ Ibid., p. 51.

of the mob (“das Musiktreiben des Pöbels”).¹⁵ Not only glamorous arias that he describes as “heillos [...]”, also concerts and sonatas have afflicted his health. Kreisler refers to the bourgeois cultural life in the 19th century that is a popular target for romantic critics. They disdained the dilettante family music as well as the travelling virtuosi. According to Hoffmann, both parties profane the sacred art of music. In a simple tune, Kreisler finds a remedy for the violence that desecrated music exerts on him. It is not performed in a perfect way, but it shows true feeling and well meaning. This gives some healing comfort to him. Instead of complaining about the “heillosen” arias, Hoffmann here explicitly uses the verb “heilen”. “...daß [...] oft eine kleine unbedeutende Melodie [...] mich tröstete und heilte.”¹⁶ As Kreisler elaborates in his letter, music can cause both: destruction and cure. It depends on the way it is treated and performed by society and its musicians. It must also be stressed that it is not always technical perfection that counts, but the inner attitude of the performer.

In Hoffmann’s *Das Sanctus*, music and religion touching the problem of ‚Kunstreligion‘ (and possible blasphemy) are closely related to each other. A young singer, Bettina, loses her voice, because she left church in the middle of the “Sanctus”. The narrator tells us as follows: “Ihr wißt, daß ich mich im Tenor angestellt hatte, das Sanctus war eingetreten, ich fühlte die Schauer der tiefsten Andacht mich durchbeben, da rauschte es hinter mir störend, unwillkürlich drehte ich mich um, und erblickte zu meinem Erstaunen Bettina, die sich durch die Reihen der Spielenden und Singenden drängte um den Chor zu verlassen.”¹⁷ Her reason for this are some other appointments she has made for the same day. “ ‚Sie wollen fort?‘ redete ich sie an. ‚Es ist die höchste Zeit‘, erwiderte sie sehr freundlich, ‚daß ich mich jetzt nach der *** Kirche begeben, um noch, wie ich versprochen, dort in einer Kantate mitzusingen, auch muß ich noch Vormittag ein Paar Duetts probieren [...]“¹⁸ She prefers her glamorous role in society to showing some respect for the sacred piece. The narrator criticizes her and prophesies to her that she would not sing in a church for a long time. Shortly thereafter, Bettina loses her voice. “Während dieses Gesprächs erklangen die vollen Akkorde des Sanctus, und das Weihrauchopfer zog in blauen Wolken durch das hohe Gewölbe der Kirche. ‚Wissen Sie denn nicht‘, sprach ich, ‚daß es sündlich ist, daß es nicht straflos bleibt, wenn man während des Sanctus die Kirche verläßt? – Sie werden so bald nicht mehr in der Kirche singen!‘ – Es sollte Scherz sein, aber ich weiß nicht, wie es kam, daß mit einemmal meine Worte so feierlich klangen. Bettina erblaßte und

¹⁵ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: „Kreisleriana.“ In: Hoffmann: Sämtliche Werke. Ed. Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main 1993. Vol. 2.1, p. 369.

¹⁶ Ibid, p. 369.

¹⁷ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: „Das Sanctus.“ In: Hoffmann: Sämtliche Werke. Ed. Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main 1985. Vol. 3., p. 147.

¹⁸ Ibid, p. 147.

verließ schweigend die Kirche. Seit diesem Moment verlor sie die Stimme.¹⁹ At Bettina's bedside, a doctor and a travelling enthusiast share the opinion that her illness has mental reasons. Research from the view of medical history confirms that Hoffmann here correctly describes the symptoms and causes of a neurosis. Music again has some (negative) effect on psyche and nerves: Bettina is guilty of having treated music as a mere decoration in her bourgeois cultural life. For this reason, her disease must be regarded as a kind of punishment for desecrating art as such. In the end, she recovers by bibliotherapy – she overhears a narration that mirrors her own mistakes and helps her reflect on them. These two examples show that a wrong, degrading relation to music can cause illness – in the listener as well as in the musician him- or herself. When music then regains its proper position, its negative impact on body and nerves is exchanged for a positive and healing effect.

But in romantic writing about music, there are also many examples that present music only as dangerous and sickening – as a neurotoxic substance. Joseph Berglinger, the young composer whose life Wackenroder describes in *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* gives an instructive example. His strong love of music has made him a successful musician. In his early youth, music has proved to be a remedy against his general unhappiness and dissatisfaction. Now he has gained some experience with worldly bourgeois culture and his illusions about 'pure' art and its position in society are gone. But, one last time, he composes an oratorio that is meant for Easter Sunday. While he is working on the oratorio, he undergoes a number of extreme emotions. His morbid mental situation produces a masterpiece, as the narrator tells us. "Seine Seele war wie ein Kranker, der in einem wunderbaren Paroxysmus größere Stärke als ein Gesunder zeigt."²⁰ But on the day of the performance, Berglinger suffers from a strong nervous tension that afterwards transforms into a weakness of the nerves. He becomes chronically ill and, after a short time, he dies. "Aber nachdem er das Oratorium am heiligen Tage im Dom mit der heftigsten Anspannung und Erhitzung aufgeführt hatte, fühlte er sich ganz matt und erschläfft. Eine Nervenschwäche befiel, gleich einem bösen Thau, alle seine Fibern; – er kränkelte eine Zeitlang hin, und starb nicht lange darauf, in der Blüthe seiner Jahre."²¹ Once again, a strong presence of Brown's theory of irritability and holistic romantic medicine in general shines through the text. Berglinger falls from a sthenic condition, which music has caused in him, into an asthenic state of the nerves that is explicitly described as "Nervenschwäche." His over-irritated nervous con-

¹⁹ Ibid., p. 147.

²⁰ Wilhelm Heinrich Wackenroder „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger.“ In: Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Ed. By Silvio Vietta and Richard Littlejohns. Heidelberg 1991. Vol. I., p. 144.

²¹ Ibid., p. 143–144.

dition has caused the loss of his mental balance. In Wackenroder's short text belonging to the Berglinger complex, the composer himself expresses some doubts about music and its impact on his life. „Meine lüsternen Kunstfreuden sind tief im Keime vergiftet; ich gehe mit siecher Seele umher, und von Zeit zu Zeit ergießt sich das Gift durch meine Adern.“²² Mozart's opera *Don Giovanni*, likewise, turns out to be a disease for the singer who does not keep a proper mental distance to the music. In *Don Juan*, E.T.A. Hoffmann displays a fantastic plot: A traveling music lover attends a performance of *Don Giovanni* at the opera. The singer who represents Donna Anna suddenly appears in his loge between the scenes. The first person-narrator himself senses some kind of somnambulistic state in which their dialogue takes place. They have a conversation about musical romanticism and its supernatural intensity of feeling. In contrast to this, the bourgeois audience afterwards criticizes Donna Anna's emotional singing as dangerous for irritable nerves. In a final conversation the narrator takes part of, the reader is informed about the Italian singer's death: she has died of nervous fits (“Nervenzufälle”). Nonetheless, the narrator indicates before that she is transported to “Dschinnistan”, the “Geisterreich”: Hoffmann's terms for a supernatural romantic kingdom.

As literary romanticism impressively shows, music can not only affect the nerves but also the mind. Hoffmann's Kapellmeister Kreisler has become a prefiguration of the romantic artist as such. When he appears in *Lebens-Ansichten des Katers Murr* and as the protagonist of the *Kreisleriana*, madness is constantly attributed to him and serves as a kind of leitmotif. In the preface to *Kreisleriana*, the narrator remarks: “Viele behaupteten, Spuren des Wahnsinns an ihm bemerkt zu haben”.²³ He traces it back to an over-irritable mind – „ein überreizbare[s] Gemüt“.²⁴ This kind of madness is closely connected to Kreisler's passion for music. Baron Wallborn, exchanging letters with Kreisler in the second part of *Kreisleriana*, writes: “Man hat nämlich Dieselben [Wallborn/Kreisler] lange schon im Verdachte der Tollheit gehabt, einer Kunstliebe wegen, die etwas allzumerklich über den Leisten hinausgeht, welche die sogenannte verständige Welt für dergleichen Messungen aufbewahrt.”²⁵

It is well known that the 18th century brought many changes to the scientific discourse on mental illness. Physicians like Johann Christian Reil, Pinel, or William Battie are central for the European debate on madness at that time.²⁶ But John Brown, in his theory of irritability, also refers to psychic diseases. He includes them into his system: illnesses like melancholy and hypochondria are due to under-irritation, mania belongs to

²² Ibid., p. 224.

²³ Hoffmann: „Kreisleriana“, p. 33.

²⁴ Ibid., p. 32.

²⁵ Ibid., 362.

²⁶ Patricia Tap: E.T.A. Hoffmann und die Faszination romantischer Medizin. Düsseldorf 1996, P. 22 ff.

sthenia/over-irritation.²⁷ Kreisler's restless and passionate behavior as a musical enthusiast could be categorized as a sthenic disease: mania. William Batties famous *A Treatise on Madness* 1758 regards madness not just as a disorder of the mind, but also as a disorder of emotion that is related to the nerves. He counts exaggerated feelings among the possible reasons for madness.²⁸ From this point of view, it is just natural that Kreisler's passion for music affects his nerves and his mind. But the question here is: does it really affect his brain? Is Kreisler mentally disturbed or is it just his "Kunstliebe" that causes his seemingly eccentric behavior? To allude to Foucault's elaborations on madness, Kreisler's mental illness is ascribed to him by a society whose understanding of art is superficial and incomplete. Again and again, *Kreisleriana* and *Kater Murr* act out a kind of irony that unmasks Kreisler's madness as socially constructed. Along with the scientific debate on mental disease, 'madness' finds its way into German romantic literature in a new way. As Susan Sontag puts it in *Illness as Metaphor*: Psychic disease around 1800 was used in literary texts as a means to present society as an authoritarian and repressive place to be.

As we see in German literature around 1800, music is considered to be both, a cure and a cause for disturbed mental and physical states. In some cases, problematic behavior and even death are its consequences. It is common for all the examples I have mentioned that music in its pure and intense form opens up a way that leads away from society. If its effect is healthful, it is coupled with peaceful nature ("Die Genesung"), or it makes the listener *forget* about social life and its burdens. If it is sickening, it transfers the musician from earthly life to a supernatural kingdom of art by death, or at least separates him to some degree because he is considered mad.

The romantic opposition between art and life, bourgeois and artist, is a long-lasting topos. Especially about 1900, it holds a prominent position in the literature of so-called decadence and aestheticism. At the end of my paper, I would like to ask the question whether the idea of music as a remedy, a "heilende Göttin," maybe gets lost along the way. One example that may stand in for many others around 1900 is Gabriele Klöterjahn, heroine in Thomas Mann's novella *Tristan*. She is a typical example of a *femme fragile*, a popular type of woman in German literature around 1900. When Thomas Mann describes her appearance, he makes use of common traits that characterize a *femme fragile*. "Ihre schönen, blassen Hände, ohne Schmuck bis auf den schlichten Ehering, ruhten in den Schoßfalten eines schweren und dunklen Tuchrockes, und sie trug eine silbergraue, anschließende Taille mit festem Stehkragen, die mit hochaufliegenden Sammetarabesken über und über besetzt war. Aber diese gewichtigen und warmen Stoffe ließen die unsägliche Zartheit, Süßigkeit und Mattigkeit des Köpfchens nur noch rührender, unirdischer und lieblicher erscheinen. Ihr

²⁷ Ibid., p. 28 ff.

²⁸ Ibid., p. 22 f.

lichtbraunes Haar, tief im Nacken zu einem Knoten zusammengefaßt, war glatt zurückgestrichen, und nur in der Nähe der rechten Schläfe fiel eine krause, lose Locke in die Stirn, unfern der Stelle, *wo über der markant gezeichneten Braue ein kleines, seltsames Äderchen sich blaßblau und kränklich in der Klarheit und Makellosigkeit dieser wie durchsichtigen Stirn verzweigte. Dies blaue Äderchen über dem Auge beherrschte auf eine beunruhigende Art das ganze feine Oval des Gesichts.* [italics BS]²⁹ Gabriele Klöterjahn comes to be treated at the Sanatorium “Einfried”. She is suffering from a disease of the lungs. As the blue “Äderchen” in her face, her disease – tuberculosis, it seems – is a typical phenomenon of an aestheticist young woman. Her acquaintance with the aestheticist writer Spinell, also living at “Einfried,” turns out to have a fatal effect on her unstable health. He persuades her to return to playing the piano as she did in her youth. In the end, it is music which is responsible for her rapidly progressing illness and her death. She dies shortly after she has spent an evening with Spinell, playing Wagner on the piano. “Die Rätin Spatz stand draußen. Sie hielt ihr Schnupftuch vor den Mund, und große, längliche Tränen rollten paarweise in dieses Tuch hinein. ‚Herr Klöterjahn‘, brachte sie hervor..., ‚es ist so entsetzlich traurig ... sie hat so viel Blut aufgebracht, so fürchterlich viel ... Sie saß ganz ruhig im Bette und summte ein Stückchen Musik vor sich hin, und da kam es, lieber Gott, so übermäßig viel ...“³⁰ Obviously, before she dies, Gabriele is singing Wagner’s music that acts like a poisonous substance. While music in romanticism is still oscillating between being the goddess of health and a neurotoxic substance, in German literature around 1900 it is inseparably linked to decadence. Notwithstanding, in many texts even a weak and useless artist is superior to a vigorous merchant: Music proves to be inimical towards health and life. Health and innocence: Wackenroder closely relates them to music in *Die Wunder der Tonkunst*. But Mann’s Tonio Kröger, in his conversation with Lisaweta, summarizes as follows: “Das Reich der Kunst nimmt zu, und das der Gesundheit und Unschuld nimmt ab auf Erden.”³¹

Works cited

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: „Die Genesung.“ In: Hoffmann: Sämtliche Werke. Ed. Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main 1985. Vol. 3.

²⁹ Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Ed. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed et. al. Frankfurt am Main 2004. Vol. 2,1: Frühe Erzählungen. 1893 – 1912. ed. Terence J. Reed, p. 322 f.

³⁰ Ibid., p. 368.

³¹ Ibid., p. 279.

- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: „Das Sanctus“. In: Hoffmann: Sämtliche Werke. Ed. Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main 1985. Vol. 3.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: „Kreisleriana“. In: Hoffmann: Sämtliche Werke. Hrsg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main 1993. Vol. 2,1.
- Kümmel, Werner Friedrich: Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800. Freiburg/München 1977. (= Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte. Ed. by Hugo Ott.) Vol. 2.
- Meinecke, Bruno: „Music and Medicine in Classical Antiquity“. In: Dorothy M. Schullian, Max Schoen (Ed.): Music and Medicine. New York 1948. P. 47 – 96.
- Mann, Thomas: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hrsg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed et.al. Frankfurt am Main 2004. Vol. 2,1: Frühe Erzählungen. 1893 – 1912. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed.
- Tap, Patricia: E.T.A. Hoffmann und die Faszination romantischer Medizin. Düsseldorf 1996.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: „Die Wunder der Tonkunst.“ In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Ed. By Silvio Vietta and Richard Littlejohns. Heidelberg 1991. Vol. I.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger.“ In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Ed. By Silvio Vietta and Richard Littlejohns. Heidelberg 1991. Vol. I.
- Wöbkemeier, Rita: Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800. Stuttgart 1990.

Komparatistik Online © 2010



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Annette Simonis und Michael Schwarte

Galileo in der Oper Philip Glass und die Entwicklung der wissenschaftlichen Neugier

“Galileo is the personage who has accompanied me in one way or another all my life. When I was a boy, I played at replicating his experiments, and I have reflected at length on his personal drama.”¹ (Philip Glass)

Im Blick auf seine künstlerische Motivation befragt, warum er eigentlich eine Oper über den frühneuzeitlichen Gelehrten Galileo Galilei komponiert habe, bekennt sich Philip Glass zu einem lebensbegleitenden Interesse und einer anhaltenden Faszination durch Galileis Persönlichkeit, die ihn schon seit frühester Kindheit angezogen und zu eigenen Experimenten angeregt habe. Offensichtlich lässt sich Glass' Bewunderung für Galilei auf vielfältige Ursachen zurückführen, nicht zuletzt auf kindliche Neugier und Experimentierfreudigkeit. In der Tat spielen in Glass' Opernkomposition die wissenschaftlich-philosophische Vorstellungskraft und die Kreativität, die den Beruf des Naturwissenschaftlers mit dem des Künstlers verbinden, eine zentrale Rolle. Glass erkundet in seiner Opernkomposition unter anderem, wie die naturwissenschaftliche Neugier, die aufmerksame Beobachtungstätigkeit und konstruktive Hypothesenbildung des Forschers mit dem künstlerischen und ästhetischen Imaginären zusammenhängen und sich wechselseitige Impulse vermitteln können. Diesen Zusammenhang anhand der Figur Galileis beispielhaft auszuloten bildet, wie wir noch sehen werden, das Hauptinteresse des Komponisten. Interessanterweise führt Glass' Galilei-Oper das ruhelose Erkenntnisinteresse des Forschergeists in einer geschickten entwicklungspsychologischen Durchleuchtung, die der Oper als ‚Stück im Stück‘ in Form einer Rückblende eingeschrieben ist, auf eine prägende sowie formative ästhetische Erfahrung im Kindesalter zurück.

Wir möchten in unserem Beitrag im Folgenden der Frage nachgehen, was den amerikanischen Komponisten Philip Glass, Ikone der so genannten ‚minimal music‘,² dazu bewogen haben mag, eine Oper über Galilei zu

¹ <http://portalegalileo.museogalileo.it/egjr.asp?c=36297> (27.12.2010)

² Vgl. dazu Tim Page: “Dialogue with Philip Glass and Steve Reich (1980)”. In: *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*, ed. Richard Kostelanetz, Robert

verfassen und welche dramatischen, musikalischen und ästhetischen Zielsetzungen er dabei im Einzelnen anstrebt bzw. realisiert. Inwiefern, so wäre darüber hinaus zu überlegen, bieten die Musik und die Oper der Gegenwart ein geeignetes Medium für ein zeitgenössisch angemessenes Galilei-Porträt?

Der 1937 in Baltimore geborene Philip Glass, der bis zum 43. Lebensjahr neben seiner kompositorischen Tätigkeit sicherheitshalber noch einen Nebenberuf als Taxifahrer unterhielt,³ hat sich inzwischen als zeitgenössischer Komponist von Opern und oscar-verdächtiger Filmmusik (z.B. zu *Kundun* und *The Hours*) und als bedeutendster Vertreter der „minimal music“ einen Namen gemacht und internationales Ansehen erreicht. Seine Opern werden heute in der Met in New York, in Chicago oder London uraufgeführt. Glass' *Galileo Galilei*, eine Oper in zehn Szenen für Orchester und Solisten, entstand im Jahr 2001 und erlebte am 24. Juni 2002 im Goodman Theatre in Chicago ihre Premiere. Noch im November desselben Jahres wurde sie im *Barbican Theatre* in London gespielt. Die deutschsprachige Erstaufführung erfolgte im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig am 18. Dezember 2004. Das Libretto zu jener achtzehnten Oper des Komponisten wurde von Mary Zimmerman (in Zusammenarbeit mit Arnold Weinstein) verfasst.

Glass und Zimmermann geht es in ihrer Galilei-Oper weniger um eine historisch-politische Perspektivierung als vielmehr um die Durchleuchtung einer imaginativen szientifischen Denkbewegung, die sich durch Galileis Lebensgeschichte und Schaffensperioden hindurch zieht und in kreativer Produktivität ganz unterschiedlichen Typs äußert, in wissenschaftlichen Konstrukten von mathematischer Klarheit und in einer charakteristischen poetischen Bildersprache.

Glass grenzt sich zwar von den politischen Intentionen in Bertolt Brechts Drama *Leben des Galilei* explizit ab, wenn er bemerkt, seine Oper sei ein sehr lyrisches Stück ohne ideologische Implikationen: "It is a very lyrical opera, not ideological or political like the work of Bertolt Brecht. It shows all of the personal drama of the first modern scientist who decides to observe the world and to drag science out of the purely theoretical sphere into the practical one."⁴ Allerdings nimmt der amerikanische Komponist in struktureller Hinsicht durchaus Aspekte von Brechts epischem Theater auf, indem er eine Folge von locker verbundenen Szenen entwirft, welche

Flemming. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1999, p. 46–50.

³ Vgl. das aufschlussreiche Interview mit Philip Glass: „Wir übertreiben, weil uns das Spaß macht. Komponist Philip Glass über das Komponieren, das Schreiben, über Hollywood-Komponisten, die nichts erfinden und über seinen Taxischein.“ <http://planet-interview.de/leseansicht/index.php?id=460&fs=true> (27.12.2010)

⁴ <http://portalegalileo.museogalileo.it/egjr.asp?c=36297> (27.12.2011)

Schlüssel-Episoden aus dem Leben Galileis vorstellen. Das Besondere von Glass' Galilei-Oper besteht darin, dass sie Erinnerungsbilder aus der Retrospektive des alten, bereits erblindeten Wissenschaftlers entwirft und somit einen durchgängig analytischen Aufbau aufweist.

Obwohl Glass eine offensichtliche politische Grundierung seiner Oper ablehnt, räumt er durchaus die bleibende Aktualität von Galileis Dilemma als Naturwissenschaftler im Konflikt mit der zeitgenössischen Kirche und Theologie ein, ein Spannungsfeld zwischen naturwissenschaftlicher Erkenntnis und Ethik, das sich auch gegenwärtig kontrovers gestaltet: "[...] today he [Galilei] is a highly topical figure. Scientific discoveries, such as cloning, involve moral decisions, and as such open the way once more to the interference of religious authorities."⁵ Mit Galilei hat der Komponist die Lebensgeschichte einer Zentralfigur der frühen Neuzeit gewählt, deren Person und Ideen bis in die Gegenwart Gegenstand intensiver kultureller Verhandlungen und Kontroversen sind.⁶

Glass' Opern weisen größtenteils als Ausgangspunkt eine solche biographische Dimension auf und gehen zugleich über das rein biographische Interesse hinaus, insofern der Komponist sich nicht allein mit der historischen Persönlichkeit beschäftigt, sondern sich vielmehr am Beispiel des berühmten Forschers mit der Genese neuer Weltentwürfe, religiöser Empfindungen und wissenschaftlicher Erfahrungen überhaupt auseinandersetzt. Glass' bevorzugte Protagonisten sind nicht von ungefähr Erfinder, Entdecker, Naturwissenschaftler, Religionsgründer, berühmte Reisende und Begründer neuer Weltbilder. Neben Mahatma Ghandi (*Satyagraha*, 1980) und Pharaoh Echnaton / Akhnaten (*Akhnaten*, 1983) begegnet man in seinen Opern Albert Einstein (*Einstein on the Beach*, 1976), Christoph Columbus (*The Voyage*, 1992) und Vasco da Gama (*White Raven*). Mit seinen Werken über Albert Einstein (1976), Galileo Galilei (2002) und Johannes Kepler (2009) hat Glass zudem ein Triptychon der Naturwissenschaftler-Opern geschaffen, die jeweils recht unterschiedliche Akzente setzen. Während das groß angelegte Bühnenwerk *Einstein on the Beach*, das für ein musikalisches Ensemble, Sänger und Tänzer geschaffen wurde und Glass zum internationalen Durchbruch als Opernkomponist verhalf,⁷ fast fünf Stunden in Anspruch nimmt, zeichnet sich *Galileo Galilei* durch ein wesentlich kleineres Format und einen intimeren Charakter aus.

⁵ <http://portalegalileo.museogalileo.it/egjr.asp?c=36297> (27.12.2011)

⁶ Vgl. beispielsweise die Ansprache von Papst Johannes-Paul II. zur Rehabilitierung Galileis an die Päpstliche Akademie der Wissenschaften am 31. Oktober 1992, abgedruckt in: *L'Osservatore Romano*, 1.11.1992.

⁷ Vgl. Elke Geyer: Philip Glass' Operntrilogie: *Einstein on the Beach*, *Satyagraha* und *Akhnaten*. <http://www.suite101.de/content/der-filmmusik-und-opernkomponist-philip-glass-a67496> (27.12.2011)

Die Galilei-Oper umfasst lediglich einen Akt, der sich aus zehn Szenen oder Bildern zusammensetzt, die Galileis Lebensgeschichte aus dem erinnernden Rückblick erzählen und sich immer weiter an die Kindheit des Wissenschaftlers herantasten. Es ist dabei besonders aufschlussreich zu beobachten, wie die individuelle Erinnerung und das kulturelle Gedächtnis aus der Perspektive der heutigen Zuschauer bzw. Zuhörer konvergieren. Denn viele der präsentierten Ereignisse sind zugleich Schlüsselmomente in der Biographie und Entwicklung der Hauptfigur sowie, mentalitätsgeschichtlich gesehen, entscheidende Daten, die unser neuzeitliches Weltbild geprägt haben. Das Opernlibretto greift auf Briefe und Schriften von Galilei und auf die Korrespondenzen seiner Familie zurück und bezieht zudem weitere historische Dokumente mit ein. Wie schon die Einstein-Oper präsentiert auch Glass' *Galilei* keinen geschlossenen Handlungszusammenhang, um stattdessen eine Auswahl assoziativ verknüpfter Erinnerungsbilder vorzustellen, die in umgekehrter Chronologie immer weiter in Galileis Vergangenheit zurückreichen. Die Reise in die Vergangenheit bildet zugleich eine Reise ins Innere der eigenen Psyche, die es dem anfänglich von Selbstzweifeln zerrissenen und verbitterten Protagonisten ermöglicht, das mit dem erzwungenen Widerruf seines heliozentrischen Weltbilds verbundene intellektuelle und seelische Dilemma zu lösen.

Galileo selbst figuriert dabei als eine visionäre Gestalt, als blinder Seher, der in der ersten Szene als alter Mann auftritt und schließlich eine mythologische Ausstrahlung gewinnt. Durch die rückblickende Konstruktion des Operngeschehens werden die Zuschauer bzw. Zuhörer von Anfang an in die Gedanken Galileis hinein genommen und intime Zeugen seiner Imagination, seines wissenschaftlichen Denkens und seiner religiösen Einstellung.

Was die Wahl des Motivs von Galileis Erblindung als Ausgangspunkt des Operngeschehens angeht, so erläutert Philip Glass diesbezüglich, ihn habe die Tatsache beeindruckt, dass Galilei sein Leben als Blinder beendet habe und dass ihn dies unweigerlich dazu geführt haben müsse, die einzelnen Stationen seines Lebens in seiner Erinnerung wiederholt zu durchlaufen: "I have always been impressed by the fact that Galileo concluded his earthly existence as a blind man. Undoubtedly, this led him repeatedly to relive all the stages of his life in his imagination."⁸

Noch in anderer Hinsicht erweist sich das Bild des blinden Galileo Galilei als eine prägnante poetische Metapher. Wie Mary Zimmermann berichtet, rief das Wissen um die historische Tatsache der Erblindung des alten Galileo in Philip Glass das Vorstellungsbild eines vor seinem Teleskop sitzenden alten Manns hervor, das den Komponisten hartnäckig beschäftigte: "Philip was transfixed by the idea of Galileo becoming blind, and he

⁸ <http://portalegalileo.museogalileo.it/egjr.asp?c=36297> (7.12.2011)

had a picture in his head of this blind man sitting next to a telescope.”⁹ Was Glass offenbar an dem imaginierten Bild faszinierte, ist die darin sich andeutende Idee, Galileo habe seine wegweisenden Entdeckungen und Berechnungen über den Verlauf der Himmelskörper hauptsächlich durch die Kraft seiner aktiven inneren Wahrnehmung und Imagination erschließen können.

Galileo erscheint in der Oper bezeichnenderweise in einer dreifachen Rolle, entsprechend dem bekannten Topos der drei Lebensalter des Menschen: als blinder Greis, der an seine Zeit als aktiver Forscher und an seine Jugend zurückdenkt, als junger Mann, der sich experimentierend und denkend neue Gedankengebäude erschließt, und als (stummes) beobachtendes Kind, als achtjähriger Junge, der in der letzten Szene staunend einer Operninszenierung seines Vaters Vincenzo Galilei beiwohnt. Jene „Oper in der Oper“, die von dem antiken mythischen Jäger Orion und von Eos, der Göttin der Morgenröte, handelt, bildet nicht zufällig den abschließenden Höhepunkt und einen besonders geschickten Kunstgriff des Werks.

Die mythologische Vorlage enthält ebenfalls die Momente der willkürlichen Bestrafung, Blendung bzw. Erblindung, Rettung und Überhöhung, die in Glass' Galilei-Oper zentrale Motive und Handlungselemente bilden. In der griechischen Mythologie verliebten sich der Jäger Orion und Merope ineinander, aber der Vater Meropes, Oenopion, stimmte der Vermählung der beiden nicht zu und stach Orion die Augen aus, nachdem er ihn mit Wein betrunken gemacht hatte. Mit Hilfe des Gottes Hephaistos gelang es Eos, der Göttin der Morgenröte, jedoch, Orions Sehkraft wiederherzustellen, indem letzterer zum Sonnenaufgang geführt wurde. Eos verliebte sich in den Geheilten, als er auf der Insel Delos weilte. Doch aus Eifersucht wurde Orion von Artemis mit Pfeilen getötet. Später versetzte Artemis den Jäger Orion indes aus Reue als leuchtendes Gestirn an den Himmel.¹⁰ Nicht von ungefähr gilt Orion als eines der schönsten Sternbilder, die am nächtlichen Himmel zu sehen sind. Der mythologische Stoff stellt in verschlüsselter Form zugleich diejenigen Versatzstücke bereit, aus deren Rekombination und symbolischer Übertragung Galileis Faszination für die Sonnenbewegung und die Himmelskörper sowie seine zeitgenössisch präkäre, wissenschaftliche Leidenschaft hervorgehen.

⁹ Rachel Halliburton: “Philip Glass and Mary Zimmerman: Stars in their eyes.” *The Independent*, 30 October 2002. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/philip-glass-and-mary-zimmerman-stars-in-their-eyes-615337.html> (7.12.2011)

¹⁰ Vgl. Catherine Lochin: “Orion”. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Band VII, Zürich/München 1994, S. 78–80. Siehe ferner Robert Muth: Orion. In: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Supplementband XI, Stuttgart 1968, Sp. 1300–1303 und Wolfgang Schadewaldt: *Die Sternsagen der Griechen*. Frankfurt 1956.

Auf einer gleichsam metadramatischen Ebene werden in der „Oper in der Oper“ abschließend die Fäden der bisherigen dramatischen Entwicklung zusammengezogen und gebündelt. Das schauende Kind antizipiert durch seine unvoreingenommene Beobachtungsgabe und kindliche Neugier die späteren bahnbrechenden Entdeckungen des Naturwissenschaftlers. Zugleich wird in der Konstellation des ‚Spiels im Spiel‘ die Kunst, hier die musikalisch-theatralische Opernform, als eine wichtige Antizipation und als quasi notwendiges Komplement der wissenschaftlichen Erkenntnisform offenbart. Somit erfolgt ein aufschlussreicher Brückenschlag zwischen *scientia* und *ars*, den beiden Polen jenes Spannungsfelds, die auch in den anderen Szenen für den Protagonisten und seine Weltanschauung bedeutungsvoll erscheinen.¹¹

Auch der mythologische Inhalt der Oper Vincenzo Galileis ist bezeichnend: Die sagenhafte Gestalt des Orion, der zugleich als mythischer Jäger und als Sternbild vertraut ist, lässt eine Identifikation mit Galileo Galilei selbst zu, insofern es zwischen den männlichen Hauptfiguren der ineinander verschachtelten Opern eine latente Korrespondenz, ein interessantes Spiegelverhältnis gibt. Durch die kindliche Zuschauerrolle kommt in der letzten Szene zudem ein entscheidendes Moment der Empathie zwischen dem jungen Galileo und dem gespielten Orion zum Ausdruck, der Teil der Fiktion in der Fiktion ist. Die Aufmerksamkeit des Jungen in der innerfiktiven Beobachterrolle konzentriert sich auf die Geschichte des blinden Orion, dessen strahlendes Gestirn am Himmel die Überhöhung von Galileis Forscherpersönlichkeit vorwegnimmt.

Zugleich äußert sich in der Begegnung zwischen Vater und Sohn, zwischen Musiker und Astronom, eine wichtige untergründige Affinität. Es handelt sich um eine Referenz auf die beiden Künsten gleichermaßen zugrunde liegenden und sinngebenden harmonikal-mathematischen Gesetzmäßigkeiten („*harmonia mundi*“). Das Staunen des Kindes „*watching an opera about the Sun, Moon and stars*“¹² antizipiert zugleich sein späteres astronomisches Interesse, das – so die Suggestion – durch die Themenwahl der Himmelskörper und ihrer mythologischen Ursprünge in Vincenzos Oper geweckt wurde. So wird deutlich, dass die letzte Szene eine

¹¹ Vgl. auch die erhellenden Reflexionen auf Glass Website: “It explores his religiosity as well as his break with the church, and expands into the greater, oscillating relationship of science to both religion and art, reaching its end with Galileo – as an infant – watching an opera composed by his father.” Zitiert nach: http://www.oregonlive.com/performance/index.ssf/2010/11/portland_opera_to_perform_oper.html (7.12.2011)

¹² Rachel Halliburton: “Philip Glass and Mary Zimmerman: Stars in their eyes.” *The Independent*, 30 October 2002. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/philip-glass-and-mary-zimmerman-stars-in-their-eyes-615337.html> (7.12.2011)

Schlüsselszene in der Entwicklung des Kindes bildet, die Keimzelle des späteren Forschungsimpulses. Eine solche entwicklungspsychologische Begründung von Galileis wissenschaftlicher Neugier und Motivation ist nicht zuletzt insofern für Glass' und Zimmermans Interpretation der Galilei-Figur relevant, als die beiden dem Forscher kein rein rationales Verhältnis zur Astronomie zuschreiben. Vielmehr sei Galileos Beziehung zur Wissenschaft durch eine große „Leidenschaft“ für den Gegenstand und das Schlüsselmoment der „Verzauberung“ geprägt. „I think that Galileo has mistakenly been made an icon of rationality because of his conflict with the church,“ sagte Zimmerman in einem Interview, „but I wanted to capture the great passion in his science – the fact that his groundbreaking theories were simultaneously influenced by an enchantment about the world. That was all connected to his religion.“¹³ Jener Aspekt der Verzauberung („enchantment“) angesichts der (wissenschaftlichen) Weltwahrnehmung umfasst, wie die Librettistin andeutet, eine religiöse Dimension, wobei als ein weiterer Aspekt eine ästhetische Komponente hinzukommt. Das „Stauen“ angesichts der Himmelskörper impliziert nämlich auch eine spezifische Ästhetik des Erhabenen, die sich als Movens und roter Faden durch die Galileo-Oper hindurch zieht. Der ästhetische Gesichtspunkt des Sublimen, der Galileis Erfahrung bei der Beobachtung der Naturphänomene und Himmelskörper kennzeichnet, wurde in der Braunschweiger Aufführung im Dezember 2004 durch das Bühnenbild eindrucksvoll evoziert und versinnbildlicht. Das Eingangstableau in der Eröffnungsszene zeigte Galilei als alten Mann vor einer riesenhaften Sonnenkugel. Das „erblindete Genie“ bewegt sich hier als kleine Figur „vor dem leuchtenden Riesensball“, während dieser sich dreht und auf Galileo Galilei zu rollt, der fragend, erschüttert, seine Arme hebt.¹⁴

Der historische Vincenzo Galilei war übrigens in der Tat ein angesehener Komponist und Mitglied der Florentiner Camerata, aus der die Erfindung der Monodie und der Gattung Oper hervorgingen.¹⁵ Von einem eigenen Operschaffen Vincenzos ist indes nichts bekannt, so dass es sich hier

¹³ Rachel Halliburton: „Philip Glass and Mary Zimmerman: Stars in their eyes.“ *The Independent*, 30 October 2002. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/philip-glass-and-mary-zimmerman-stars-in-their-eyes-615337.html> (7.12.2011)

¹⁴ Vgl. die pfiffige Besprechung der deutschen Uraufführung von Harald Likus: Physik-Nachhilfe für Opernfreunde. Deutsche Erstaufführung von Philip Glass' *Galileo Galilei* am Staatstheater Braunschweig. Braunschweiger Zeitung, 20. Dezember 2004. <http://archiv.staatstheater-braunschweig.info/modules.php?op=modload&name=News&file=index&catid=1&topic=&allstories=1> (7.12.2011).

¹⁵ Vgl. auch Cordula Engelbert: Philip Glass und sein Galileo Galilei. In: Programmheft der deutschen Uraufführung im Dezember 2004 im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig, S. 10–11.

offenbar um eine – genial erfundene – fiktive Zutat von Librettistin und Komponist handelt – auch wenn Mary Zimmerman den völlig fiktiven Status der eingebetteten Oper kaschiert, indem sie auf eine angebliche apokryphe Quelle verweist, die Vincenzo Galilei als Erfinder der frühneuzeitlichen Oper nenne.¹⁶

Glass' Oper entfaltet sich in einem Bilderbogen von zehn suggestiven Szenen,¹⁷ beginnend mit einem monologischen „opening song“ des alten, erblindeten Galileo im Prozess der Erinnerung und introspektiven Wiederholung von autobiographischen Schlüsselerfahrungen.

In der zweiten Szene erfolgt die „Recantation“, in der die Würdenträger der katholischen Kirche und der Pabst Galileo ermahnen und wegen seiner heliozentrischen Weltanschauung tadeln. Galileo wird bei seinem Widerruf auf den Knien vor drei Kardinälen gezeigt. In der dritten Szene „Pears“ / „Birnen“ sendet Marie Celeste, Galileos Tochter ihrem Vater liebevolle Briefe mit Gaben aus ihrem Klostergarten. In der vierten Szene, der Gerichtsszene muss Galileo sich gegenüber dem Inquisitionstribunal, den Kardinälen der katholischen Kirche verantworten und zu Thesen aus seiner Schrift „Dialogue Concerning the Two Chief Systems of the World“ Stellung nehmen. In der fünften Szene wird der alte Galilei durch einen jüngeren Schauspieler / Sänger ersetzt und wird beim Verfassen seines „Dialogue Concerning the Two Chief Systems of the World“ gezeigt. Währenddessen treten auch die Charaktere auf, mit denen er seine Theorien diskutiert hatte. In Szene 6, „Incline Plane“ geht es um die Experimente und Versuchsanordnungen auf der schiefen Ebene, die Galileo zu seinen revolutionären Entdeckungen und Theorien geführt haben. In Szene 7, „A Walk in the Garden“ / „Ein Spaziergang im Garten“ wird Galileo mit seinem Freund Kardinal Barberini in idyllischer Gartenatmosphäre gezeigt, während die beiden Galileos neues Buch diskutieren. In Szene 8, „Lamps“, sieht man wie Galileo, während er mit seiner Tochter bezeichnenderweise eine Messe besucht, eine schwingende Lampe beobachtet und Maria Celeste die physi-

¹⁶ Vgl. ihre Aussage: „I found out from our conductor that Galileo's father, Vincenzo Galilei, was a famous composer, apocryphally credited with having invented the opera, Zimmerman says. So I felt we should go back to a point where Galileo is seen as a little boy, watching an opera by his father about the Sun, Moon and stars.“ (Rachel Halliburton: „Philip Glass and Mary Zimmerman: Stars in their eyes.“ *The Independent*, 30 October 2002. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/philip-glass-and-mary-zimmerman-stars-in-their-eyes-615337.html>. 7.12.2011)

¹⁷ Zum Szenenverlauf vgl. auch: http://www.concertonet.com/scripts/review.php?ID_review=1756, Programmheft der deutschen Uraufführung im Dezember 2004 im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig, passim, und [http://en.wikipedia.org/wiki/Galileo_Galilei_\(opera\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Galileo_Galilei_(opera))

kalischen Theorien der Pendelbewegungen erklärt. In Szene 9 präsentiert Galileo seine Erfindung des Teleskops in Anwesenheit der Herzogin, die seinen Vater Vincenzo kannte. Er erinnert sich mit ihr an einen gemeinsamen frühen Opernbesuch, der in der nächsten und letzten Szene vorgestellt wird.

Zimmermann und Glass zeigen einen Galilei, für den die szientifische *curiositas* und die religiöse Erkenntnis nicht nur miteinander vereinbar sind, sondern letztlich in einer einzigen Tendenz zusammenfallen, da die Einsicht in die Gesetzmäßigkeiten des Universums den Menschen zugleich wertvolle Einblicke in die rätselhaften Zusammenhänge von Gottes Schöpfung erlauben. Eine solche Interpretation von Galileis wissenschaftlicher und religiöser Motivation, wie sie dem Komponisten und der Librettistin vorschwebt, erscheint im Ganzen nicht zu weit hergeholt. Man denke nur an Galileis viel zitiertes Diktum, die Mathematik sei das Alphabet, mittels dessen Gott das Universum geschaffen habe. Man erinnere sich auch an die „harmonia mundi“ als harmonikale Gesetzmässigkeit der Welt gemäß den Pythagoräern.

In der Figurenrede Galileis gestaltet sich das Verhältnis zwischen Glauben und Erkenntnis zunächst paradox. Eingangs wird der gealterte, blinde Galilei von tiefgreifenden Selbstzweifeln geplagt, die sich in Fragen und paradoxen Formulierungen im Stil der Selbstanklage äußern: „All die Jahre versuchte ich das All zu begreifen. Ich sah nur noch zu den Sternen hinauf und versäumte die Erde hier unten.“ Dabei bedient sich Galilei einer interessanten Raummethapher, die zwischen dem Makrokosmos des Universums und dem Mikrokosmos des menschlichen Körpers vermittelt: „Die Welt ist klein geworden: der Himmel, die Erde, das Universum, was durch meine Entdeckungen hundertmal größer erschien, als die Gelehrten früherer Zeiten wohl jemals für möglich hielten. Von alldem bleibt mir nur ein kleiner Raum, mir bleibt nur noch mein eigener Körper, so langsam, so schwer und schwach.“¹⁸

Von der Erfahrung einer solchen Verengung des Raums berichtet auch der historische Galilei in einem Brief an Elia Diodati am 2. Januar 1638.¹⁹ Wie die Librettistin Mary Zimmerman erläutert, begreift Galilei jenen Verlust der Sehkraft und die damit einhergehende, zunehmende Verengung seiner Raumerfahrung zu Beginn der Oper – wie auch in den überlieferten histo-

¹⁸ Galileo Galilei in der ersten Szene von Philip Glass' Oper. Deutsche Übersetzung des Librettos von Sarah Manthey. Zitiert nach dem Programmheft der deutschen Uraufführung im Dezember 2004 im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig, S. 14.

¹⁹ Vgl. Galileo Galilei in der ersten Szene von Philip Glass' Oper. Deutsche Übersetzung des Librettos von Sarah Manthey. Zitiert nach dem Programmheft der deutschen Uraufführung im Dezember 2004 im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig, S. 14.

rischen Briefen – als eine Art göttliches Urteil: “This individual who transformed our way of seeing talks about his loss of sight in his letters as if it were a judgement upon him at the end of his life.”²⁰

Der fiktive Galilei gewinnt durch den Verlust des Augenlichts indessen die besondere Gabe des „durch die Zeit Sehens“, die ihm im Verlauf der Oper eine präzise Wahrnehmung im erinnernden Rückblick und, damit verbunden, eine angemessene Selbstanalyse ermöglichen wird: „Ich kann nichts mehr sehen, bis auf das, was früher war. Sehe nur durch die Zeit.“²¹ Bezeichnenderweise kulminiert Galileis Monolog in der ersten Szene in einer Reihe von rätselhaft formulierten Fragen, die in naturwissenschaftlicher Manier nach einer Kausalbeziehung suchen, um den tieferen Grund für die Erblindung aufzudecken. Dabei hält die Figurenrede die Entscheidung darüber geschickt in der Schwebe, ob der Widerruf seiner wissenschaftlichen Entdeckungen im Angesicht der Inquisition ein Vergehen war oder sein mangelnder Respekt gegenüber der Kirche und dem institutionalisierten Christentum: „Ich weiß noch, dass ich kniete und log. Zu Recht? Zu Unrecht? Bin ich blind, weil ich kniete und log? Oder weil ich nicht lange genug kniete?“²² Beide Annahmen werden durch die imaginäre Reise in die Vergangenheit und in die Kindheit letztlich gleichermaßen falsifiziert, so dass die Selbstanklage und die Schuldfrage negiert werden.

Schließlich decken die kindliche Bewunderung und die intensive ästhetische Erfahrung des Jungen in der Orion-Oper nicht nur die psychogenetische Grundmotivation der wissenschaftlichen Tätigkeit auf, sondern sie liefern auch die tiefere Begründung and Legitimation für den wissenschaftlichen Forscherdrang, der im Kindheitserleben verankert ist und somit zweifellos eine nicht zu leugnende anthropologische Disposition darstellt. Die Vorstellung einer solchen anthropologischen Verankerung und Legitimierung der (wissenschaftlichen) Neugierde war auch den frühneuzeitlichen Zeitgenossen Galileis nicht ganz fremd. Schon der englische Philosoph Thomas Hobbes hat der wissenschaftlichen Neugier (*curiosity*), die den jeweiligen Ursachen, dem Wie und Warum der Dinge auf den Grund

²⁰ Rachel Halliburton: “Philip Glass and Mary Zimmerman: Stars in their eyes.” *The Independent*, 30 October 2002. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/philip-glass-and-mary-zimmerman-stars-in-their-eyes-615337.html> (7.12.2011)

²¹ Galileo Galilei in der ersten Szene von Philip Glass’ Oper. Deutsche Übersetzung des Librettos von Sarah Manthey. Zitiert nach dem Programmheft der deutschen Uraufführung im Dezember 2004 im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig, S. 14.

²² Galileo Galilei in der ersten Szene von Philip Glass’ Oper. Deutsche Übersetzung des Librettos von Sarah Manthey. Zitiert nach dem Programmheft der deutschen Uraufführung im Dezember 2004 im kleinen Haus des Staatstheaters Braunschweig, S. 14.

geht, einen hohen Stellenwert beigemessen,²³ nicht zuletzt insofern, als er in ihr eine genuin menschliche Eigenschaft zu erkennen glaubt, die den Menschen vom Tier unterscheidet.²⁴ Ferner haben nicht nur Künstler wie Glass, sondern auch namhafte Philosophen eine grundsätzliche Affinität zwischen wissenschaftlicher Hypothesenbildung und ästhetischen bzw. fiktiven Entwürfen entdeckt. Der wissenschaftliche Vorgriff ins Unbekannte, Dunkle berührt auch in Blumenbergs Abhandlung „Die Legitimität der Neuzeit.“ (Frankfurt am Main 1999), insbesondere in Teil III: „Der Prozeß der theoretischen Neugierde“ immer wieder ästhetische Gestaltungsformen und greift nicht von ungefähr häufig auf fiktionale Darstellungsmöglichkeiten wie zum Beispiel die Utopie zurück. So ergibt sich bei Blumenberg wie in Glass' Galilei-Oper eine fließende Grenze, ein fast unmerklicher Übergang zwischen dem ästhetischen Gestaltungsdrang und der wissenschaftlichen Erkenntnissuche des (frühneuzeitlichen) Menschen: „Es ist genau dieser Punkt der Exploration, oder, wenn man so will, des Erträumens von möglichen Gestalten des Wissens, an dem die Selbstreflexion des Willens zum Wissen notwendig fiktiv werden muss. Sie erkundet ihre eigenen Wege in Form von Szenarien, Figuren und Narrativen; indem sie sich erfindet, was sie noch nicht weiß, aber wissen könnte, wird die theoretische Neugierde zur Literatur.“²⁵

In musikalischer Hinsicht bedient sich Glass in seiner Galilei-Oper sehr geschickt der Grundprinzipien von ‚minimal music‘,²⁶ indem er auf große theatralische Effekte ebenso verzichtet wie auf rezeptionsästhetische Störungsmomente. Im Gegensatz zu Brecht vermeidet er in seiner Komposition bewusst Verfremdungseffekte und distanzierende Faktoren, die die ästhetische Illusion brechen und die Empathie der Zuschauer stören könn-

²³ Vgl. Thomas Hobbes, *Leviathan*, trans. Edward Curley, Indianapolis: Hackett, 1994, iii,5, 13.7. Vgl. auch ebd., vi, 35; 31.

²⁴ Vgl. diesbezüglich ausführlich D.D. Raphael: Hobbes: *Morals and Politics*. London, New York: Routledge 2003, S. 46.

²⁵ Eva Horn: „Abwege der Forschung. Zur literarischen Archäologie der wissenschaftlichen Neugierde (Frankenstein, Faust, Moreau)“, in: Eva Horn, Bettine Menke (Hrsg.): *Literatur als Philosophie- Philosophie als Literatur*. München: Fink 2006, S. 153–171.

²⁶ Zu dieser Musikkonzeption und -strömung vgl. die einführende Studie von Fabian R. Lovisa: *Minimal Music: Entwicklung, Komponisten, Werke*. Darmstadt 1996. Vgl. auch Ulrich Linke: *Minimal music: Dimensionen eines Begriffs*. Essen 1997. Vgl. ferner Ivanka Stoianova: *Warum ist das Leichte schwer? Apropos Minimal Music*; in: *Musica* 36. Jg. 1982, S. 512–517 und Dean Paul Suzuki, „Minimal Music: Its Evolution as Seen in the Works of Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, and La Monte Young,“ Ph.D. diss., University of Southern California 1991.

ten.²⁷ Denn ihm ist gerade daran gelegen, eine kontinuierliche innere Bewegung, den in die individuelle Vergangenheit zurücklaufenden Erinnerungsvorgang des Protagonisten, zu gestalten und ästhetisch zu modellieren, um die Zuschauer daran partizipieren zu lassen. Dieser Prozess kongruiert mit der Fluktuation einer sich ständig bewegenden minimalistischen Kompositionsweise. Die sukzessiven Bilderfolgen gleiten wie die innere Denkbewegung, der Fluss der Erinnerung, der dem linearen Zeitverlauf gegenläufig ist. Die melodischen Strukturen der ‚minimal music‘ sind geradezu prädestiniert einen kontinuierlichen Fluxus und Gedankenstrom zu evozieren, da sie durch ein Wechselspiel von fortlaufenden Wiederholungsfiguren²⁸ und ihrer minimalen Variationen gekennzeichnet sind. Wir haben es zwar mit relativ gleichmäßigen, bisweilen ritualistisch anmutenden Klangformeln zu tun, die jedoch durchaus Überraschungsmomente zulassen.²⁹

Zugrunde liegt ein Konstruktionsprinzip der Aneinanderreihung melodischer, rhythmischer oder harmonischer Muster (*patterns*) innerhalb einer tonalen Musiksprache mit vielen Konsonanzen.³⁰ Durch Hinzufügen einzelner Noten zu den ‚patterns‘ werden diese in ihrer rhythmischen Struktur allerdings fortwährend verändert, so dass es zu fast unmerklichen Überlagerungen oder subtilen Akzentverschiebungen innerhalb eines

²⁷ Vgl. diesbezüglich die aufschlussreiche Aussage der Librettistin: „Glass’s score for Galileo Galilei is possibly his most melodic. ‘We’ve gone through 50 solid years of difficult music,’ he explains, ‘and I didn’t want to make the music an obstacle. The issue here is not being on the cutting edge – I think that the beauty of the singing and the simple materials that we use provoke enough interest of their own.’” (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/philip-glass-and-mary-zimmerman-stars-in-their-eyes-615337.html>, 7.12.2011)

²⁸ Vgl. den vielsagenden Untertitel der Opernkritik von Keith Potter angesichts der Londoner Uraufführung: „Galileo Galilei, Barbican Theatre, London. Elegant repetition in the Glass house.“ *The Independent*. 9. November 2002. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/galileo-galilei-barbican-theatre-london-603448.html>. (7.12.2011)

²⁹ Michael McDonagh notiert scharfsinnig im Blick auf die New Yorker Inszenierung der Galilei-Oper: „And the music? Well, it obviously sounds like Glass, and why shouldn’t it? We don’t, after all, expect Mozart to sound like Debussy, so why should Glass not sound like Glass? And to anybody who’s really (*italics*) listening to the music it’s obvious that Glass changes his sound from piece to piece, and that’s exactly what he’s done here. There were lots of surprises – not shocks or jolts – but surprises nonetheless in this chamber opera for 14 players.“ Michael McDonagh: „Philip Glass – Galileo Galilei. BAM Howard Gilman Opera House, Brooklyn, New York. EOS Orchestra, William Lumpkin, guest conductor. 14 October 2002.“ <http://www.classical-music-review.org/reviews/Galileo.html>. (7.12.2011).

³⁰ Vgl. auch Florian Schulte: Minimal music, Philip Glass und seine Oper *Orphée*. <http://www.fschulte.de/glass/einleit.html>. (7.12.2011).

Klanggebildes kommt,³¹ die vom Zuhörer nicht nur eine konzentrierte Aufmerksamkeit verlangen, sondern ihn auch in den Fluss des unmerklich sich modifizierenden Lebens und Wandels eintauchen. Kaum verwunderlich erscheint somit, dass die *minimal music* innerhalb des Operngenres mit einem gewandelten Zeitbegriff einhergeht. Glass ist darin an den andersartigen Strukturen der außereuropäischen Musik, etwa derjenigen Asiens orientiert, die im Gegensatz zur europäischen Mentalität die Zeit nicht unterteilt, sondern sie additiv aus kontinuierlichen Bögen zusammensetzt.³² Durch die asiatische und indische Musik inspiriert, entwickelt Glass eine neuartige Zeitkonzeption, die sich aus kleinen, sich graduell summierenden Einheiten entfaltet.³³

Suggestieren die musikalischen *pattern* in ihrer nahezu gleichförmigen Bewegung zunächst ein ungebrochenes zeitliches Kontinuum, so setzen die variierenden Modellierungen der Komposition Akzente und bewirken feine Nuancierungen und Verschiebungen. Die melodischen Sequenzen der *minimal music* fungieren in Glass' *Galileo Galilei* als eindrucksvolles Sinnbild und musikalisches Analogon für das Ineinander von Erinnern und Vergessen, das Wechselspiel zwischen der Verdrängung von Erlebnissen ins Unbewusste und der Wiederaufnahme und Aufarbeitung des psychisch Verdrängten.

Zwar mag durch die wiederholende Gleichförmigkeit der Klangmuster einerseits der Eindruck der Monotonie entstehen, der seinen Niederschlag in einigen kritischen Stimmen und ironischen Bemerkungen in der Presse gefunden hat. Es entsteht aber eben auch der Eindruck des sich selbst

³¹ Vgl. ebd. Vgl. zudem Georg Quander: „Vom Minimal zum Maximal: Gedanken zu Satyagraha von Philip Glass“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 143. Jg. 1982, S. 43–46.

³² Vgl. das Programmheft zur europäischen Erstaufführung von Glass' Oper *Orphée* 1993, Weikersheim/Baden-Württemberg. Vgl. auch Georg Quander: „Vom Minimal zum Maximal: Zum Problem der musikalischen Disposition, der Zeitstruktur und der Wirklichkeitsstufen in Philip Glass' Oper *Satyagraha*“, in: *Oper heute. Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 16, Wien, Graz 1985.

³³ Vgl. Glass' eigene Aussage über seinen Kompositionsstil: „Die Idee der additiven Struktur, die ich in meiner Musik entwickelte, entstammt der rhythmischen Struktur der indischen Musik, aber meine Musik klingt ganz anders. Bei der indischen Musik entdeckte ich, daß sie aus viel längeren Einheiten als die westliche besteht und durch Aneinanderreihen kleinerer Einheiten gestaltet ist. Ich begann, kleinere Phrasen zu schreiben, die wiederholt werden sollten und dann zur nächsten Figur weitergehen, so daß sich meine Musik aus der Summe all der kleinen, individuellen melodischen Einheiten ergibt. [...] Dennoch bezieht sich jede Figur auf die nächste, durch Addition oder Subtraktion einer musikalischen Einheit.“ (zit. nach Brigitte Krohn: Philip Glass: *Satyagraha*. Ein Werk der *minimal music*. Hausarbeit zur Staatlichen Prüfung für Musikschullehrer und selbständige Musiklehrer. Düsseldorf 1984. S. 48.)

Identischen und Authentischen. Indessen hat die repetitive Grundstruktur mit ihrer vorsichtigen Modellierung in der Galilei-Oper einen deutlichen funktionalen Aspekt und trägt zu der introspektiven Qualität der evozierten Vorgänge in der Erinnerung und Imagination der Hauptfigur produktiv bei. So ergibt sich ein überzeugendes Zusammenspiel zwischen der musikalischen Gestaltung und dem semantischen Bedeutungszuwachs, der sich von Szene zu Szene vollzieht. Zu Recht resümiert Michael McDonagh angesichts der Brooklyner Aufführung: "The music of Galileo Galilei is tight, cannily constructed, and beautifully paced, and the opera's less than monumental size, could make it attractive to smaller houses, who should be able to cast it without resorting to big names."³⁴

Es ist dabei entscheidend, die musikalische Dimension der Galilei-Oper nicht isoliert zu betrachten, sondern sie in ihrem intermedialen Zusammenspiel mit den dramatischen, theatralen, sprachlichen und inhaltlichen Aspekten des Stücks zu erfahren und zu interpretieren. Denn zweifellos geben die subtilen Nuancierungen ihre jeweiligen Bedeutungsmomente eigentlich erst in Relation zu der dramatischen Entwicklung, den sprachlichen, metaphorischen und theatralen Momenten zu erkennen. Wenn die melodischen Klangfiguren innerhalb des Operngeschehens als grundlegendes Kontinuum für die Verknüpfung der ansonsten isolierten Erinnerungsbilder und -szenen sorgen, setzen die präsentierten Handlungsausschnitte eher prägnante Akzente, wenn nicht gar markante Zäsuren, die den Zuhörer bzw. Zuschauer zu eigenen Deutungen herausfordern. Dabei sind dramatisches Bühnengeschehen bzw. theatrale Bilder und musikalische Komposition durchaus sinnvoll auf einander bezogen und abgestimmt und haben einen kumulativen bedeutungsgenerierenden Effekt.³⁵ So hebt Michael McDonagh in seiner Kritik der Londoner Inszenierung auch die Tatsache positiv hervor, dass Glass in der vierten Szene darauf verzichtet, die

³⁴ Michael McDonagh: "Philip Glass – Galileo Galilei. BAM Howard Gilman Opera House, Brooklyn, New York. EOS Orchestra, William Lumpkin, guest conductor. 14 October 2002." <http://www.classical-music-review.org/reviews/Galileo.html>. (2.12.2011).

³⁵ Vgl. ebd.: "Glass' other solutions to other dramatic problems are just as original. He doesn't, for example, write a 12-tone row to express the terror Galileo must have felt in Scene Four: Inquisition. His music here is suspenseful all right, but written "from the inside" in an entirely different way. The succeeding scene, Dialogue Concerning The Two Chief Systems of The World, is entirely charming, and has the feel of a barcarolle, while the next one, The Inclined Plane, makes its points through carefully planned harmonic and coloristic changes. And speaking of harmonies, the sharply opposed vocal lines for Galileo, his daughter Maria Celeste (soprano Alicia Berneche), and the priest (baritone Andrew McQuery, again) in Scene Eight: Lamps, sounded like they were all in different keys, which succinctly dramatized the conflicts in their world views."

Inquisition in spektakulären musikalischen Effekten darzustellen, um Galileis Schrecken zu schildern. Stattdessen evoziert er zwar durchaus Spannungen, aber in einem ruhigeren und gemäßigten Ton, wie er sich in der *minimal music* gut realisieren lässt. Diese Erkenntnis passt wiederum gut zu dem Umstand, dass es sich bei der betreffenden Szene um ein erinnertes Geschehen, um eine introspektive Wahrnehmung aus der Rückschau des alten Galilei handelt. In der zweiten Szene der „Recantation“ – des Galileischen Widerrufs – wird die Musik sogar geschickt zur Figurencharakterisierung der kirchlichen Würdenträger genutzt, um die ambivalente Rolle sowie pompöse, anmaßende Haltung des Klerus zu verdeutlichen.³⁶ Die Gestaltung der Persona Galileis in der *minimal music* und im Rahmen der retrospektiven Erinnerungskonstellation des Stücks verleiht der Figur und ihrer Problematik einen besonders intimen Charakter, der im Unterschied zu Brechts Dramenheld den Zuschauer zur Empathie und Identifikation einlädt. Indem Glass eine solche Empathie für die Hauptfigur hervorruft, wirkt er dem Brechtschen Verfremdungsmechanismus ebenso entgegen wie der kirchlichen Verfehlung Galileis. Dabei wird das Spannungsfeld zwischen ästhetischer Begeisterung, religiöser Naturerfahrung und wissenschaftlichem Streben nach Erkenntnis eindringlich ausgelotet und facettenreich veranschaulicht. Seitens des Zuhörers werden jene Erfahrungen des Protagonisten dank des musikalischen Kontinuums im minimalistischen Zeitfluss innerlich erlebbar und eindringlich nachvollziehbar.³⁷

³⁶ Vgl. diesbezüglich Michael McDonaghs interessante Detailbeobachtungen: “Scene Two : Recantation, shows Galileo on his knees before three cardinals – 1 (countertenor Mark Crayton), 2 (baritone Gregory Purnhagen), and 3 (baritone Andrew McQuery), as he repudiates his book *Dialogue Concerning The Two Chief Systems of the World – Ptolemaic and Copernican*, which got him into hot water with the Church as well as many philosophers and astronomers. Glass’ music here is both direct and apt – a Renaissance-like fanfare figure in fifths is contrasted with a sinuous modal tune. The vocal entrances of the cardinals are staggered, which makes them sound both forbidding and formal, while the high register writing for countertenor makes cardinal 1’s character come off as pinched *and* pompous.” (Michael McDonagh: “Philip Glass – Galileo Galilei. BAM Howard Gilman Opera House, Brooklyn, New York. EOS Orchestra, William Lumpkin, guest conductor. October 14, 2002.” <http://www.classical-music-review.org/reviews/Galileo.html>)

³⁷ Der vorliegende Beitrag ist die erweiterte Fassung des italienischsprachigen Aufsatzes von Annette Simonis und Michael Schwarte: „Galileo in musica. L’opera del compositore americano Philip Glass.“ In: Piero A. Di Pretoro, Rita Unfer Lukoschik (Hrsg.): *Galileo scienziato, filosofo, scrittore. A quattro secoli dal Sidereus Nuncius. Atti del convegno internazionale di studi presso il Politecnico Federale di Zurigo (=Interkulturelle Begegnungen 8)*. München 2011. S. 175–192.

Komparatistik Online © 2011/12



komparatistik online

komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Martina Kopf

Die Anden sind nicht die Alpen. Die Falle des eurozentrischen Blicks

Der peruanische Autor **Ciro Alegría** beschreibt in seinem Roman *El mundo es ancho y ajeno* [Die Welt ist groß und fremd] von 1941 wie ein Indio auf einen Berg in den Anden steigt. Rosendo, Alegrías Protagonist, steigt auf diesen Berg, um Heilkräuter zu suchen, aber zu seiner Bergbesteigung wird er auch aus einem anderen Grund motiviert:

„En realidad, subió también porque le gustaba probar la gozosa fuerza de sus músculos en la lucha con las escarpadas cumbres y luego, al dominarlas, llenarse los ojos de horizontes. Amaba los amplios espacios y la magnífica grandeza de los Andes.”

Rosendos Motivation scheint auf den ersten Blick die eines Alpinisten zu sein: Nämlich erstens der Drang nach Bewegung („probar la gozosa fuerza de sus músculos“), zweitens ein Eroberungswille („al dominarlas“) und drittens den Blick von oben, als Panorama, zu genießen („llenarse los ojos de horizontes“).

In der deutschen Übersetzung heißt es:

„Aber er ging in Wahrheit auch hinauf, weil er an den jähren Abhängen die Kraft seiner Muskeln fühlen wollte, und weil er nichts so sehr liebte, wie von bezwungenen Berghöhen aus die Augen an fernen Horizonten zu weiden. Er liebte die riesigen Bäume, die erhabene Höhe der Anden [...]“

„Magnífica grandeza“ lässt sich zwar mit „erhabene Höhe“ übersetzen, doch gibt es für den Begriff „erhaben“ im Spanischen treffendere Begriffe wie zum Beispiel *elevado* oder *sublime*. *Magnífica* meint dagegen vielmehr „prächtig“. Können die Anden aus Rosendos Perspektive, aus der Perspektive eines Indios, als erhaben beschrieben werden? Will Alegría seinen Protagonisten die Anden tatsächlich so wahrnehmen lassen wie ein Europäer die Alpen im 18. Jahrhundert?

Es scheint, als ob die Schweizer Übersetzer in Alegrías Text ein Stück europäische Tradition und Kultur „hineininterpretieren“, nämlich das Gefühl des Erhabenen beim Anblick eines Bergmassivs wie es in der europäischen Tradition vor allem seit Kant eine bedeutende Rolle spielt.

Ist der Blick der Schweizer Übersetzer in diesem Fall also eurozentrisch, da sie ein europäisches Gedankengut auf ein außereuropäisches Phänomen, das Hochland der Anden aus Sicht eines Indios, projizieren bzw. es dort wiederzufinden glauben und die Andersartigkeit der Fremdkultur mit der

Übersetzung – vielleicht unbewusst – überspielen? Die Übersetzung erweist sich in diesem Fall also als problematisch.

Dass die Anden jedoch nicht die Alpen sind und der Andinismus aus peruanischer Perspektive nicht dem Alpinismus entspricht, soll an der Darstellung der zwei Gebirgszüge in europäischer und peruanischer Literatur gezeigt werden. Alpen und Anden sind als spezifische Konstrukte zweier Kulturen und Literaturen zu betrachten. Vergleichen bedeutet in diesem Fall also auch, sich kulturellen Differenzen zu stellen, auch wenn das Gebirge als literarisches Motiv kulturübergreifend eine Rolle spielt. Ein Blick auf die Kulturgeschichte der beiden Hochgebirge ist also insofern hilfreich, da es in beiden Fällen zu einer Wechselwirkung zwischen Literatur und Kultur kommt.

Möchte man sich Literaturen am anderen Ende der Welt nähern, ist eine Berücksichtigung des jeweiligen soziokulturellen Kontexts der Literatur von Vorteil, denn es mag den unvoreingenommenen Leser doch befremden oder verwirren, wenn beispielsweise Alegrias Protagonisten im Andenhochland die Blätter des Kokastrauchs kauen und diese für Götter verbrennen. Diese Rituale gehen auf die Mythologie der Inka zurück, nach der die Kokapflanze ein weises, heiliges Kraut ist.

Den soziokulturellen Kontext zu beachten, meint aber nicht unbedingt, die Komparatistik in eine vergleichende Kulturwissenschaft zu verwandeln. Also weder im Sinne der Komparatistin und postkolonialen Theoretikerin Gayatri Spivak, die sich für eine Weiterentwicklung der Literaturwissenschaft in eine interdisziplinär und transnational angelegte Kulturwissenschaft ausspricht, noch im Sinne der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick, Weltliteratur „als komplexen „Ort“ für eine Selbstdarstellung der verschiedenen Kulturen und Kulturkonflikte“ zu betrachten. Natürlich ist Literatur – verstanden als Kulturgut – das Produkt einer spezifischen Kultur und sie kann kulturelle Phänomene literarisch darstellen und vermitteln, jedoch sollte dabei die ästhetische Dimension der Texte nicht übersprungen werden. Dies scheint prinzipiell eine Gefahr jeder Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft zu sein. Nicht übersprungen werden sollte außerdem der Einfluss von Literatur auf eine spezifische Kultur, indem Literatur die Wahrnehmungsweise bestimmter Phänomene beeinflusst, zum Beispiel die Wahrnehmung der Alpen in Europa im 18. Jahrhundert.

Dass zahlreiche Alpinisten im 18. Jahrhundert sich die Berge unterwerfen, ist vor allem Autoren wie Albrecht von Haller oder Jean Jacques Rousseau zu verdanken. Diese lassen ein spezifisches Alpenbild in der Literatur entstehen und prägen die Wahrnehmung der Alpen nachhaltig. Nachhaltig meint, dass dieses Alpenbild in Konfigurationen auftretend bis heute in Form von bestimmten Wahrnehmungsmustern und intertextuellen Bezügen nachwirkt.

Inspiriert durch die Lektüre von *Die Alpen* von 1729 oder dem Briefroman *Julie ou La Nouvelle Héloïse* von 1761 brechen sämtliche Europäer Richtung Alpen auf, um sie schließlich so wahrzunehmen wie Rousseaus

Protagonist St. Preux in dem legendären 23. Brief, in welchem er über eine Exkursion in die Walliser Alpen berichtet. St. Preux erzählt Julie nicht nur ausführlich von einer ästhetisch reizvollen Alpenlandschaft, sondern schildert ihr ein Stück alpine Kultur: Die Gastfreundschaft der Walliser, ihre Trink- und Essgewohnheiten und sogar die Tracht der Walliserinnen. Die Alpen erscheinen in diesem Brief wie ein Rückzugsgebiet, eine Ideallandschaft, ein „verlorenes Paradies“, als Kontrast und Kompensation zu einem „unten“. Nicht zuletzt dank der Bergluft hat der Aufenthalt im Wallis einen Kureffekt:

„Ce fut là que je démêlai sensiblement dans la pureté de l'air où je me trouvais la véritable cause du changement de mon humeur, et du retour de cette paix intérieure que j'avais perdue depuis si longtemps. En effet, c'est une impression générale qu'éprouvent tous les hommes, quoiqu'ils ne l'observent pas tous, que sur les hautes montagnes, où l'air est pur et subtil, on se sent plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps, plus de sérénité dans l'esprit [...]. Les méditations y prennent je ne sais quel caractère grand et sublime, proportionné aux objets qui nous frappent [...].“
„Hier entdeckte ich auf merkliche Art in der Reinheit der Luft, in der ich mich befand, die wahre Ursache der Veränderung meiner Gemütsverfassung und der Rückkehr jenes innern, so lange verlorenen Friedens. In der Tat ist es ein allgemeiner Eindruck, den alle Menschen empfinden, wiewohl sie ihn nicht alle wahrnehmen, dass man auf hohen Bergen, wo die Luft rein und dünn ist, mehr Freiheit zu atmen, mehr Leichtigkeit im Körper, mehr Heiterkeit im Geiste an sich spürt [...]. Die Gedanken nehmen da, ich weiß nicht, was für einen großen, erhabnen Schwung, den Gegenständen gemäß, die uns rühren [...].“

Der Vermittlung eines Alpenbildes vor allem durch Literatur und bildende Kunst kommt ein gewaltiger Einfluss zu, wenn man bedenkt, dass Kant, um die Wirkung eines Gebirges auf den Betrachter als erhaben zu beschreiben, Königsberg nicht verlassen musste, sondern Rousseau gelesen hat. Genauso wie Caspar David Friedrich den Watzmann zwar gemalt, ihn aber nie gesehen, sondern diese berühmt gewordene Alpenlandschaft nach dem Prinzip der Collage erschaffen hat.

Wie bei Rousseau zeigen sich die Alpen als ideale Landschaft, als künstlerisches Konstrukt, das sich auch als kulturelles Konstrukt zeigt, sobald sich Gemeinsamkeiten in der Darstellung verschiedener Künstler bemerkbar machen und diese vergleichend einem anderen Kulturkreis gegenübergestellt werden.

Dieser Aufbruch in die Alpen ist neu: Davor war – um mit Hans Blumenberg zu sprechen – der „Blick von oben auf die Welt [...] den Göttern vorbehalten“. Ob Olymp, Brocken oder Venusberg – diese Berge waren von höheren Mächten besetzt und galten somit als mythische Räume. Erst der Glaube an die Vervollkommnung des Menschen, die Möglichkeit einer totalen Erkenntnis bzw. Unterwerfung der Natur sowie ihrer Kräfte und die

Zweifel an der Existenz Gottes legen das Fundament für eine ästhetische Wahrnehmung und kulturelle Aneignung der Alpen.

Die Besteigung eines Bergs galt in der Regel nicht nur als ein „verbotenes oder doch unbotmäßiges Tun“ oder als „gottlose oder widergöttliche Handlung“, sondern Berge wurden darüber hinaus für unbezwingbar betrachtet. Römische Schriftsteller nahmen die Alpen als „montes horribiles“ wahr, als lebensfeindliche, bedrohliche Welt, die man schnell überquert.

Im 14. Jahrhundert zeigt sich Petrarca als einer der ersten Alpinisten – er steigt auf den Mont Ventoux, einzig der Begierde wegen, die ungewöhnliche Höhe dieses Flecks Erde kennenzulernen, also ein typisch alpinistischer Beweggrund. Doch die Zeit ist noch nicht vollkommen reif: Petrarca scheitert – laut Joachim Ritter – auf der Höhe, wo er nach der Augustinus-Lektüre seine Bewunderung für das Irdische zornig verurteilt. Bemerkenswert ist die fiktive Vorwegnahme der Bergbesteigung, denn dass Petrarca den 2000 Meter hohen Mont Ventoux an einem Tag von Malaucène aus bestiegen haben möchte, wäre zu bezweifeln. Doch dass die Besteigung auch als Allegorie gelesen werden kann, darauf verweist Petrarca in seinem Brief: „Ach könnte ich doch ebenso mit dem Geist jene Wanderung vollführen, nach der ich Tag und Nacht schmachte, wie ich nach endlich überwundenen Schwierigkeiten die heutige Wanderung mit leiblichen Füßen vollführt habe.“

Erst im 18. Jahrhundert kommt es schließlich zu einer Grenzüberschreitung: Ein mystisch-mythischer Raum, der bisher tabu war und mehr Angst und Schrecken einflößte als Interesse weckte, wird nun erforscht, beschrieben und bestiegen mit der Konsequenz, dass die dunkle Seite der Alpen zwar nun dem Lichtkegel der Aufklärung weicht, aber nicht gänzlich verschwindet. Die Dualität des Gebirges bleibt und macht es vielleicht auch noch im 20. Jahrhundert zu einem begehrten literarischen Motiv: Der Berg zieht an und stößt ab wie zum Beispiel in Max Frischs *Antwort aus der Stille* von 1937. Hier fühlt sich der Protagonist auf magische Weise vom Berg angezogen, kehrt aber mit einem abgefrorenen Arm zurück. Das Gebirge ist einerseits ein ästhetischer Raum, also Landschaft, andererseits macht Charles Ferdinand Ramuz sie noch im 20. Jahrhundert zu einem mystisch-mythischen Ort. Der Berg als höhere Macht entscheidet über das Schicksal der Bergbewohner. John Ruskin hat diese für das Gebirge charakteristische Dualität mit den Begriffen „mountain gloom“ und „mountain glory“ zum Ausdruck gebracht.

Eine vergleichbare Literatur- und Kulturgeschichte des Bergsteigens gibt es in dieser Form in den Anden nicht. Die meisten Länder Südamerikas sind zu dieser Zeit noch Kolonien und mit dem Kampf um ihre Unabhängigkeit beschäftigt. Auf die Idee, die Anden erobern zu wollen, kommt Anfang des 19. Jahrhunderts natürlich ein Europäer: Alexander von Humboldt.

Daniel Kehlmann lässt in seinem Roman *Die Vermessung der Welt* von 2005 Humboldt und Bonpland auf den sechstausend Meter hohen Chimborazo in Ecuador steigen, aber gebeutelt von der Höhenkrankheit,

die bei beiden Nasenbluten und Halluzinationen auslöst, brechen sie ihr Unternehmen schließlich ab. „Man könnte“, sagt Kehlmanns Bonpland „auch einfach behaupten, man wäre oben gewesen.“ Die Eroberung schlägt also fehl, die Anden sind für den Europäer zu hoch, aber einen Misserfolg der Unternehmung will man nicht zugeben. Die Höhenkrankheit, *soroche* oder *puna* genannt – die chilenische Autorin Gabriela Mistral schreibt auch von einem mal *sagrado de la montaña*, also einem heiligen Leiden im Gebirge, – wirkt wie das Verbotsschild einer höheren Macht. Die Anden sind noch heilige Berge.

Um ein spezifisch südamerikanisches Phänomen verstehen zu können, das den eigentlichen nicht-alpinen Andinismus bezeichnet, muss der Blick auf die peruanische Literatur Anfang des 20. Jahrhunderts gerichtet werden. Hier spielen die Anden eine ganz zentrale Rolle. Grund dafür ist eine indigenistische Strömung, zu der auch der bereits erwähnte *Ciro Alegría* zählt. Als Indigenisten werden Autoren, aber auch Künstler, bezeichnet, die sich aus einer sozialkritischen Motivation heraus, der indigenen Kultur widmen und diese – mit dem Hintergrund der Unterdrückung durch europäische Kolonisatoren – aufwerten möchten. Die Indigenisten sprechen sich gegen eine politische, wirtschaftliche und soziale Marginalisierung, Enteignung und Proletarisierung der indigenen Bevölkerung aus. Schuld an der desolaten Lage der Indios sind vor allem Verkehrserschließung, Mineralienabbau durch US-Gesellschaften und die mit dem Feudalsystem verbundene Abhängigkeit von einem Grundbesitzer. Anliegen der Indigenisten ist darüber hinaus, die indigene Kultur und ihre Mythen, Folklore und Sprache zu vermitteln und so auch der Sorge um das Aussterben der Indiokulturen entgegenzuwirken.

Mit diesem Hintergrund rücken gleichermaßen die Anden ins Zentrum der Literatur, denn Indio und Anden bilden eine Einheit; *andin* wird häufig als Synonym für *indigen* verwendet. Der Indio ist der „*hombre de los Andes*“, also der Anden-Mensch. Der peruanische Philosoph und Anthropologe *Fernando Fuenzalida* führt diesen Gedanken weiter aus: Das Indigene sei mit der andinen Landschaft fest verknüpft und stehe für einen Bereich, der noch nicht erobert wurde.

Die Berge nehmen im Weltbild der indigenen Bevölkerung des Andenhochlandes eine zentrale Rolle ein: Die Anden sind ein magisch-mythischer Raum, das heißt, die Natur wird beseelt und belebt, also animiert. In der peruanischen Literatur des 20. Jahrhunderts sind Berge Götter, die das Leben der indigenen Andenbewohner maßgeblich steuern und beeinflussen. Sie tragen Namen, die Protagonisten beten zu ihnen und sprechen mit ihnen. Der personifizierte Berg ist dem europäischen Leser bekannt, wie zum Beispiel der allwissende *Mont Blanc* bei *Alphonse Dau-*det. Nur der Berg weiß in *Tartarin sur les Alpes* [Tartarin in den Alpen] von 1885 über den Ausgang einer Bergbesteigung Bescheid: „*Le Mont Blanc seul aurait pu le dire.*“

Wie bei jeder Strömung besteht auch beim Indigenismus die Gefahr, sämtliche Autoren über einen Kamm zu scheren und ihre Individualität zu übersehen. Der tatsächliche Bezug zur indigenen Bevölkerung sieht bei jedem Autor anders aus. Einer der verehrtesten peruanischen Autoren, José María Arguedas zum Beispiel, ist in einer Indio-Kommune im Hochland der Anden aufgewachsen, spricht Quechua und ist auch durch seine Arbeit als Anthropologe und Ethnologe mit sämtlichen kulturellen Praktiken der Indios vertraut. In seinen Werken lässt er Indios Quechua sprechen, so dass jedem Werk ein Glossar mit der spanischen Übersetzung beigelegt werden muss. Trotz allem lässt sich natürlich ein nicht-indigener, also westlich-europäischer Einfluss nicht ausschließen. Fakt ist außerdem, dass Conquista und Missionierung natürlich nicht spur- und gewaltlos an den Indio-Gemeinden vorbeigezogen sind, sondern auch hier die Rede von einer komplexen hybriden Kultur sein muss, die sich aus Indios, Mestizen und *criollos*, also Nachfahren rein europäischer Einwanderer, zusammensetzt und in der es immer wieder – auch heute noch – zu Auseinandersetzungen kommt. Diese historischen Ereignisse haben natürlich nicht nur Konsequenzen für die Frage nach Kultur und Identität, sondern auch für die Literatur. Ein Grundmotiv der Indigenismus-Literatur ist der andauernde Konflikt zwischen Vertretern einer hybriden Kultur wie zum Beispiel zwischen Indio-Gemeinden und weißen Großgrundbesitzern.

Mit diesem Hintergrund prägt ein weiterer peruanischer Autor, Luis E. Valcárcel, den Begriff *andinismo*, Andinismus. In seinem Roman *Tempestad en los Andes* [Sturm in den Anden] von 1927, einem poetischen Manifest des Indigenismus, spricht er sich für eine soziale Revolution aus, die von Seiten der indigenen Bevölkerung und Indiophilen ausgehen soll. Einem Sturm gleich soll sich diese Bewegung verbreiten. In *Tempestad en los Andes* formuliert Valcárcel auf pathetische Weise und in einem nicht zu überhörenden ethnozentrischen Tonfall seine von ihm so genannte „Heilsbotschaft“ des Andinismus:

„Andinismo, expresión deportiva. Supera a alpinismo como superan al Mt. Blanc el Waskarán y el Koropuna. Andinismo, deporte de dioses. Anhelos de infinito, de exaltación constante. Andinismo, agua purificadora, creadora, sangre de los antepasados, aspiración vertical de la tierra. La vida y la cultura germinaron en la planicie y en el valle andinos. ¡Ex Oriente Lux! [...] La doctrina andinista pretende ser un ensayo de ideología aborigen. Se forma lentamente y a la larga indios o indiófilos nos entenderemos.“

„Andinismus, sportlicher Ausdruck. Er überragt den Alpinismus wie der Waskarán und der Koropuna den Mont Blanc überragen. Andinismus, Sport der Götter. Drang nach Grenzenlosigkeit, nach unablässiger Steigerung. Andinismus, reinigendes, schöpferisches Wasser, Blut der Vorfahren, vertikales Streben der Erde. Der Keim des Lebens findet sich auf der andinen Hochebene und im andinen Tal. Ex Oriente Lux! [...] Die andinistische Doktrin beabsichtigt, ein Versuch einheimischer indigener Weltanschauung

zu sein. Sie entsteht langsam und auf die Dauer werden wir, Indios oder Indiophile, uns verstehen.”

Dieses Manifest erscheint wie ein postkoloniales *writing back*, eine explizite Antwort auf das europäische Hegemoniestreben und der Wunschprojektion den südamerikanischen Kontinent zwar als sogenannte „neue Welt“ zu konstruieren, das Fremde aber zu Gunsten des Eigenen zu unterdrücken. Alpen und Anden sind ganz offensichtlich als Synonyme für Okzident und Orient zu verstehen, für Europa und die indigene Bevölkerung Südamerikas, für Kolonisatoren und Kolonisierte.

Allerdings steht der europäischen Vereinnahmung hier eine ethnozentrische Haltung gegenüber, ein dem „Nativismus“ verschriebenes Denken, wie es in der Formel *iEx Oriente Lux!* gipfelt.

Verpackt ist diese politische Aufforderung in eine Gebirgsmetaphorik, die zwar einen europäischen Begriff und seine Bedeutung aufgreift, ihn aber erstens modifiziert, aus Alpinismus wird Andinismus, und zweitens ihm eine vollkommen andere Bedeutung zuschreibt. Andinismus ist also nicht in einem europäischen Sinne als „Sport“ zu verstehen, sondern als Sinnbild für eine politische Bewegung.

Löst man beide Begriffe, also Alpinismus und Andinismus, aus ihrem jeweiligen kulturellen Kontext, so sind sie gleichermaßen Sinnbild für einen schöpferischen Akt, für eine Bewegung hin zu etwas Höherem („Drang nach Grenzenlosigkeit, nach unablässiger Steigerung“), die nur von Auserwählten („Sport der Götter“) zu leisten ist, denn der Gipfel als höchster Punkt ist – kulturübergreifend - reserviert für Götter.

In der zweiten Auflage seines Werks von 1972 stellt Valcárcel fest, dass es zu dem ersehnten „Sturm aus den Anden“ nicht gekommen sei. Doch dem wäre entgegenzuhalten, dass sich eine Art von Sturm doch vollzogen hat und zwar in Form der indigenistischen Bewegung in Literatur und Kunst. Als literarische Andinisten wären also Autoren wie Ciro Alegría oder José María Arguedas zu betrachten, die versuchen, das Andine einem Publikum mit alpin geschultem Blick zu vermitteln.

Ein grundlegender Kritikpunkt am Indigenismus ist die Tatsache, dass es sich bei den Autoren um Nicht-Indios handelt, welche die indigene Kultur nicht authentisch genug repräsentierten. Hinzu kommt der Kritikpunkt, dass es sich um eine Idealisierung handle. Ethnozentrische Züge wirft Mario Vargas Llosa in seinem Werk *La utopía arcaica* – also die archaische Utopie – von 1996 dem indigenistischen Autor José María Arguedas vor. Folgt man Vargas Llosas Idee einer *utopía arcaica* erweisen sich die Anden im Werk von Arguedas als fiktive Ideallandschaft inklusive ihrer Bewohner, die den Wunsch nach einer verloren geglaubten Ursprünglichkeit, Natürlichkeit und Reinheit verkörpern, die auch in Valcárcels Manifest nicht zu überhören ist. Doch, ob die Indios bei Arguedas oder die Alpenbe-

wohner bei von Haller, in beiden Fällen ist es ein Verwandter des „edlen Wilden“.

Als Andinisten erweisen sich Autoren sowie ihre Protagonisten: Ein letzter Blick in die Andenwelt Alegrías zeigt: Rosendo ist kein Alpinist, sondern Andinist. Als Vertreter einer Indio-Gemeinde kämpft er in den Anden gegen den Machtanspruch der Großgrundbesitzer.

Abschließend zeigt sich also: Die Alpen in den Anden zu suchen, also die Wahrnehmungsweise der Alpen auf die peruanische Kultur und Literatur übertragen zu wollen, erweist sich als eurozentrisch. Bei einem europäischen Interpretationsmodell zu verweilen, würde die Sicht auf ein Stück Welt außerhalb Europas in ihrer spezifischen kulturellen und literarischen Eigenheit versperren. Und Europa ist schließlich nicht die Welt wie es in Max Frischs Stück *Die chinesische Mauer* von 1946 heißt. Frisch lässt Napoleon sagen: „Europa ist die Welt -“, worauf er den Heutigen, also den Menschen von heute, antworten lässt: „Nicht mehr, Exzellenz, nicht mehr!“

Einerseits zeigen sich literarischer Alpinismus und Andinismus als zwei verschiedene Phänomene, die in einer Wechselwirkung zu einem spezifischen kulturellen Kontext stehen.

Andererseits aber – und diese Erkenntnis verdanken wir dem Vergleich – scheinen Berg und Bergbesteigung universale Sinnbilder zu sein, die nicht nur kulturübergreifend verwendet werden, sondern deren auf die Essenz heruntergebrochene Botschaft kulturübergreifend verstanden werden kann. Der Berg wird als Inbegriff für eine höhere Macht und die Bewegung zum Berg hin als ein sich Nähern an etwas Höheres verbunden mit einem Gipfelerlebnis betrachtet, damit kann sowohl eine politische Bewegung für mehr Gleichheit als auch die Suche eines Subjekts nach einer Antwort, wie bei Max Frisch, oder der Prozess des Schreibens wie beim Schriftsteller-Alpinisten Ludwig Hohl bildhaft zum Ausdruck kommen. Bei Hohl heißt es zum Beispiel: „[...] die wirklichen Alpinisten sind selten. Ja, aber noch seltener die, welche auf die ewigen Berge steigen!“

Woher stammt die kulturübergreifende poetische Wirkungsmacht des Bergs und der Bergbesteigung, vielleicht nicht nur in Europa und Peru, sondern auch in anderen Teilen der Welt? Eine Antwort lässt sich bei einem letzten Blick in die indigenistische Literatur ableiten: Personifizierte Berge sind hier nicht wegzudenken. Allerdings ist die Personifizierung nicht nur poetisches Stilmittel, sondern sie ist auch auf das mythische Denken der indigenen Bevölkerung zurückzuführen, nach deren Weltbild Berge Götter sind. Doch bedeutet die Rezeption einer Metapher nicht stets ein Stück mythisch zu denken? Nach dem Literaturwissenschaftler András Horn wird mythisches Denken in der Produktion und Rezeption von Literatur als ästhetischem Gegenstand reaktiviert: „Metaphern“, schreibt Horn, „wären allerdings dichterisch nicht wirksam, wenn sie nur rational aufgelöst und nicht auch aus der archaischen Schicht unserer Persönlichkeit, imaginativ erlebt würden.“

Poetisch wirksam werden Berge also auch, weil ihnen ein mythischer Gehalt zu Grunde liegt und dieser mythische Gehalt des Bergs findet sich in Kulturkreisen der ganzen Welt: Ob Olymp, Sinai oder die heiligen Berge der Tibeter, Lakota-Indianer und der Masai.

Komparatistik Online © 2011/12



komparatistik online

komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Annette Simonis (Gießen)

Moderne Zeiterfahrung und Globalisierung. Zeitbilder und -konzepte in der Literatur und Kultur der europäischen Avantgarden¹

Im Folgenden möchte ich verschiedene moderne Zeitkonzepte und deren Darstellungen in Literatur und Kunst vorstellen, die hauptsächlich aus dem Zeitraum der historischen Avantgarden zwischen 1900 und 1930 stammen. Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert kommt es, wie sich anhand unterschiedlicher literarischer und ästhetischer Quellen beobachten lässt, zu einer erhöhten Aufmerksamkeit auf Zeitphänomene und, damit verbunden, zu einer verschärften Zeitwahrnehmung.² Das neuartige Interesse an Aspekten der Zeit als einer typischen Erscheinungsform der Moderne bleibt dabei nicht etwa national oder regional beschränkt, sondern weist eine internationale Reichweite auf. Zeitphänomene werden – besonders im Umkreis der europäischen Avantgarden um und nach 1910 – wahrgenommen als Teil einer zunehmend international vernetzten modernen Weltkultur. Dabei kristallisieren sich in der Literatur und Kunst bezeichnenderweise nicht allein neue mentale Dispositionen und Denkweisen heraus, sondern es entstehen auch modernetypische Zeitbilder und Symbole, deren Auftreten zumeist an eine spezifische, urbane Raumkonstellation gekoppelt ist. Bevorzugter Ort der Verzeitlichung ist die moderne Großstadt, die urbane Lebenswelt, in der sich auch der technologische Fortschritt am deutlichsten niederschlägt.

¹ Der vorliegende Beitrag geht auf einen Akademievortrag zurück, gehalten am 21.9.2011 im Schloss Braunschweig vor der Braunschweiger wissenschaftlichen Gesellschaft (BWG). Die lockerere Vortragsform wurde weitgehend beibehalten.

² Vgl. dazu ausführlich Annette Simonis and Linda Simonis, „Einleitung: Moderne als ‚Zeitkultur‘“, in: *Zeitwahrnehmung und Zeiterfahrung in der Moderne*, hg. Annette und Linda Simonis. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 9–15.

Der Historiker Reinhart Koselleck hat indes schon für die Epoche um 1800 einen nachhaltigen Prozess der Verzeitlichung und Beschleunigung aller Lebensbereiche diagnostiziert,³ dessen Entstehung er auf tiefgreifende mentale, politische, technologische Veränderungen zurückführt wie die Kopernikanische Wende, die Entdeckung neuer außereuropäischer Kontinente und Völker sowie die Auflösung der alten Ständegesellschaft als Elemente eines allgemeinen Fortschritts.⁴ Um 1900 kommt es nun zu einer Radikalisierung und Intensivierung moderner Zeitwahrnehmung und Beschleunigungserfahrung, die insbesondere in Literatur und Kunst mit besonderer Prägnanz zur Darstellung gelangen, aber auch in der eben erst im Entstehen begriffenen Kulturwissenschaft thematisiert werden. Verzeitlichung und Beschleunigung werden zunehmend als globale Erscheinungsformen verstanden und beschäftigen gleichzeitig die unterschiedlichen Vertreter der sich um 1910 formierenden literarischen und künstlerischen Avantgardeströmungen.

Wichtige wissenschaftliche Gewährsleute für die Diagnose einer neuen spezifisch modernen Zeiterfahrung um und nach 1900 sind in Deutschland die Kultursoziologen Georg Simmel und Max Weber. Sie beschreiben und erörtern modernetypische Zeitphänomene aus kulturwissenschaftlicher Sicht. Zugleich sind sie interessierte Beobachter des zeitgenössischen Literatur- und Kunstbetriebs. Ihre Überlegungen sind daher auch – wie wir sehen werden – für die modernen Schriftsteller und Künstler und die Zeitdarstellung in ihren Werken relevant.

In seinem Essay „Die Großstädte und das Geistesleben“ aus dem Jahr 1903 beschreibt Simmel die plötzlich Bedeutung des Zeitfaktors für die Menschen der modernen urbanen Lebenswelt. Alle Lebensvollzüge des Alltags scheinen auf einer festen temporalen Ordnung, einem genauen Zeitschema zu beruhen, ohne das ihr Funktionieren nicht gewährleistet wäre:

³ Vgl. Reinhart Koselleck: *Zeitverkürzung und Beschleunigung. Eine Studie zur Säkularisation*. In: ders., *Zeitschichten. Studien zur Historik*. 2. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp 2003.

⁴ Neue Zeitkonzepte werden nach Koselleck durch ein Spannungsverhältnis zwischen dem alten allmählich überholten Erfahrungsraum und neuen sich bildenden Erwartungshorizonten generiert: „Es ist die Spannung zwischen Erfahrung und Erwartung, die in jeweils verschiedener Weise neue Lösungen provoziert und insoweit geschichtliche Zeit aus sich hervortreibt.“ Vgl. Reinhart Koselleck: ‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘: Zwei historische Kategorien in: ders.: *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a.M. 1995, S. 349–375, hier S. 158.

Wenn alle Uhren in Berlin plötzlich in verschiedener Richtung falschgehen würden, auch nur um den Spielraum einer Stunde, so wäre sein ganzes wirtschaftliches und sonstiges Verkehrsleben auf lange hinaus zerrüttet. Dazu kommt, scheinbar noch äußerlicher, die Größe der Entfernungen, die alles Warten und Vergebenskommen zu einem gar nicht aufzubringenden Zeitaufwand machen. So ist die Technik des großstädtischen Lebens überhaupt nicht denkbar, ohne daß alle Tätigkeiten und Wechselbeziehungen aufs pünktlichste in ein festes, übersubjektives Zeitschema eingeordnet würden.⁵

Simmel betont hier den übersubjektiven Charakter der großstädtischen Zeitordnung, quasi objektive Bedeutung. Ohne sie wäre das Leben in der Metropole nicht denkbar, würde unweigerlich ins Chaos einmünden.

Ähnlich hat übrigens auch der Bielefelder Soziologe Niklas Luhmann ein enges Verhältnis von Zeitdenken und Moderne angenommen.⁶ Die komplexer werdenden Lebensbedingungen der Moderne machen es nötig, neben der räumlichen Ordnung eine zeitliche Achse einzuführen, um sich sehr komplexe Beziehungsgeflechte und Relationen überhaupt vorstellen zu können. Luhmann hat für diesen Prozess der Verzeitlichung den Begriff der „Temporalisierung von Komplexität“ geprägt:

Man kann eine Gesamtheit von Elementen immer dann als komplex bezeichnen, wenn es nicht mehr möglich ist, jedes Element mit jedem anderen jederzeit zu verknüpfen. Komplexität erfordert, mit anderen Worten, ein notwendig selektives Relationieren der Elemente. Das Relationierungspotential hängt von der Aufnahmekapazität der Elemente ab. Es kann jedoch immens erweitert werden, wenn die Möglichkeit geschaffen wird, in einer Gesamtheit *nacheinander verschiedene* Relationierungsmuster zu realisieren, die als gleichzeitige inkompatibel wären. Gesamtheiten, die ihre Komplexität in diesem Sinne temporalisieren können, gewinnen als Systeme dadurch die Fähigkeit, sich durch Änderung ihrer Zustände ihrer Umwelt anzupassen. Sehr komplexe Systeme sind daher stets Systeme mit temporalisierter Komplexität.⁷

⁵ Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, 1903.

⁶ Vgl. Niklas Luhmann: Temporalisierung von Komplexität. Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe, In: ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 1. Frankfurt am Main 1993, S. 235–300.

⁷ Niklas Luhmann: Zeit und Handlung – Eine vergessene Theorie, in: ders.: Soziologische Aufklärung: Soziales System, Gesellschaft, Organisation, Band 3, Springer 2005, S. 15–142, hier S. 129–130.

Welche Rolle die Uhr als handliches Instrument der Zeitmessung plötzlich in der modernen Lebenswelt spielt, wird auch in Apollinaires Bild-Gedicht „Die Krawatte und die Uhr“⁸ aus der 1917 postum erschienenen Sammlung *Calligrammes* deutlich. Ich möchte das Figurengedicht in seiner komplexen Interaktion zwischen Wort und Bild hier nicht als Ganzes interpretieren,⁹ aber auf einige in unserem Zusammenhang wichtige Aspekte hinweisen:¹⁰

La Cravate et la montre

LA CRAVATE

DOU
LOU
REUSE
QUE TU
PORTES
ET QUI T'
ORME O CI
VILISÉ

COMME L'ON
S'AMUSE
BI
EN

OYE- TU VEUX
LA BIEN
SI RESPI
RER

les heures

la

beau

Mon cœur

té

de

la

les yeux vie

pas

se

l'enfant la

dou

leur

de

mou

rir

la main

Tircis

et le
vers
dantesque
luisent et
cadavérique

le bel
inconnu

Il est

Et tout
se
en ra
fin fi
ni

les Muses
aux portes de
ton corps

l'infini
redressé
par un fou
de philosophe

semaine

⁸ Guillaume Apollinaire: *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*, hg. und mit einem Nachwort von Michel Décaudin. Paris: Club du meilleur livre 1955, S. 34.

⁹ Eine aufschlussreiche Gesamtinterpretation bietet der Aufsatz von Peter Gahl: *The beauty of life and the variety of signs: Guillaume Apollinaire's ‚lyrical ideogram‘ La Cravate et la montre*, in: *Insistent images. Symposium on Iconicity in Language and Literature*, hg. v. Elzbieta Tabakowska, Christina Ljungberg, Olga Fischer. Amsterdam: Benjamins 2007, S. 113–128.

¹⁰ Guillaume Apollinaire: *Calligrammes*, S. 34.

Krawatte und Uhr bilden gleichermaßen unverzichtbare Accessoires, in denen die Zugehörigkeit zur urbanen Geschäftigkeit zum Ausdruck kommt. Was die Reihenfolge der Lektüre und Dechiffrierung des Kalligramms betrifft, scheint es indessen keine klaren Vorgaben oder impliziten Anweisungen zu geben,¹¹ selbst die Leserichtungen, mittels deren sich sinnvolle Textsegmente erkennen lassen, schwanken beträchtlich. Die Buchstaben, die das Zifferblatt der Uhr begrenzen, müssen beispielsweise, um einen sinnvollen Text zu ergeben, auf der rechten Seite im Uhrzeigersinn gelesen werden: „la beauté de la vie passe...“. Was den Leser allerdings verwirrt, ist der Umstand, dass die Worte auf der linken Seite sich z.T. nur bei einer Leserichtung gegen den Uhrzeigersinn sinnvoll zusammenfügen. Die Uhr erscheint in Apollinaires Kalligramm mithin nicht nur als ein Medium der Zeitgliederung und des vernünftigen Zeitmanagements, sondern löst ebenso Desorientierung und Verwirrung aus.

Zugleich mit der Einsicht in neue Bedeutung der temporalen Dimension wird bei Simmel, Apollinaire und anderen Autoren der Moderne auch die Kehrseite der präzisen temporalen Ordnung deutlich, da sie den modernen Menschen in ein Zeitraster einzwängt und eine rastlose Tätigkeit vorgibt, aus denen kein Entrinnen möglich scheint. Die Gelegenheit zur Muße, zur erfüllten Ruhe, ist abhanden gekommen.

Aus der Sicht von Max Weber sind die modernetypische Rastlosigkeit und Beschleunigungserfahrung letztlich als Folgeerscheinungen einer religiösen, und zwar protestantisch geprägten Ethik zu betrachten. Gemäß der protestantischen Mentalität, wie sie in den Weberschen Analysen erfasst wird, muss die Zeit sinnvoll, zweckdienlich genutzt werden. Müßiggang oder gar Faulheit gelten daher apriori als sündhaft. Entsprechend notiert Max Weber in seiner Analyse protestantischen Denkens:

¹¹ Vgl. Peter Gahl: *The beauty of life and the variety of signs*, S. 116: „The verbal message, on the other hand, is harder to read than a 'non-visual' poem: you have to determine where to start, and then you have to find the path through it, which can in some cases be fairly complicated. Actually, the sequence of words is always somewhat delinearized. In our poem, the tie section is not really challenging: one starts at the highlighted words at the top, and then reads it syllable by syllable, maybe a bit more slowly than if it was printed in a single horizontal line. The order of the elements, however, is obvious. In the watch stanza, it is not: most readers will start with 'Comme on s'amuse bien', but then the decision where to continue is always arbitrary: first the figures; or first "La beauté de la vie...?", and the reader will probably be conscious of that. And this holds even for the succession between the stanzas: we are likely to consider the 'tie' first, but the order of the two parts is not as determined as in a linear text.“

Das sittlich wirklich Verwerfliche ist nämlich das Ausruhen auf dem Besitz, der Genuss des Reichtums mit seiner Konsequenz von Müßigkeit und Fleischeslust, vor allem von Ablenkung von dem Streben nach ‚heiligem‘ Leben. Und nur weil der Besitz die Gefahr dieses Ausruhens mit sich bringt, ist er bedenklich. Denn die ‚ewige Ruhe der Heiligen‘ liegt im Jenseits, auf Erden aber muss auch der Mensch, um seines Gnadenstands sicher zu werden, ‚wirken die Werke dessen, der ihn gesandt hat, solange es Tag ist‘.¹²

So verwundert es nicht, wenn die protestantische Logik Zeitvergeudung und Zeitverlust als schwere Sünde stigmatisiert und die Muße ebenso wie den bloßen Lebensgenuss als Verführung zum falschen Lebenswandel ablehnt bzw. bekämpft.

Nicht Muße und Genuss, sondern nur Handeln dient nach dem unzweideutig geoffenbarten Willen Gottes zur Mehrung seines Ruhms. Zeitvergeudung ist also die erste und prinzipiell schwerste aller Sünden. ... Zeitverlust durch Geselligkeit, ‚faules Gerede‘, Luxus, selbst durch mehr als der Gesundheit nötigen Schlaf – 6 bis höchstens 8 Stunden – ist sittlich absolut verwerflich.¹³

Die bürgerliche Ethik drängt auf eine rastlose zielgerichtete Tätigkeit, selbst dem Schlaf haftet in dieser Logik das Stigma des Nutzlosen und daher unweigerlich Sündhaften an. Nach Weber haben die um 1900 vermehrt zu beobachtende Zeit- und Beschleunigungserfahrung ihre tiefere mentalitätsgeschichtliche Ursache in einer religiösen Grundhaltung, die seit der frühen Moderne in Europa und der westlichen Welt prägend gewirkt habe. Simmel hingegen erkennt im Ambiente der modernen Großstadt selbst ein Moment der Rastlosigkeit und Reizüberflutung: „Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht.“¹⁴

Der Verkehr in den modernen Metropolen ist die wohl eindrucksvollste Verkörperung der modernen Beschleunigungserfahrung, die lautstark über das Kopfsteinpflaster dahinrasenden Pferdekutsche, später Automobile

¹² Max Weber: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus (1904 ff.), in: ders.: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Band 1, München: UTB 1988, S. 17 ff., hier S. 166-167.

¹³ Ebd., S. 167.

¹⁴ Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, 1903.

und Straßenbahnen. Die erhöhte Geschwindigkeit des Großstadtlebens und das rasante Tempo sind hörbar und mit allen Sinnen wahrnehmbar.

Zeit ist in der empirischen Wirklichkeit, so schon Aristoteles, immer nur indirekt erfahrbar durch die Beobachtung von Veränderung und Bewegung. So thematisieren auch die Autoren der Moderne Zeitphänomene meist indirekt und implizit anhand von schneller Bewegung, Beschleunigung und Umwälzungen. Die baulichen Veränderungen in den Großstädten wie Paris schaffen ein neues Bewusstsein für das Zeitvergehen und den Epochenwandel. Zugleich werden Zeitphänomene mit der Erfindung moderner Verkehrs- und Transportmittel, wie Eisenbahn, Automobil oder Flugzeug, in gesteigertem Maße sichtbar. Die Überwindung räumlicher Distanzen und das gesteigerte Tempo der Fortbewegung tragen zu einer pointiert wahrgenommenen Beschleunigungserfahrung in der Moderne um 1900 bei. So verwundert es nicht, wenn die Entdeckung der Geschwindigkeit im Fahrwasser des technischen Fortschritts, von den futuristischen Autoren und Künstler (um 1910) mit Begeisterung, ja Euphorie aufgenommen wird und sie ihre Bewunderung für die Erfindung des Automobils in Texten, Bildern und Manifesten zum Ausdruck bringen. Filippo Tommaso Marinetti, der Begründer der futuristischen Bewegung, notiert etwa im futuristischen Manifest, das 1909 im Pariser *Figaro* erschien:¹⁵

Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag. Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen [...] ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake. Wir wollen den Mann besingen, der das Steuer hält, dessen Idealachse die Erde durchquert, die selbst auf ihrer Bahn dahinjagt.

Der Dichter muß sich glühend, glanzvoll und freigebig verschwenden, um die leidenschaftliche Inbrunst der Urelemente zu vermehren. Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! ... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen?¹⁶

¹⁵ Filippo Tommaso Marinetti, „Manifest des Futurismus“, in: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909 – 1938), hg. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Stuttgart: Metzler 1995, S. 5 f.

¹⁶ Ebd.

Dabei ist es wichtig zu sehen, dass die technischen Errungenschaften und die euphorisch geschilderten Automobile auch Metaphern und Symbole eines umfassenderen Fortschrittphänomens sind, das wiederum mit dem Erwartungshorizont einer generellen gesellschaftlichen Erneuerung aufs engste verbunden ist. Daher münden die Technikbegeisterung und die Ästhetisierung der Maschinen sowie technischen Erfindungen im futuristischen Manifest in die Antizipation einer gesellschaftlichen Revolution größeren Ausmaßes.¹⁷ Nur so erklärt sich Marinettis Abgesang auf die bisherigen Zeit- und Raumkonzepte:

Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen. [...] besingen werden wir die vielfarbige, vielstimmige Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten; besingen werden wir die nächtliche, vibrierende Glut der Arsenale und Werften, die von grellen elektrischen Monden erleuchtet werden; die gefräßigen Bahnhöfe, die rauchende Schlangen verzehren; die Fabriken, die mit ihren sich hochwindenden Rauchfäden an den Wolken hängen; die Brücken, die wie gigantische Athleten Flüsse überspannen, die in der Sonne wie Messer aufblitzen; die abenteuersuchenden Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen wie riesige, mit Rohren gezäumte Stahlrosse einherstampfen, und den gleitenden Flug der Flugzeuge, deren Propeller wie eine Fahne im Winde knattert und Beifall zu klatschen scheint wie eine begeisterte Menge.“¹⁸

Marinetti stellt der Nike von Samothrake, der antiken Siegesgöttin, provokativ die angeblich überlegene Schönheit der modernen Fahrzeuge entgegen. Bei der Nike von Samothrake handelt es sich um jene im Louvre in Paris ausgestellte griechische Plastik, die um 190 v. Chr. entstanden ist. Mit ihr erteilt Marinetti auch der klassizistischen Ästhetik und ihrem Anspruch überzeitlicher Gültigkeit eine Absage. Die Flügel der antiken Statue können mit der Geschwindigkeit der modernen Automobile und Flugzeuge nicht mithalten. Die neue futuristische Bewegungsästhetik bevorzugt ein rasanteres Tempo, das die klassizistische Schönheit der griechischen Plastik hinter sich gelassen hat.

Heutzutage mag die Technikbegeisterung der Futuristen naiv anmuten und ihre Lobeshymne auf die Geschwindigkeit etwas lächerlich wirken. Auf der anderen Seite spiegelt sie sehr prägnant jene Aufbruchsstimmung

¹⁷ Vgl. Thomas Hecken: *Avantgarde und Terrorismus: Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*, Bielefeld: transcript 2006.

¹⁸ Filippo Tommaso Marinetti, „Manifest des Futurismus“, S. 6.

und das Gefühl der Zeitenwende, den Anbruch einer neuen Ära wider, den viele Avantgarde-Künstler damals teilten. Auch die gehetzte Beschleunigungserfahrung, der Neuerungs- und Überbietungsdruck werden sichtbar. Von Giacomo Balla, einem anderen italienischen Futuristen, stammt der aufschlussreiche Satz „In der Tat, alles bewegt sich, alles rennt, alles verwandelt sich in rasender Eile.“¹⁹ Wiederum sind es die anthropologischen Konsequenzen aus den neuen technischen Errungenschaften, nicht so sehr der technische Fortschritt als solcher, der die Künstler interessiert. So ist sich Marinetti offenbar der Tatsache bewusst, dass die neuen Entdeckungen auf die menschliche Psyche in entscheidender Weise zurückwirken, wenn er in seinem Essay: *Die drahtlose Einbildungskraft* von 1913 notiert: „Der Futurismus gründet sich auf die vollständige Erneuerung der menschlichen Sensibilität als Folge der großen Entdeckungen [...] Diejenigen, welche heutzutage Dinge benutzen wie Telephon, Grammophon, Eisenbahn, Fahrrad, Motorrad, Ozeandampfer, Luftschiff, Flugzeug, Kinetograph und große Tageszeitungen, denken nicht daran, dass diese verschiedenen Kommunikations-, Verkehrs- und Informationsformen auch entscheidenden Einfluß auf ihre Psyche ausüben.“²⁰

Marinetti postuliert nichts weniger als eine nachhaltige Veränderung der menschlichen Sinneserfahrung selbst angesichts der umwälzenden Neuerungen und lebensweltlichen Veränderungen. Den Malern und Dichtern des Futurismus wie auch des Expressionismus geht es in ihren Bildern und Gedichten meist darum, eben jenen subjektiven Wahrnehmungsaspekt zu konturieren. Darunter ist vor allem die moderne Zeitwahrnehmung zu nennen, die Darstellung des Zusammenhangs von Zeit und Bewegung, die zu ungewöhnlichen Perspektiven führt. Dies möchte ich zunächst an einigen futuristischen Gemälden und sodann an ausgewählten Gedichten des Expressionismus aufzeigen. Das Tafelgemälde galt bekanntlich lange Zeit als Ausdruck einer Momentaufnahme; die futuristischen Maler überwinden die auf einen Augenblick festgelegte Zeitstruktur des Bildes zugunsten einer neuartigen Darstellung von Zeit- und Bewegungsabläufen, indem sie mehrere Bewegungen einer Person bzw. eines Gegenstands in eine einzige Bildebene einbringen und einander überlagern. Das Automobil wird von Giacomo Balla in einer einzigen Bildkomposition bewusst in

¹⁹ Zitiert nach Volker Pirsich: *Der Sturm*. Herzberg 1985, S. 111.

²⁰ Filippo Tommaso Marinetti: „Die drahtlose Einbildungskraft“, zitiert nach Christian Schad: *Texte, Materialien, Dokumente*, hg. Günter A. Richter, S. 228.

verschiedenen Zuständen gezeigt und zergliedert, das zeitliche Nacheinander wird in einem einzigen, in sich heterogenen Bildraum sozusagen simultan präsentiert.



*Giacomo Balla: Automobil / velocità + luce, 1913*²¹

Ganz besonders deutlich wird dies auf dem Gemälde von 1913 anhand der auffallenden Verdopplung der Reifen. Die rasante Bewegung der Autos überfordert das menschliche Auge, löst die vertrauten statischen Konturen auf und erzeugt eine völlig neue Objektwahrnehmung. Zeit wird im Bild zugleich als Verschiebung und Pluralisierung des Gegenstands erfahrbar und erlebbar als Zergliederung des Objekts in seine verschiedenen Bewegungsaspekte. Das Gemälde erreicht eine hohe Dichte durch den Umstand, dass der Maler im selben Bildraum sukzessive Bewegungsabläufe quasi simultan im selben Raum zeigt.

Balla malt eine Wahrnehmungsverschiebung, die einen Zeitablauf suggeriert, wie er uns aus der Fotografie, etwa vom Serienbild, zur Verdeutlichung schneller Bewegungen vertraut ist. Schon damals um 1900 experimentierte man, um solche Reihen-Fotos zu erhalten, was wegen der langen Belichtungszeiten nicht einfach war. Man sprach von Chronofotografie, Zeitfotografie, ein Name, in dem sich das neue, technologisch und medial vermittelte Verhältnis zur Zeit andeutet. Der französische Physiologe Étienne-Jules Marey erfand 1883 die so genannte ‚chronofotografische Flinte‘,²² eine Kamera, die das Visieren und Fotografieren von im Raum be-

²¹ http://www.futur-ism.it/esposizioni/Esp2011/ESP20110608_B.htm

²² Vgl. Étienne-Jules Marey: Die Chronophotographie, Berlin: Mayer und Müller 1893, S. 13: „Um Bewegungen lebender Wesen erfassen zu können, war ein Mechanismus zu ersinnen, der selber auf 's rascheste fungierte. Zu dem Ende hatten wir vor einigen Jahren eine Art Flinte konstruiert, deren Lauf ein photographisches Objectiv umschloss während der Boden eine photographische Platte von kreisförmiger Gestalt *) enthielt. Das bewegte Object wurde auf 's Korn genommen und mit dem Drücker der Mechanismus in Thätigkeit gesetzt; dann drehte sich die empfindliche

wegen Objekten erlaubte. Dabei wurden eine ganze Serie von Belichtungen auf einer einzigen Platte festgehalten – ein Überlagerungsprinzip, das die futuristische Bildkomposition bei Bewegungsbildern sehr genau vorwegnimmt und sicherlich angeregt hat.



Fig. 4. — Héron algette. Vol transversal. 10 images par seconde.



Fig. 5. — Félcon. Vol transversal descendant. 10 images par seconde.



Fig. 6. — Gouland vu d'en haut. 10 images par seconde. (fac-similé des photographies instantanées de l'auteur.)

E.-J. Marey Le mécanisme du vol des oiseaux éclairé par la chronophotographie²³

Interessanterweise reflektiert Marey in seiner Studie *Die Chronophotographie* (1893) ausführlich über das Zusammenspiel von Licht und Zeit bzw. Dauer im photographischen Medium, das insbesondere dann von entscheidender Bedeutung ist, wenn es darum geht Bewegungsabläufe zu erfassen: „Soll der Charakter der Bewegung vollständig zur Darstellung

Platte um ihre Axe, unter zwölfmaligem Anhalten in der Secunde zur Aufnahme der Bilder; die Expositions-Zeit betrug dabei etwa $\frac{7}{20}$ Secunde [...].“ Vgl. dazu auch Rainer Rother und Judith Prokasky (Hg.): *Die Kamera als Waffe: Propagandabilder des Zweiten Weltkriegs*. München: Edition Text + Kritik 2010, S. 310.

²³ E.-J. Marey, *La Nature*, N° 757, 3 Décembre 1887.

gelangen, so muss eine Vorstellung von Zeit in das Bild mit eingehen, was dadurch erzielt wird, dass man das Licht nur zeitweilig wirken lässt, mit Unterbrechungen von bestimmter Dauer.“²⁴ Jene Wechselwirkungen zwischen dem Wahrnehmungsmedium Licht bzw. der Dauer der Belichtungszeit und dem Zeitverlauf, wie er in Bewegungsprozessen anschaulich sichtbar wird, beschäftigt Marey in seinen medientheoretischen Überlegungen ebenso wie wenig später die futuristischen Künstler. Der Phototheoretiker entwickelt dabei selbst faszinierende und höchst ungewöhnliche Zeitbilder und Repräsentationen des zeitlichen Verlaufs, die in ihrer dissoziierten Gestalt eine beinahe avantgardistische Kontur annehmen: „Wenn wir demgemäss während der Lichtwirkung aufs Auge abwechselnd mit den Augen blinkten, etwa regelmässig zwei Mal in der Sekunde, so würde jenes Bild der Feuer-Schnur auf der Netzhaut Unterbrechungen zeigen.“²⁵ Die Feuersymbolik und die Idee der Störung sowie Unterbrechung liefern über die analytische Darstellungsintention weit hinausreichende suggestive Bilder und Ideen, die sich durchaus mit den künstlerischen Zeitkonzepten der Epoche vergleichen lassen.²⁶

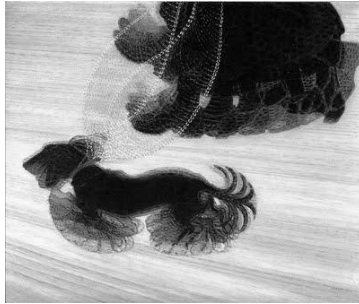
Die oben erwähnte ungebrochene Begeisterung für den technischen Fortschritt macht sich bei Giacomo Balla übrigens bis in die Namensgebung seiner beiden Töchter bemerkbar, die er Elica und Luce, Propeller und Licht nannte. Eine ganz ähnliche Maltechnik und Darstellungsstrategie wie beim fahrenden Automobil verwendet der Künstler übrigens auch bei damals sicher weniger spektakulär wirkenden Bildsujets, wie etwa bei der Repräsentation eines an der Leine laufenden Hundes. Wiederum ist die Perspektive hier nicht mehr auf den Menschen zentriert, sondern vielmehr anthropofugal angelegt. Das Tier in Bewegung, im Zeitverlauf, steht im

²⁴ Étienne-Jules Marey: Die Chronophotographie, Berlin: Mayer und Müller 1893, S. 5

²⁵ Étienne-Jules Marey: Die Chronophotographie, S. 5.

²⁶ Zur ästhetischen Dimension der Chronophotographie und ihrer Wirkung auf die zeitgenössischen Künstler vgl. Michael Beuthner: Euphorion: Chronokratie & Technokratie im Bitzeitalter; sozioethische und technikphilosophische Überlegungen zur Informatisierung und Computerisierung der Gesellschaft, Münster: Lit 1999, Band 1, S. 354 f.

Zentrum der Betrachtung; sein Besitzer oder seine Besitzerin ist unterdessen zur bloßen Nebensache und zum marginalen Accessoire geworden.

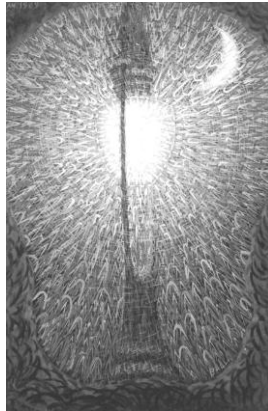


Giacomo Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*.

Dynamik eines Hundes an der Leine²⁷, 1912, Ölgemälde, 90,8 x 110,2

Der Spaziergang, der hier zum Bildsujet wird, verkörpert bereits einen anderen Typ modernen Zeiterlebens und Zeitgestaltung als das dahinrasende Auto, eine Alternative, um nicht zu sagen einen diametralen Gegenentwurf. Es handelt sich dabei um ein ungewöhnliches Gemälde im Kontext des Futurismus – ich werde auf die Implikationen dieses Bildsujets noch zurückkommen. Eine andere Perspektive und ein anders gelagertes Ästhetikkonzept verkörpert auch das Gemälde *Lampada*, die Straßenlaterne, das ein Bild der Ruhe, des Innehaltens und der Meditation ausstrahlt. Ich möchte auf die Besonderheiten des Malstils hier nicht im einzelnen eingehen, aber seine besondere Wirkung beruht sicher auf dem Kontrast von Licht bzw. hell und Dunkel. Ein Detail der Bildgestaltung scheint mir besonders aufschlussreich – Die angedeuteten Häkchen, die der Bewegung des Lichts zugrunde liegen, betonen das Wahrnehmungsmedium Licht zugleich in seiner Körperhaftigkeit und Wellennatur. Balla strebt nach einer Synthese oder Balance von unterschiedlichen physikalischen Lichttheorien.

²⁷ <http://www.babelearte.it/tipomuseo.asp?arid=&quadroid=1579>



Giacomo Balla: Lampada ad arco / Die Straßenlaterne, 1909 – 1911²⁸
 174,7 x 114,7, Ölgemälde, New York, Museum of Modern Art

Doch nicht allein in seiner physikalischen Erscheinung auch in seiner Symbolwirkung fasziniert Balla das Laternenlicht. So handelt es sich zweifellos um ein Element der Großstadt, das in seiner ungebrochenen Ruhe ein Moment von Zeitenthobenheit evoziert jenseits der Hektik und des Trubels. Zugleich wird in den Werken Ballas die Heterogenität der temporalen Strukturen in der Großstadt deutlich. Es werden unterschiedliche Zeitperspektiven, Zeitfenster dicht nebeneinander eröffnet. Eine Form der Relativität der Zeit deutet sich in jenem nebeneinander des Disparaten an. An seiner Technikeuphorie hält Balla dabei freilich weiterhin fest: Das Licht der Laterne gleicht einer kleinen Sonne, die die Leuchtkraft des Mondes deutlich überstrahlt. So untermauert das Bild die Idee der Überlegenheit der Technik – und mit ihr des Menschen – über die Natur.

Die Begeisterung der italienischen Futuristen für technischen Fortschritt und Geschwindigkeit hat übrigens auf die Literatur der Avantgarde bis in die dreißiger Jahre hinein fortgewirkt. Ich möchte dazu ein weniger bekanntes Beispiel aus der finnischen Moderne anführen:²⁹ Die so genann-

²⁸ <http://www.babelearte.it/tipomuseo.asp?arid=&quadroid=1581>
 und <http://suite101.de/article/giacomo-balla--leitfigur-der-futuristischen-malerei-a89472> (1.9.2012), Siehe auch: Virginia Dortch Dorazio, Giacomo Balla: An Album of His Life and Work. New York: Wittenborn 1969.

²⁹ Auf die Lyrik des finnischen Expressionismus bin ich durch einen hervorragenden Erasmus-Masterstudenten aus meinen Seminaren, Herrn Jakob Salak, auf-

te „Feuerträger“-Bewegung („Tulenkantajat“) schrieb um 1928 ausdrücklich die Verherrlichung der Geschwindigkeit und technischer Erfindungen auf ihre Fahnen und bekannte sich emphatisch zur Maschinenromantik („koneromantiikka“): „Wir wollen direkt in die Rotationspressmaschine dichten, wir wollen unsere Gedichte wie Zeitungsartikel wirken lassen. [...] Der Gesang der Telefondrähte ist uns tausendmal lieber als die schönste Sinfonie“³⁰ notierte Lauri Viljanen. „Die Welt ist um eine neue Schönheit reicher: die der Geschwindigkeit. [...] Eines Tages wird es keinen Fahrer, keinen Menschen mehr geben, nur unter dem goldenen Blick der Sonne ein vorwärts rasendes Auto auf weißer Autobahn; den Gesang des Metalls und den Schrei des silbernen Storches.“³¹ So formulierte es prägnant Olavi Paavolainen. Der „silberne Storch“ verweist auf eine konkrete Referenz in der damaligen Lebenswelt, denn die renommierte spanische Autofirma Hispano-Suiza verwendete seit 1918 den Storch als Markenemblem für ihre Luxuskarosserien.³² In der Tat produzierte die Firma Hispano-Suiza zwischen 1904 und 1938 außergewöhnliche Fahrzeuge, unter denen ein Modell bereits 130 Stundenkilometer erreicht haben soll.³³ Nicht von ungefähr hat auch Mika Waltari dem motorisierten silbernen Storch seine

merksam geworden, dem ich an dieser Stelle herzlich danken möchte. Vgl. dazu auch Kai Laitinen: Finnlands moderne Literatur, Hamburg: Ropp 1969, S. 81–114 sowie Timo Myllyntaus: “As soon as there are sockets in the walls, electricity will take care of everything.” Popularising electricity in Finland, 1870-1960“, in: Technik zwischen artes und arts: Festschrift für Hans-Joachim Braun, hg. Reinhold Bauer, James Williams und Wolfhard Weber, Münster: Waxmann 2008, S. 87–102, S. 102. Vgl. zur Feuerträgerbewegung auch die Studie von Kerttu Saarenheimo: Tulenkantajat – ryhmän vaiheita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla. Porvoo 1966.

³⁰ Ich zitiere aus einer unveröffentlichten Arbeit von Jakub Salak zum Thema „Finnische Moderne“. (Deutsche Übersetzungen von Jakub Salak)

³¹ Ebd. Vgl. ferner János Gulya: Konfrontation und Identifikation: Die finnisch-ugrischen Sprachen und Völker im europäischen Kontext. Wiesbaden Harrassowitz 2002, S. 166 -167. Siehe auch H. K. Riikonen: „Modernism in Finnish Literature“, in: Modernism. A Comparative History of Literatures in European Languages, hg. Astradur Eysteinnsson und Vivian Liska, Bde 1–3. 1. Modernism (Literature) 2. Modernism (Aesthetics) 3. Modernism (Art), Amsterdam 2007, Bd. 2, S. 846-854 sowie Mogens Brøndsted (Hg.): Nordische Literaturgeschichte. Band II. Von 1860 bis zur Gegenwart.. München Fink, 1982, S. 292 f. Siehe auch Jaakko Ahokas: A History of Finnish Literature. Bloomington and London: University of Indiana Press, 1973.

³² Vgl. diesbezüglich Jürgen Pander: Rückkehr von Hispano-Suiza: Der Storch fliegt wieder. Spiegel online 3.3.2010:

<http://www.spiegel.de/auto/aktuell/rueckkehr-von-hispano-suiza-der-storch-fliegt-wieder-a-681149.html>

³³ Vgl. ebd.

Reverenz erwiesen und ihm ein eigenes Gedicht mit dem Titel ‚Hope-ahaikara‘ (1928) gewidmet.³⁴

Die oben zitierten, heute etwas naiv wirkenden, technik- und geschwindigkeitsbegeisterten, emphatischen Töne der finnischen „Feuerträger“ kennen wir bereits aus dem futuristischen Manifest *Marinettis*. Der Gesang der Telefondrähte, den Paavolainen euphorisch preist, verleiht der technischen Überwindung von Raum und Zeit hier zudem noch eine besondere, ins musikalische gewendete ästhetische Aura.

Ein ähnlich akzentuiertes Gedicht von Mika Waltari mit dem Titel „Der Zug“ evoziert die beeindruckende Geschwindigkeit modernen Reisens, wobei die Reiseroute sehr genau spezifiziert ist und aus dem finnischen Norden über Lübeck, Hamburg, Köln, Lüttich bis Paris führt.

Mika Waltari: Juna³⁵

Päivässä ja yössä
halki Eurooppan,
jyskiväin vaunujen edessä
jättiläisveturi,
radan varrella lennätinlankojen laulu.
Lyypekin vaaleanvihreät puistot
ja oudosti leikatut puut,
syngät, uhmailevat työmieskasvot.
Hampurin asemahalli
valtavin, jyrisevin seinäpinnoin.
Lentävät kilometrimerkit,
Cologne.

Yö Belgiassa,
mustien kukkularyhmäin takana
liekehtivän punainen kuu.
Liège,
tulta suitsevat masuunit
unikuvina pauhaavassa pimeydessä.
Aamulla violetti taivas
ja Pariisi.
Taxilla huimaavaa vauhtia
valkeille silloille asti

³⁴ Mika Waltari, Olavi Lauri: *Valtatiet: runoja*, 1928 [Neuaufgabe Helsingissä: Otava, 1982], S. 3.

³⁵ Mika Waltari, Olavi Lauri: *Valtatiet: runoja*, 1928 [Neuaufgabe Helsingissä: Otava, 1982], S. 1.

ohimoissa vielä
rautatiekiskojen jyske.

Der Zug

Des Tags und des Nachts
quer durch Europa,
vor den ratternden Waggonen
der Riese Lokomotive,
entlang der Gleise Gesang der
Telegraphdrähte.
In Lübeck hellgrüne Parkanlagen
und seltsam geschnittene Bäume,
dunkle, trotzig Arbeitergesichter.
Hamburg, Bahnhofshalle
mächtige, lärmende Wände,
fliegende Kilometersteine,
Köln.

Nacht in Belgien,
hinter schwarzen Hügeln
ging ein roter Mond auf.
Lüttich,
Feuer speiende Hochöfen
wie Traumbilder in donnernder Dunkelheit.
Morgens violettfarbener Himmel
und Paris.
Im Taxi mit berauschernder Geschwindigkeit
bis zu den weißen Brücken,
in den Schläfen noch
das Rattern der Gleise.³⁶

Der Satzbau des Gedichts reiht die Eindrücke des Reisenden in melodischen Perioden assoziativ, traumähnlich aneinander. Einzelne fragmenthafte, dissoziierte Wahrnehmungen von Räumen und Menschen sowie Farbeindrücke fügen sich zu einer lockeren Kette zusammen, ohne sich zu einem ganzheitlichen Gesamtbild zu runden. Das entspricht dem traumhaften, schwebenden Zustand des lyrischen Ich, das noch berauscht ist von der Bahn- und Taxifahrt. Wie eine Droge wirkt die rasante Überbrückung raumzeitlicher Distanzen. Auch der deutsche Expressionismus huldigt der

³⁶ Deutschsprachige Übersetzung von Jakub Salak, ebd.

modernen Beschleunigungserfahrung im Fahrwasser technischen Fortschritts. Georg Heym schildert in seinem Gedicht „Berlin“ (um 1911) die Veränderung in der Realitätserfahrung im Großstadtverkehr und in der Begegnung mit der anonymen Menschenmasse. Er akzentuiert zugleich das Unwirkliche und Beunruhigende der urbanen Atmosphäre sowie das Staunenerregende und Neuartige.

Der hohe Straßenrand, auf dem wir lagen,
War weiß von Staub. Wir sahen in der Enge
Unzählig: Menschenströme und Gedränge,
Und sahn die Weltstadt fern im Abend ragen.³⁷

In der zweiten Strophe werden insbesondere die Reizüberflutung und die Verwirrung der Sinneswahrnehmungen in der rasanten Fahrt durch die Stadt geschildert.

Die vollen Kremser fuhren durch die Menge,
Papierne Fähnchen waren drangeschlagen.
Die Omnibusse, voll Verdeck und Wagen.
Automobile, Rauch und Hupenklänge.³⁸

Die letzten beiden Terzette des Sonetts evozieren eine surreale Erfahrung, in der die Stadt als gewaltiges Steinmeer erscheint. Damit vermischen sich Assoziationen des Erhabenen, insbesondere, wenn der Sonnenball abschließend die Stadtlandschaft in ein traumähnliches Licht taucht.

Dem Riesensteinmeer zu. Doch westlich sahn
Wir an der langen Straße Baum an Baum,
Der blätterlosen Kronen Filigran.

Der Sonnenball hing groß am Himmelssaum.
Und rote Strahlen schoß des Abends Bahn.
Auf allen Köpfen lag des Lichtes Traum.³⁹

³⁷ Georg Heym: Dichtungen und Schriften, Gesamtausgabe, hg. v. Karl Ludwig Schneider, München 1964 ff., Bd. 1, S. 57–58, S. 57.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 58.

Bei Heym erhält die Moderne-Erfahrung eine zwar ungewöhnliche und unvertraute, aber insgesamt durchaus positive Kontur.

Allerdings kommen in der Lyrik des deutschsprachigen Expressionismus auch Gegenstimmen zum Ausdruck, in denen sich das Inhumane und die Desorientierung des Individuums angesichts der unaufhaltsamen Beschleunigung artikulieren. Dazu zitiere ich eine bemerkenswerte Passage aus einem Gedicht von Ernst Blass aus dem Jahr 1911:

Autofahrt⁴⁰

[...] rast weiter über menschenlosen Platz,
Gelb, keuchend, zwischen Träumen und Erwachen,
Rings Nebel, die Gebüschelinder machen,
Das Auto dreht... in einem Satz.
Ich liege nur, mein Herz ward ausgerenkt,
Bin ich hier nicht am Brandenburger Tor?
Rechts steigt der Himmel dunstig schief empor,
Wo klein der Mond, ein weißer Tropfen, hängt.

Die oben genannten Zeilen sprechen gewissermaßen für sich – das lyrische Ich, das sich bezeichnenderweise erst in der zweiten Zeile zu Wort meldet – ist durch die übermächtige Erfahrung und den Beschleunigungsdruck im urbanen Milieu der Moderne psychisch und physisch beschädigt. Die Wahrnehmung erweist sich als gestört, zumal der Himmel schief emporzuragen scheint. Der Mond ist zu einem kleinen weißen Tropfen zusammengeschrumpft und hat seine natürliche Aura inmitten der künstlichen Beleuchtung durch Gaslaternen verloren.

Es gibt in der Literatur der Moderne allerdings auch vielfältige Gegenbilder zu den beschriebenen Haltungen, Versuche, sich der modernen Beschleunigungserfahrung und Verzeitlichung zu widersetzen, Symbolfiguren des Protests gegen Modernisierung und Temporalisierung.

Dies hängt nicht zuletzt mit dem Umstand zusammen, dass Literatur und Kunst nicht einfach in einem mimetischen Verhältnis zur empirischen Realität stehen, sondern ihre je eigenen ästhetischen Zeitdimensionen hervorbringen können sowie Zeitkonzepte kritisch reflektieren können.

⁴⁰ Ernst Blass: „Autofahrt“, in: Die Aktion. Jg. 1, Nr. 11,1. 5. 1911, Sp. 341.
Vgl. dazu auch Dorit Müller: Gefährliche Fahrten: Das Automobil in Literatur und Film um 1900 – 2004, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 78–83.

Die künstlerischen Eigenzeiten werden mitunter durch spezifische Sinnbilder und Symbolgestalten verkörpert. Eine der wichtigsten Figurentypen in der Literatur und der realen Lebenswelt ist der Flaneur, der durch die modernen Großstädte im Spazierschritt wandelt und die traumähnlichen Räume und Konsumwelten der Passagen bevorzugt. In einem Gedicht von René Schickele aus dem Jahr 1910 wird ein nächtlicher Stadtspaziergang beschrieben, in dem die alltägliche Zeiterfahrung außer Kraft gesetzt scheint und der Modus der Traumerfahrung vorherrscht.

Der Potsdamer Platz⁴¹

Ich geh' eine ganz vergoldete Straße entlang,
Der Himmel zerfließt im Sonnenuntergang.

Da kommen Frauen, märchenschön,
und bleiben vor glitzernden Läden stehn.

In Blüten schwimmt der Potsdamer Platz,
er träumt vom Mond, dem Götterschatz.

In den märchenhaften Frauengestalten, die vor glitzernden Läden stehen bleiben, wird darüber hinaus die Konsum- und Warenwelt der Passagen greifbar, die ebenfalls zu jenem anderen, der Verzeitlichung enthobenen Zeittyp gehören. Der Flaneur ist Repräsentant einer scheinbar vormoderne Mentalität der Langsamkeit und Entschleunigung die Widerstand gegen die moderne Rastlosigkeit, den Zwang der Verzeitlichung und den allgemeinen Nützlichkeitsdruck. Entsprechend gestaltet sich die labyrinthische Architektur der Passagen, bauten aus Glas und Stahl, als Refugien und Fenster in eine andere Zeitordnung des Müßiggang und der individuellen Gangart.

Walter Benjamins Buch über die Pariser Passagen, an dem er von 1927 bis zu seinem Tod 1940 arbeitete,⁴² darf als sein kulturgeschichtliches Hauptwerk gelten. Es blieb nicht zufällig unvollendet. Paris wird darin als „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ gedeutet. Literarische Hauptfigur ist der französische Dichter Charles Baudelaire. Zugleich enthält das Werk eine

⁴¹ René Schickele: „Potsdamer Platz“, hier zitiert nach: An Anthology of German Poetry. 1880 – 1940, hg. Jethro Bithell, London: Taylor & Francis 1941, S. 133.

⁴² Vgl. Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. 2 Bände im Schubert, hg. von Rolf Tiedemann. Mit 16 Abbildungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.

Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts, die sich dem Leser in höchst ungewöhnlicher Form präsentiert: als Zitatmontage mit eigenen Kommentaren. Wie schon erwähnt, avanciert der Flaneur zu einer Symbolfigur der Entschleunigung. Er ist dabei nicht schlichtweg restaurativ in seinem Habitus, sondern kann vielmehr auch als moderneimmanente Korrektur an der unreflektierten, letztlich destruktiven Beschleunigung aller Lebensprozesse gelten.

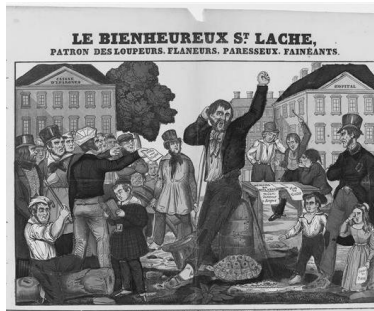
Interessanterweise hat der Flaneur im 19. Jahrhundert nicht selten einen besonderen Begleiter: Walter Benjamin stellt diesbezüglich fest: „1839 war es elegant, beim Promenieren eine Schildkröte mit sich zu führen. Das gibt einen Begriff vom Tempo des Flanierens in den Passagen.“ Und an anderer Stelle heißt es im Passagenwerk: „Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen Pas lernen müssen.“⁴³

Offenbar hat es die von Benjamin beschriebene Schildkrötenmode wirklich gegeben, allerdings gewinnt sie erst durch seine pointierte Darstellung ihre symbolische Dimension. Die Schildkröte in ihrer unbeirrten Langsamkeit steht dem Flaneur in seinem Anliegen zur Seite, den Müßiggang früherer Zeiten zu bewahren und über das utilitaristische Denken des 19. Jahrhunderts hinweg zu retten. Wer müßig geht und durch die Straßen der modernen Großstadt flaniert, zeigt nach Benjamin nicht nur Persönlichkeit, sondern protestiert zugleich auch gegen die Arbeitsteilung, die Individuen zu Spezialisten macht. Mehr noch protestiert er gegen deren hektische „Betriebsamkeit.“

Wir werden dem symbolträchtigen Haustier und Begleiter im Zusammenhang mit Entschleunigungsphänomenen in den Künsten noch häufiger wieder begegnen. Ein anonymes modernes Gemälde aus dem Pariser Musée des Civilisations de l' Europe et de la Méditerranée zeigt den glück-

⁴³ Walter Benjamin: „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire“ II: Der Flaneur, in: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1972 – 1999, Bd. I, S. 556 f. Zur Figur der Entschleunigung bei Walter Benjamin und anderen modernen Autoren vgl. auch Hartmut Böhme: „Full Speed – Slow Down: Ambivalenzen der Moderne“, in: Zeitgewinn und Selbstverlust: Folgen und Grenzen der Beschleunigung, hg. Vera King und Benigna Gerisch, Frankfurt: Campus 2009, S. 63–86.

lichen Heiligen der Müßiggänger und Faulen. Seine etwas heruntergekommene Kleidung lässt ihn mehr als Clochard denn als vornehmen Flaneur erscheinen. Die linke Hand hat er zur Faust geballt und nach oben gerichtet, was die Geste des Protests gegen die arbeitsteilige Moderne unterstreicht, während er sich zugleich mit der rechten nachdenklich am Kopf kratzt. Während die Großstädter in seiner Umgebung Flugblätter verteilen, wirkt er effektiv als dominierende Mittelpunktfigur und politische Symbolgestalt.



Le bienheureux Saint Lache, patron des loupeurs, flaneurs, paresseux, fainéants
Ca. 1840 – 1852. Paris, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.⁴⁴

Ein kleines Detail der obigen Darstellung ist in unserem Zusammenhang besonders aufschlussreich. Vielleicht haben Sie schon die kleine Schildkröte zu Füßen des protestierenden Schutzheiligen der Flaneure entdeckt? Letztere lässt deutlich werden, dass die Figur des Schutzpatrons in engem Zusammenhang mit Benjamins Flaneur in den Passagen von Paris zu sehen ist, da das Tier emblematisch auf diesen Ursprung und Denksammenhang verweist. Es gibt nämlich in der europäischen Kulturgeschichte eine lange, nachhaltige Wirkung des Schildkrötenmotivs und des mit ihm verbundenen Argumentationszusammenhangs innerhalb der modernen Zeitdebatte. Die derzeit Konjunktur habende Debatte um die notwendig gewordene Entschleunigung⁴⁵ moderner Lebenspraktiken hat also eine mehr als ein Jahrhundert umfassende, differenzierte Vorgeschichte.

⁴⁴ <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CPicZ.aspx?E=2C6NUoB7VV22>

⁴⁵ Zu diesem Thema aus soziologischer Perspektive siehe insbesondere: Hartmut Rosa: Jedes Ding hat keine Zeit? Flexible Menschen in rasenden Verhältnissen, in: Zeitgewinn und Selbstverlust, S. 21–39. Hartmut Rosa: Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Berlin 2012. Eine lesenswerte Besprechung dazu stammt von Katharina Teutsch: „Rasten statt rasen. Der Sozialtheoretiker Hartmut Rosa

Noch Michael Endes phantastischer Roman *Momo* aus dem Jahr 1973 schreibt sich übrigens in diesen Zusammenhang ein. Auf dem Deckblatt der französischen Ausgabe wurde ein besonders aufschlussreiches Titelmotiv gewählt:⁴⁶ Dort ist das kleine Mädchen Momo zu sehen, allerdings nicht alleine, denn die kindliche Heldin der Geschichte wird von einer kleinen Schildkröte namens Kassiopeia begleitet, einer tierischen Helferfigur.

Vielleicht erinnern Sie sich an die Handlung des Märchenromans. Eines Tages tauchen aschgraue Herren in grauen Anzügen mit bleigrauen Aktentaschen auf. Sie rauchen Zigarre und haben eine ominöse Ausstrahlung, so dass es die Menschen in ihrer Gegenwart fröstelt. Mehr noch: Es gelingt den grauen Herren offenbar, den Menschen einzureden, sie dürften nur noch Nützliches tun, um Zeit zu sparen – ihr Zeitempfinden ist also modern, und zwar ganz im Sinne von Max Webers Analyse der protestantischen Ethik des modernen Kapitalismus.

Momo hat den Kampf mit den sonderbaren grauen Herren aufgenommen, die sich als Zeitdiebe erweisen. Das Amphitheater, das sie bewohnt, ist ein symbolträchtiger vormoderner Ort der beruhigten Zeit. Die Schildkröte Kassiopeia, die Momo zu Meister Hora führt, avanciert zu einer besonderen Personifizierung der Zeit, verkörpert sie doch eine unbeirrbar, von der hektischen Beschleunigung der modernen Lebenswelt nicht tangierte Zeitrhythmik in nuce.

Momo wird mit ihrer Hilfe selbst Zeugin eines Sichtbarwerdens temporaler Abläufe, wenn sie beobachtet, wie eine Stundenblüte nach der anderen sich entfaltet und verwelkt, während sich wiederum die nächste Knospe öffnet. Momo verkörpert durch die Verbindung zur Schildkröte und zur Ästhetik des erfüllten Augenblicks (vgl. auch Goethe) also zugleich den weiblichen Typ des kindlichen Flaneurs, die – als messianisches Kind – den grauen Herren Widerpart bieten kann. Dabei wird sie von einer weiteren repräsentativen Symbolfigur der Entschleunigung, dem Straßenkehrer Beppo, unterstützt.

Beppo fährt nicht mit dem Auto sondern bezeichnenderweise mit dem langsameren Fortbewegungsmittel des Fahrrads zur Arbeit. Er entwickelt im Gespräch mit Momo eine eigene Lebensphilosophie der Bedächtigkeit

sucht nach dem richtigen Tempo in der beschleunigten Welt.“ Die Zeit. 21.6. 2012, Nr. 26, <http://www.zeit.de/2012/26/L-S-Rosa>

⁴⁶ Michael Ende: *Momo*. Paris 2009.

und Langsamkeit. Wenn man so will stellt sich der Straßenkehrer in Michael Ende als eine Figur dar, die das Prinzip des Flanierens, der kleinen, bedächtigen Schritte und des Innehaltens, in seinen alltäglichen Arbeitsprozess integriert hat.

Er dachte einige Zeit nach. Dann sprach er weiter:

"Man darf nie an die ganze Straße auf einmal denken, verstehst du? Man muss nur an den nächsten Schritt denken, an den nächsten Atemzug, an den nächsten Besenstrich. Und immer wieder nur an den nächsten."

Wieder hielt er inne und überlegte, ehe er hinzufügte:

"Dann macht es Freude; das ist wichtig, dann macht man seine Sache gut. Und so soll es sein."⁴⁷

Meister Hora hält die Zeit für eine Stunde an, um Momo durch diese kurze Intervention Gelegenheit zu geben, den Zeittresor der grauen Herren zu finden. Mit Hilfe der Schildkröte gelingt es dem kleinen Mädchen somit, die grauen Herren zu überwinden und den Menschen die geraubte Zeit zurückzugeben. Die Welt kann durch diesen rettenden Akt der kindlichen Hauptfigur wieder ihre ursprünglichen Farben zurückgewinnen.

Die Wiederkehr des Flaneurs bei Benjamin und seinen Nachfolgern wie Michael Ende läutet die Wiederkehr der Mußestunden als erfüllte Zeit ein. Der quantifizierbaren, messbaren Zeit wird die qualitativ gefüllte und erlebte Zeit als positives Gegenbild gegenübergestellt. Darin zeigt sich die erstaunliche Belesenheit Michael Endes, der seine künstlerischen Anregungen vor allem aus der deutschen Romantik und der surrealistischen Bewegung schöpfte.

Abschließend lohnt es sich noch einen Blick auf die literarisch-philosophische Genealogie der ‚grauen Herren‘ aus seinem Roman zu werfen. Sie verdanken sich nämlich auch einer Anregung aus der Literatur um 1900, denn sie verkörpern den Typus des so genannten Blasierten wie ihn Georg Simmel in seinem bereits zitierten Essay *Die Großstädte und das Geistesleben* beschreibt. Simmel zeigt einen Zusammenhang zwischen dem Phänomen der Reizüberflutung und einer typischen Haltung des Großstädtlers auf, die er als Eigenschaft der ‚Blasiertheit‘ bezeichnet.

Es gibt vielleicht keine seelische Erscheinung, die so unbedingt der Großstadt vorbehalten wäre, wie die Blasiertheit. Sie ist zunächst die Folge jener

⁴⁷ Michael Ende: *Momo*. Ein Märchenroman, Stuttgart: Thienemanns 1973, S. 36 f.

rasch wechselnden und in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize [...]

Wie ein maßloses Genussleben blasiert macht, weil es die Nerven so lange zu ihren stärksten Reaktionen aufregt, bis sie schließlich überhaupt keine Reaktion mehr hergeben - so zwingen ihnen auch harmlosere Eindrücke durch die Raschheit und Gegensätzlichkeit ihres Wechsels so gewaltsame Antworten ab, reißen sie so brutal hin und her, dass sie ihre letzte Kraftreserve hergeben und, in dem gleichen Milieu verbleibend, keine Zeit haben, eine neue zu sammeln.⁴⁸

Interessanterweise spielt die Farbe Grau, die Michael Ende in der Charakterisierung der grauen Herren aufgreift, bereits in Simmels Argumentation eine zentrale Rolle, wenn er die konturenlosen, grau in grau verschwimmenden Wahrnehmungen des modernen Blasierten analysiert, die letzteren zu jeglicher wertender Perspektive unfähig erscheinen lassen:

„Das Wesen der Blasiertheit ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge, nicht in dem Sinne, dass sie nicht wahrgenommen würden, wie von dem Stumpsinnigen, sondern so, dass die Bedeutung und der Wert der Unterschiede der Dinge [...] als nichtig empfunden wird. Sie erscheinen dem Blasierten in einer gleichmäßig matten und grauen Tönung, keines wert, dem anderen vorgezogen zu werden. Diese Seelenstimmung ist der getreue subjektive Reflex der völlig durchgedrunenen Geldwirtschaft“⁴⁹

Hier schließt sich der Kreis: Die Zeitdebatte der heute historisch gewordenen Avantgarde findet einen symptomatischen Nachklang im Kinder- und Jugendbuch der Nachkriegszeit, aber nicht nur dort – auch in aktuellen zeitdiagnostischen Schriften,⁵⁰ Ausstellungen⁵¹ und Vortragsreihen zeigt sich die bleibende Brisanz der Thematik.

Die Wiederaufnahme des Aspekts der modernen Zeitökonomie und Zeitverkürzung einerseits sowie der rettenden Entschleunigung anderer-

⁴⁸ Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, in: Georg Simmel, *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Im Verein mit Margarete Susmann, hg. v. Michael Landmann, Stuttgart 1957, S. 232–233. Vgl. diesbezüglich auch Josef Früchtl: *Helden stellen Helden dar. Coole Typen im Kino*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl: Die Emotionen in den Künsten* hg. Klaus Herding, Bernhard Stumpfhaus, Berlin: de Gruyter 2004, S. 575–592.

⁴⁹ Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, S. 232–233

⁵⁰ Vgl. Hartmut Rosa: *Beschleunigung – Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne*. Frankfurt a.M. Suhrkamp 2005.

⁵¹ Vgl. etwa die Ausstellung „Die Kunst der Entschleunigung. Bewegung und Ruhe in der Kunst von Caspar David Friedrich bis Ai Weiwei“ im Kunstmuseum Wolfsburg. 31.10.2011 – 9.4.2012.

seits ist signifikant, denn sie zeigt, dass jene kontrastive Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Zeithaushalte an Aktualität nichts eingebüßt hat. Michael Ende greift vielmehr jene Argumentationsfigur der frühen Moderne auf, um sie geschickt an die Erfordernisse des Kinder- und Jugendbuchs anzupassen. Mentalitätsgeschichtlich bewegen wir uns im ausgehenden 20. Jahrhundert und in der Gegenwart noch immer in jenen Zeitmodalitäten, die schon den wissenschaftlichen und künstlerischen Beobachtern um 1900 brisant erschienen. Der Gegenstand ‚Zeit‘ bzw. die menschliche Erfahrung und die verschiedenen Umgangsformen mit ihm bilden weiterhin ein intensiv diskutiertes Objekt, das zu Kontroversen und Polarisierungen Anlass gibt.

Komparatistik Online © 2011/12



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Benjamin Fritz (Bochum)

Cervantes' *Don Quijote* und die Vertreibung der Morisken.

Zur verborgenen kulturellen Vielstimmigkeit im Roman des Siglo de Oro

In Cervantes' Roman *Don Quijote* weisen die Abenteuer des Helden eine subtile und vielstimmige Erzählstruktur¹ auf. So besteht eine Besonderheit von Don Quijotes Lebensentwurf als fahrender Ritter darin, dass er mit den ihm begegnenden Personen in einen Dialog tritt und sie mit einer spezifischen Fremdheit konfrontiert, womit er ihr einheitliches („monologisches“) Weltbild subvertieren und auf eine Vielfalt hin öffnen möchte. Aus diesem Grund übernimmt Don Quijote mitunter eine gesellschaftskritische Funktion, zumal er während seiner Dialogisierungsbemühungen immer wieder auf Unverständnis trifft und somit wiederum soziale Formen der Ungastlichkeit offenlegen kann, welche sich in einer ablehnenden, bis gewaltsamen Haltung gegenüber dem Fremden artikulieren.

Eine besondere Brisanz erhält diese Abenteuerstruktur, wenn man die historischen Hintergründe des Siglo de Oro, in dem Cervantes' Roman erschienen ist, berücksichtigt. Gemeint ist der repressive Umgang mit den ethnischen Minderheiten, der aus den Bestrebungen des christlichen Spaniens resultierte, sich aller vermeintlich „fremder“ Einflüsse zu entledigen und eine kulturelle wie religiöse Homogenität herzustellen. Die einschneidendsten Ereignisse, die in diesem Zusammenhang zu nennen wären, sind der Abschluss der Reconquista (die Wiedereroberung der iberischen Halbinsel) im Jahre 1492, sowie im gleichen Jahr die Vertreibung der Juden

¹ Vgl. diesbezüglich auch Gerhard Poppenberg: Das Buch der Bücher. Zum metapoetischen Diskurs des Don Quijote, in: Miguel de Cervantes' *Don Quijote*. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote, hg. v. Christoph Strosetzki. Berlin: Erich Schmidt 2005 (= Studienreihe Romania Band 22). S. 195-204.

durch das Alhambra-Edikt, die folgende Zwangskonversion der in Spanien gebliebenen Juden und Mauren und die ab dem Jahre 1609 erfolgende Zwangsausweisung der Morisken.²

Mit der Geschichte des Morisken Ricote wird im zweiten Teil des *Don Quijote* explizit die damals höchst aktuelle und umstrittene Problematik der Moriskenvertreibung aufgegriffen. Die Schilderung von Ricotes Schicksal als Vertriebener, der seine Heimat und seine Familie verloren hat, erregt nicht nur Mitleid. Vielmehr wird durch seine hybride Identität, d.h. durch seine gleichzeitige Partizipation an mehreren Kulturen, die Vorstellung einer in sich geschlossenen (spanischen) Kultur massiv in Frage gestellt, wodurch die Ausweisungspraxis jegliche Legitimität verliert und ihr machtpolitischer Charakter deutlich wird.³ Wenn man die komplexe Konstruktion der verschiedenen narrativen Ebenen des *Don Quijote* näher untersucht, lässt sich zumindest implizit ein positiver Gegenentwurf ablesen, der die kulturelle Heterogenität Spaniens berücksichtigt und die verschiedenen Kulturen in einen Dialog miteinander bringt. Gerade durch die Episode des Manuskriptfundes auf dem Markt von Toledo (DQ I, Cap. 8-9) wird deutlich, dass die Geschichte von Don Quijote, die innerhalb der Romanfiktion von dem christlichen „segundo autor“⁴ herausgegeben wird, auf dem Manuskript des arabischen Historiographen Cide Hamete Benengeli und der Übersetzung eines Morisken beruht. Damit wird ein differenziertes Bild eines regen Kulturaustausches gezeichnet, welcher im spanischen Siglo de Oro – trotz der Vereinheitlichungsbemühungen von Seiten der katholischen Herrscher – bestanden hat.

Der Hispanist Wolfgang Matzat bringt die Überlegung ins Spiel, dass sich der moderne Roman insbesondere unter den historischen Bedingungen des Siglo de Oro entwickeln konnte.⁵ Für seine Argumentation bezieht er sich auf die gattungstheoretischen Überlegungen Michail Bachtins, der

² Vgl. Gerhard Poppenberg: Siglo de Oro, in: Spanische Literaturgeschichte, hg. v. Hans-Jörg-Neuschäfer. Stuttgart und Weimar: Metzler 2006. S. 69-123, hier S. 69.

³ Vgl. Hans-Jörg Neuschäfer: Cervantes und der Roman des Siglo de Oro, in: Spanische Literaturgeschichte. Stuttgart und Weimar: Metzler 2006. S. 123–151, S. 131.

⁴ Miguel de Cervantes Saavedra: *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. 2 Vol. con un CD. Barcelona: Instituto Cervantes 1998 (= Biblioteca clásica Vol. 50). [zuerst 1605, 1615], im folgenden Sigle DQ I, Cap. 8, S. 104.

⁵ Vgl. Wolfgang Matzat: Dialogizität und Marginalität im Roman des Siglo de Oro, in: Sonderwege in die Neuzeit. Dialogizität und Intertextualität in der spanischen Literatur zwischen Mittelalter und Aufklärung, hg. v. Wolf-Dieter Lange und Wolfgang Matzat. Bonn: Romanistischer Verlag 1997. S. 67-82, hier S. 67.

den Roman als dialogische Gattung bestimmt, da dieser aufgrund seiner „dezentralisierenden, zentrifugalen Kräfte“⁶ sich von einem einzigen „verbal-semanticen Zentrum der ideologischen Welt“⁷ löst und stattdessen eine Vielfalt an Redeweisen und Weltsichten ermöglicht. Somit wird der Roman zu einem Kontaktraum, in dem periphere Standpunkte nicht mehr als etwas Nachrangiges gegenüber dem Zentrum angesehen werden, sondern eine Neuverhandlung der bestehenden Ordnung herbeiführen. Eine ähnliche Konstellation entdeckt Matzat in der „spanische[n] Kultur des Siglo de Oro“⁸ wieder, welche „aufgrund der europäischen Randlage und der historischen Umstände der Reconquista und Conquista [...] besonders durch die Begegnung unterschiedlicher Kulturen geprägt“⁹ war. Allerdings stand diese Alteritätserfahrung im Konflikt mit dem Bestreben der katholischen Herrscher nach einer kulturellen Homogenität. Doch gerade diese konflikthafte Situation, in der marginalisierte Positionen trotz Widerstand und Assimilierungsdruck eine eigenständige Stimme herausbildeten, begünstigte die Entstehung des Romans als dialogische Gattung. Für diese Entwicklung nennt Matzat den *Don Quijote* als idealtypisches Beispiel: „Cervantes’ Roman könnte somit als Beispiel dafür gelesen werden, wie kulturgeschichtliche Marginalität zum Ermöglichungsmoment gattungsgeschichtlicher Evolution wird.“¹⁰

1. Der historische Kontext des Siglo de Oro:

Eine Besonderheit der spanischen Kultur besteht darin, dass sie ihre „Herkunft der kreativen Vernetzung unterschiedlicher (arabischer, jüdischer, christlicher, indianischer) Lebens- und Imaginationswelten“¹¹ verdankt, was aus der europäischen Randlage der iberischen Halbinsel resultierte, die gerade den prägenden Kontakt und Austausch der verschiedenen Kul-

⁶ Michail Bachtin: Das Wort im Roman, in: ders.: Die Ästhetik des Wortes, hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979. S. 154-300. [zuerst 1934-1935], hier S. 166.

⁷ Ebd. S. 251.

⁸ Wolfgang Matzat: Dialogizität und Marginalität im Roman des Siglo de Oro. S. 68.

⁹ Ebd. S. 68.

¹⁰ Ebd. S. 81.

¹¹ André Stoll: Zur Einführung, in: Sepharden, Morisken, Indianerinnen und ihresgleichen. Die andere Seite der hispanischen Kulturen, hg. v. André Stoll, Bielefeld: Aisthesis 1995. S. 7-17, hier: S. 7.

turen ermöglicht hat. Allerdings ist im Laufe der Jahrhunderte, insbesondere in dem Zeitraum von 1492 bis 1614 (Vertreibung der Juden und Morisken), von den katholischen Herrschern daran gearbeitet worden, die „genuine Vielstimmigkeit radikal aus dem Kollektivgedächtnis zu verbannen“¹², sodass letztlich in der Geschichtsschreibung nur das Bild eines rein christlichen Staates übrig blieb. Um diese ‚Siegergeschichte‘, welche das vermeintlich „Fremde“ aus dem Überlieferungszusammenhang der spanischen Kultur ausgeschlossen hat, aufzubrechen, ist in der neueren Forschung ein sehr differenziertes Bild des spanischen Mittelalters gezeichnet worden, in dem die Angehörigen der drei monotheistischen Religionen in Koexistenz und gegenseitiger Toleranz gelebt haben, wenngleich das Zusammenleben natürlich nicht frei von Konflikten und Auseinandersetzungen geblieben ist.¹³ Als sehr beachtenswerte Leistung dieser interkulturellen Begegnung ist die sogenannte Übersetzerschule von Toledo zu nennen, die im 13. Jahrhundert von Alfons X., der den Beinamen *El Sabio* (der Weise bzw. der Gelehrte) trägt, protegiert wurde. Sie stellte einen Ort der kulturüberschreitenden Offenheit dar, weil gerade durch die Mehrsprachigkeit der Übersetzer ein gegenseitiges Verständnis gefördert wurde, was somit auch zu einer gegenseitigen Beeinflussung der verschiedenen Kulturbereiche geführt hat.¹⁴

Bis ins Spätmittelalter wurden die jüdischen und muslimischen Minderheiten in den christlichen Königreichen Kastilien und Aragón geduldet. Ihnen wurde zwar das Recht einer freien Religionsausübung zugesichert, doch blieben sie in der Gesellschaft weitestgehend marginalisiert, was zu einer Segregation führte. Sie ließen sich in eigenen Gebieten und Vierteln nieder, in denen sie „Synagogen, Moscheen, Bäder und eigene Schlachtplätze“¹⁵ errichteten, um gemäß den Vorschriften ihrer Religion zu leben. Doch diese Atmosphäre der Toleranz wich ab dem 14. Jahrhundert mit dem Auftreten von Pestepidemien und Hungersnöten einer stark antijüdischen Einstellung der christlichen Bevölkerung, die in den Juden schnell einen Sündenbock für diese Katastrophen fanden. Durch das wachsende

¹² Ebd. S. 7.

¹³ Vgl. Georg Bossong: *Das maurische Spanien. Geschichte und Kultur*. München: C. H. Beck 2007. S. 7–9.

¹⁴ Vgl. André Stoll: *Zur Einführung*. S. 7.

¹⁵ Christian Windler: *Religiöse Minderheiten im christlichen Spanien*, in: *Kleine Geschichte Spaniens*, hg. v. Peer Schmidt. Stuttgart: Reclam 2002. S. 105–122, hier S. 105.

Misstrauen und die sich verfestigenden Vorurteile (Teufelsbündnis, Brunnenvergiftungen, Ritualmorde) eskalierte die Situation, sodass es zu gewaltvollen Ausschreitungen gegenüber den jüdischen Minderheiten kam. Um diesen Pogromen und weiteren Verfolgungen zu entgehen, entschieden sich viele Juden gegen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts für eine Konversion zum Christentum. Dies führte jedoch nicht zu dem erhofften Resultat, da ihre Assimilation von starken Widerständen begleitet wurde.¹⁶ Weil die *Conversos* (die konvertierten Juden) nicht nur im Handel und Finanzwesen, sondern durch ihren Glaubensübertritt auch zunehmend in der Kirche, den Städten und den offiziellen Verwaltungen hohe Positionen einnahmen, waren sie erneut der Feindseligkeit der altchristlichen Bevölkerung ausgesetzt. Man machte ihnen zum Vorwurf, dass sie ihrem jüdischen Glauben nie abgeschworen hätten und deshalb mit dem unrechtmäßigen Ausüben dieser wichtigen Ämter die christliche Gemeinschaft von innen aushöhlten.¹⁷ Aus einem solchen Klima des Neids, Misstrauens und der Vorurteile entstand gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Vorstellung „von der Blutreinheit (*limpieza de sangre*) als Voraussetzung für die Ausübung von Ämtern in den Städten und der Inquisition sowie für die Zulassung zu Universitäten, Ritterorden, Kirchenpfründen oder Zünften.“¹⁸ Diese Entwicklung führte letztlich dazu, dass die Vertreibung aller Juden, die sich einer Konversion und dem Assimilierungsdruck widersetzen, im Jahre 1492 von den Katholischen Königen, Ferdinand II. von Aragón und Isabella I. von Kastilien, beschlossen wurde. Zufluchtsstätten fanden die sephardischen Juden vor allem im osmanischen Reich, Nordafrika, Portugal und in den Niederlanden.¹⁹

Neben der Vertreibung der Juden durch das Alhambra-Edikt fanden im selben Jahr noch weitere einschneidende Ereignisse statt, die darauf zielten, eine territoriale wie religiöse Einheit zu stiften und gleichzeitig den Aufstieg Spaniens zu einer bestimmenden politischen und wirtschaftlichen Macht in Europa voranzutreiben, sodass das Jahr 1492 „eine bedeutende Zäsur in der Geschichte der iberischen Halbinsel“²⁰ darstellt. Diese epo-

¹⁶ Vgl. ebd. S. 106–107.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 108–110.

¹⁸ Ebd. S. 110.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 111.

²⁰ Friedrich Edelmayer: Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474 – 1700), in: Kleine Geschichte Spaniens, hg. v. Peer Schmidt. Stuttgart: Reclam 2002. S. 123–207, hier S. 135.

chale Wende ist ganz eng an den Abschluss der Reconquista durch die Katholischen Könige mit der Eroberung Granadas geknüpft. Damit wurde die fast 800 Jahre andauernde muslimische Vorherrschaft (710 bis 1492) auf der iberischen Halbinsel beendet.²¹ Somit konnte sich Spanien durch diese Wiedereroberung als eine vermeintlich christliche Ganzheit konstituieren, wenngleich die muslimische Tradition noch nicht vollkommen verschwand, sondern noch über ein Jahrhundert bis zur Vertreibung der Morisken im Jahre 1609 präsent blieb. Als wichtige Voraussetzung für diese vollkommene Vereinigung Spaniens muss die Eheschließung Ferdinands II. von Aragón mit Isabella I. von Kastilien im Jahre 1469 angesehen werden, weil dadurch die beiden Königreiche zusammengeschlossen und so die Grundlage für den militärischen Sieg über Granada geschaffen wurde.²² Ins gleiche Jahr wie das Ende der Reconquista fällt die Entdeckung der Neuen Welt durch Christoph Columbus, der eigentlich nach einem Seeweg in westlicher Richtung nach Indien gesucht hatte. Doch Spaniens Stellung als führende Macht in Europa drückte sich nicht nur in politischer Hinsicht und dem Expansionserfolg aus, sondern auch auf kultureller Ebene, weil erkannt wurde, dass es von Vorteil ist, wenn das große Reich auch durch eine gemeinsame Sprache geeint wird. So verwundert es nicht, dass 1492 die erste Grammatik des Kastilischen erschien, welche von Antonio Nebrija verfasst wurde.²³

Mit dem Sieg der katholischen Könige über Granada verschoben sich zwar die Machtverhältnisse und offiziell gab es keinen muslimischen Herrschaftsbereich mehr auf der iberischen Halbinsel, doch trotzdem versiegte die Tradition der Muslime nicht, weil man ihnen bei ihrer Kapitulation einige Rechtssicherheiten garantierte: „Freiheit der Religionsausübung, eine eigenständige Gerichtsbarkeit, keine Strafe für Konvertiten in beiderlei Richtungen, keine Bestrafung für die Teilnahme am Krieg, Generalamnestie.“²⁴ Doch diese Toleranz gegenüber den Muslimen währte nicht lange, sodass Diskriminierungen zunahmen und die ihnen zugestandenen Rechte immer häufiger verletzt wurden, wodurch es in den Jahren 1499 – 1501 zu Aufständen von Seiten der Muslimen Granadas kam, die niedergeschlagen wurden. Diese Revolten verschärften nur noch die repressive

²¹ Vgl. Georg Bossong: *Das maurische Spanien*. S. 7.

²² Vgl. Friedrich Edelmayr: *Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474-1700)*. S. 123–126 u. 135–136.

²³ Vgl. Gerhard Poppenberg: *Siglo de Oro*. S. 73–74.

²⁴ Georg Bossong: *Das maurische Spanien*. S. 58.

Haltung der kirchlichen Autorität, was darin mündete, dass im Jahre 1502 nicht nur die aufständischen Muslime des Königreichs Granadas, sondern auch die in ganz Kastilien durch das königliche Edikt vor die Wahl gestellt wurden, sich entweder taufen zu lassen und damit den christlichen Glauben anzunehmen, oder Spanien verlassen zu müssen.²⁵ Demgegenüber konnten die so genannten Mudéjares (die unter christlicher Herrschaft lebenden Muslime) in dem Königreich Aragón für einen längeren Zeitraum frei ihren Glauben ausüben, bevor auch sie sich aufgrund des im Jahre 1525/26 von Karl V. erlassenen Befehls zur Zwangstaufe mit der Alternative, Konversion oder Exil, auseinandersetzen mussten. Die in Aragón lebenden Mudéjares wurden gegenüber denjenigen in Kastilien deshalb mit einer zeitlichen Verzögerung von mehr als 20 Jahren zur Konversion gezwungen, weil sich die christlichen Gutsbesitzer für sie eingesetzt haben, wenn auch auf lange Sicht gesehen vergebens. Immerhin stellten die Mudéjares etwa ein Drittel der Gesamtbevölkerung in Aragón dar, weshalb sie eine unentbehrliche Arbeitskraft für die Gutsherren waren, welche natürlich ein Interesse daran hatten, dass die Landwirtschaft nicht aufgrund eines Aufstandes der Muslime zum Erliegen käme.²⁶

Unter dem Druck des königlichen Edikts von 1525/26 entschieden sich die meisten Muslime zur Konversion, wobei sie den angenommenen christlichen Glauben nur oberflächlich praktizierten und heimlich an den Glaubensvorschriften des Islams festhielten. Es bildete sich also eine neue soziale Gruppe heraus, die es bisher auf der iberischen Halbinsel noch nicht gegeben hatte. Die Mudéjares wurden zu Morisken („kleinen Maurern“), d.h. zu „getauften Christen maurischer Herkunft, [die] als solche [...] der christlichen Gerichtsbarkeit, insbesondere der Inquisition“²⁷ unterstanden. Normalerweise gilt der Glaubensübertritt von dem Islam zu einer anderen Religion nach der islamischen Rechtsauffassung als eine unverzeihliche Handlung, für die der Apostat sowohl in der diesseitigen als auch jenseitigen Welt mit unvorstellbaren Qualen bestraft wird. Allerdings besteht die Ausnahme, dass es den Muslimen unter der Bedingung erlaubt ist, sich zu verstellen und die rituellen Handlungen der anderen Religion zu befolgen, wenn sie nur so ihr Leben retten oder sie sich den Repressio-

²⁵ Vgl. Christian Windler: Religiöse Minderheiten im christlichen Spanien. S. 111-112.

²⁶ Vgl. Georg Bossong: Das maurische Spanien. S. 61-62.

²⁷ Ebd. S. 59.

nen der Herrschenden entziehen können, aber dabei im Herzen weiter dem Islam treu ergeben sind.²⁸ Hieraus entwickelte sich eine ausgeprägte Dissimulationspraxis der Morisken, wodurch sie gerade diejenigen Praktiken (zumindest äußerlich) nachahmten, die dem Islam entgegengesetzt bzw. in ihm verboten waren, wie dem Niederknien vor christlichen Statuen und Heiligenbildern, dem Trinken von Wein und dem Verzehr von Schweinefleisch.²⁹ Dass eine erzwungene Taufe natürlich nur einen vorge-täuschten Glaubenswechsel und nur eine scheinbare Praktizierung der christlichen Rituale bei den Morisken hervorrufen würde, dürfte auch den christlichen Herrschern eingeleuchtet haben, weshalb sie die Inquisition mit der Aufgabe der Glaubensüberprüfung der Konvertiten beauftragt haben, um die religiöse Einheit innerhalb des spanischen Reichs sicherzustellen. Bei dieser Überprüfung stellte die äußerliche Ausführung der christlichen Handlungsweisen kein zureichendes Kriterium für die Zugehörigkeit zum christlichen Glauben dar, vielmehr musste die Gesinnung stimmen.³⁰ Durch diesen Versuch der Inquisition, das Innerste eines Menschen zu kontrollieren, wird sie zu einer Disziplinarmacht³¹, die die Norm überhaupt erst setzt, an der sich die Morisken ausrichten haben. Dass eine solche Überprüfung der Gesinnung überhaupt mit absoluter Gewissheit ausgeführt werden kann, ist jedenfalls sehr zweifelhaft, weshalb die Bestrafung bei vermeintlicher Abweichung nur als ein Akt der Willkür erscheint, der lediglich die Machtposition festigen soll.³² Es ist allerdings wichtig zu erwähnen, dass die Inquisition zwar von den christlichen Herrschern eingesetzt wurde, sie aber damit lediglich auf die lokalen Bedürfnis-

²⁸ Vgl. Christian Windler: Religiöse Minderheiten im christlichen Spanien. S. 115.

²⁹ Insbesondere durch die Schinkenprobe wurde überprüft, ob die Morisken noch ihrem alten Glauben anhängen oder nicht. Denn nur wer das Schweinefleisch verzehrte und damit scheinbar gegen die Verbote des Islams verstieß, konnte diese Glaubensüberprüfung erfolgreich bestehen. In Cervantes' *Don Quijote* wird mehrfach auf diese Dissimulationspraxis ironisch angespielt. Eine prominente Stelle dafür findet sich im 9. Kapitel des ersten Teils, als die Geschichte vom Manuskriptfund erzählt wird und der moriskische Übersetzer über eine Bemerkung am Rand des Manuskriptes lacht. Dort ist nämlich vermerkt, dass Dulcinea von Toboso ein sehr geschicktes Händchen für das Einsalzen von Schweinefleisch besessen haben soll.

Vgl. Horst Weich: Cervantes' *Don Quijote*. Meisterwerke kurz und bündig. München: Pieper 2001. S. 60–61.

³⁰ Vgl. Georg Bossong: Das maurische Spanien. S. 59–60.

³¹ Der Begriff stammt aus: Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

³² Vgl. Georg Bossong: Das maurische Spanien. S. 61–62.

se der altchristlichen Gesellschaft reagierten. In den Städten und Gemeinden, in denen sich der Kontakt zwischen der altchristlichen Bevölkerung und den Morisken mehrte, bildete sich nämlich bei den Altchristen eine starke Aversion gegenüber den Assimilationsbestrebungen der Morisken aus, die allerdings nicht vollkommen ihre bisherige Tradition aufgaben – es wiederholte sich in ähnlicher Weise eine Situation, wie sie bereits schon vor einem Jahrhundert gegenüber den Conversos bestanden hatte.³³ Aus dieser Abneigung der Altchristen gegenüber den Morisken resultierten zahlreiche Denunziationen, die die Inquisition überhaupt erst aktiv werden ließen. Sie war vor allem durch die so genannten *familiares*, die geheimen Vertrauten und Spitzel in den Gemeinden, im Alltagsleben äußerst präsent – ihre Anzahl wird gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf fast 20.000 beziffert.³⁴

Die Situation der Morisken verschlechterte sich im Jahre 1556 sehr, weil mit der Thronbesteigung Philipps II., der Sohn Karl V., ein streng katholischer Herrscher an die Spitze der Macht gelangte, der den bisher erfolglosen Bemühungen zur echten Konversion der Morisken mit rigiden Mitteln entgegenzuwirken versuchte, um endlich eine religiöse Einheit herzustellen. Um die Morisken vollkommen zu assimilieren, wurden sie durch Erlasse gezwungen, auf ihre Kleidung, Reinigungs- und Schlachtrituale sowie die arabische Sprache (sei es im Koran, anderen Schriftstücken oder der alltäglichen Kommunikation) zu verzichten, und sich nur noch nach der kastilischen Kleidungs- und Handlungsweise zu richten und sich der kastilischen Sprache zu bedienen.³⁵ Die Härte, mit der diese Maßnahmen durchgeführt wurden, erwies sich als politisch höchst unvorteilhaft. Die ohnehin angespannte Situation eskalierte, als eine Vielzahl von Morisken zwangsenteignet wurden, weil sie angeblich nicht nachweisen konnten, dass sie die Eigentümer der von ihnen genutzten landwirtschaftlichen Flächen waren. Die Morisken nahmen diese Unterdrückung in religiöser, kultureller und wirtschaftlicher Hinsicht nicht mehr hin, sodass es 1568 in Granada zu einem Aufstand kam, der ganze zwei Jahre andauerte und erst von Don Juan de Austria mit einer großen Armee niedergeschlagen wer-

³³ Vgl. Christian Windler: Religiöse Minderheiten im christlichen Spanien. S. 117.

³⁴ Vgl. Gerhard Poppenberg: Siglo de Oro. S. 91.

³⁵ Vgl. Susanne Lange: Nachwort, in: Miguel de Cervantes Saavedra: Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha II. Herausgeben und übersetzt v. Susanne Lange. München: Carl Hanser 2008. S. 710–780, hier S. 717 u. 720.

den konnte.³⁶ Damit Granada nicht mit einem großen Heeresaufgebot besetzt bleiben musste, fand Ende 1570 eine weitreichende Umsiedlungspolitik statt, sodass die Morisken Granada verlassen mussten und in kleinen Gruppen über die iberische Halbinsel zerstreut wurden.³⁷ Ein weiterer Grund für diese Maßnahme bestand darin, dass sich die Morisken so besser kontrollieren ließen, wodurch ein erneuter Aufstand verhindert werden sollte. Zudem sollte die vermeintliche Gefahr der Morisken gebannt werden, die sie als angebliche Verbündete des Osmanischen Reichs, mit dem Spanien immer wieder in kriegerischen Auseinandersetzungen stand, darstellten.³⁸ Doch auch diese Umsiedlungspolitik konnte keine vollständige Assimilation der Morisken herbeiführen bzw. konnten die Abneigung gegen die Morisken und das Vorurteil, dass sie sich als Fremde gar nicht in die spanische Kultur integrieren ließen, nicht überwunden werden, sodass der Staatsrat bereits 1582 Philipp II. den Vorschlag unterbreitete, die Morisken endgültig von der iberischen Halbinsel zu vertreiben. Dazu kam es allerdings erst 1609 unter der Herrschaft von Philipp III. Allerdings galt dieser als schwacher König, weshalb der Herzog von Lerma maßgeblich die Staatsangelegenheiten beeinflusste und wohl auch bei dem Edikt der Moriskenvertreibung die entscheidende Kraft war.³⁹ Es ist statistisch belegt, dass insgesamt mehr als 300 000 Morisken in einem Zeitraum von fünf Jahren verbannt wurden, was einen starken Bevölkerungsverlust in manchen Regionen zur Folge hatte und sich gravierend auf die Wirtschaft auswirkte. Mit den Morisken verschwanden nicht nur die Arbeitskräfte, sondern auch das Wissen um die wichtigen Bewässerungstechniken, sodass es zu einem Verfall der florierenden Landwirtschaft kam, was bisweilen auch als eine der Ursachen für den ab dem 17. Jahrhundert beginnenden Abstieg Spaniens als wirtschaftliche wie politische Macht in Europa angesehen wird.⁴⁰

Eine Gruppe von Morisken aus dem Valle de Ricote in Murcia konnte sich bis ins Jahr 1614 der Ausweisung entziehen, weil sie vollständig in der

³⁶ Vgl. Georg Bossong: Das maurische Spanien. S. 63–64.

³⁷ Viele der aus Granada vertriebenen Morisken siedelten sich im Königreich Kastiliens in den weiten Ebenen der Mancha an. Genau jener Ort, den Cervantes für seinen *Don Quijote* ausgewählt hat.

Vgl. Susanne Lange: Nachwort. S. 717.

³⁸ Vgl. Gerhard Poppenberg: Siglo de Oro. S. 69.

³⁹ Vgl. Susanne Lange: Nachwort. S. 720.

⁴⁰ Vgl. Friedrich Edelmayer: Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger. S. 162–163.

christlichen Bevölkerung integriert war. Obwohl sich diese Gemeinde für den Verbleib der Morisken engagiert hat, war ihnen kein Erfolg beschieden, da Philipp III. eigens für die etwa 10.000 Morisken aus dem Valle de Ricote die Ausweisung befahl. Als auch diese letzte Moriskengruppe das spanische Königreich verlassen hatte, war nach über neunhundert Jahren die islamische Kultur vollständig von der iberischen Halbinsel verdrängt worden.⁴¹ Zuflucht fanden die Morisken vor allem in Nordafrika in den Maghreb-Staaten (Marokko, Algerien, Tunesien), wo sie allerdings bei den dortigen muslimischen Gemeinden anfangs für Irritationen sorgten. Ein Grund dafür liegt darin, dass die Morisken unter der Herrschaft der katholischen Könige ihren Glauben nur unter erschwerten Bedingungen im Geheimen ausüben konnten und zudem in Kontakt mit der altchristlichen Bevölkerung standen, sodass sie eine synkretistische Glaubenspraktik ausgebildet haben, die nicht mit den Vorstellungen und Verhaltensweisen der in den Maghreb-Staaten lebenden muslimischen Gemeinden übereinstimmten. Aufgrund ihrer hybriden Identität sind die Morisken zu Heimatlosen geworden, die sowohl im christlichen Spanien als auch im muslimischen Nordafrika als eine störende Ausnahme angesehen wurden, welche sich nicht nahtlos in die homogene Kultur einfügen lasse.⁴²

In der hispanistischen Geschichtsschreibung wurde lange und kontrovers darüber diskutiert, welche Rolle die fast achthundert Jahre dauernde islamische Herrschaft auf der iberischen Halbinsel für die Konstitution der nationalen Identität Spaniens gespielt hat. Entstand die spanische Kollektividentität in den Kämpfen der Reconquista, als die katholischen Könige die iberische Halbinsel als Territorium der Christen beanspruchten und sie daher die arabischen Herrscher als fremde und unrechtmäßige Eindringlinge betrachteten, die vertrieben werden mussten?⁴³ Oder bildete sich das spanische Selbstverständnis gerade durch einen jahrhundertelangen Prozess der Begegnung und des Austausches der Angehörigen der drei monotheistischen Religionen auf der iberischen Halbinsel aus? Eine prominente Stimme bei dieser Diskussion um die Geschichtsdeutung stellt der spanische Historiker Américo Castro (1885–1972) dar, welcher in seinem 1954 erschienen Hauptwerk *La realidad histórica de España* gerade dem Zu-

⁴¹ Vgl. Georg Bossong: Das maurische Spanien. S. 64–65.

⁴² Vgl. Christian Windler: Religiöse Minderheiten im christlichen Spanien. S. 108 u. S. 119.

⁴³ Vgl. Georg Bossong: Das maurische Spanien. S. 9–10.

sammenwirken der christlichen, muslimischen und jüdischen Religion eine konstitutive Bedeutung für die Entstehung der spanischen Identität beimisst, wengleich nicht unberücksichtigt bleiben darf, dass es immer wieder zu konflikthafter Auseinandersetzungen zwischen den sich voneinander abgrenzenden Religionen kam.⁴⁴

2. Der implizite Minderheitsdiskurs im *Don Quijote*: Die Ricote-Episode

Wenn im 54. Kapitel des zweiten Teils des *Don Quijote* (1615) die Geschichte des Morisken Ricote erzählt wird, der heimlich nach Spanien zurückkehrt, tritt eine Figur auf, durch die sich die historischen Ereignisse der Moriskenvertreibung (1609-1614) in die scheinbar fiktionale Geschichte von den Abenteuern Don Quijotes einschreibt. Indem Cervantes diese höchst aktuelle Problematik aufgreift, setzt er sich einem nicht unerheblichen Risiko aus, weil er aufgrund der strengen Zensurpraxis unter Philipp III. keine offene Kritik an dem königlichen Vertreibungsedikt äußern kann, ohne Gefahr zu laufen, dass der zweite Teil des *Don Quijote* erst gar nicht gedruckt und er selber als Autor mit einer Strafe belegt wird.⁴⁵ Aus diesem Grund kann es auch nur einen impliziten Minderheitsdiskurs im *Don Quijote* geben, der sich durch geschickte Strategien verschleiern muss, um nicht erkannt zu werden.⁴⁶ Schon allein der Titel des 54. Kapitels „*Que trata de cosas tocantes a esta historia, y no a otra alguna*“⁴⁷ erweist sich

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 10–11.

⁴⁵ Vgl. Georges Güntert: Der Diskurs der Minderheiten: Sancho und der Moriske Ricote, in: Miguel de Cervantes' *Don Quijote*. Explizite und implizite Diskurse im *Don Quijote*, hg. v. Christoph Strosetzki. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005 (= Studienreihe Romania Band 22). S. 83–97, hier S. 83.

⁴⁶ In der Cervantes-Forschung ist immer wieder darüber spekuliert worden, dass sich womöglich Conversos unter den Vorfahren von Miguel de Cervantes befunden haben könnten, obwohl diese These bisher nicht mit Gewissheit bestätigt werden konnte. Als Hinweis, der dafür spricht, wird der Umstand genannt, dass sich Miguels Vater öfters Dokumente ausstellen ließ, die die Reinblütigkeit der Familie Cervantes bestätigen sollten. Ein solches Dokument stellte die notwendige Voraussetzung dafür dar, den Adelstitel des Heralgos auch weiterhin zu behalten, da immer wieder Zweifel an der reinblütigen Herkunft aufkamen. Für die These von Miguel de Cervantes' Abstammung von Conversos spricht zudem, dass er eine enorme Sensibilität für die nicht-christlichen Minderheiten und ihrer Dissimulationspraxis besaß, was sich an seinen literarischen Werken, insbesondere am *Don Quijote* ablesen lässt.

Vgl. Georges Güntert: Der Diskurs der Minderheiten. S. 84.

⁴⁷ DQ II, Cap 54, S. 1067.

als ein ironischer Kommentar, der vorgibt, dass in diesem Kapitel von Ereignissen berichtet wird, die die Abenteuer von Don Quijote und Sancho in üblicher Weise fortsetzt, obwohl er die tatsächliche Historie Spaniens, nämlich die Moriskenvertreibung und deren verheerende Auswirkungen, in die Erzählung einbezieht.⁴⁸ Auch der Name des Morisken Ricote ist mit Bedacht ausgewählt worden, weil er dadurch zu einem Repräsentanten der Morisken aus dem Valle de Ricote in Murcia wird, die, wie bereits erwähnt, als letzte Moriskengruppe, trotz vollkommener Integration, mit ungebührlicher Härte aus Spanien vertrieben worden sind, was auch von der altchristlichen Bevölkerung als sehr umstritten erachtet wurde.⁴⁹

Auffällig an dieser Episode ist vor allem, dass ausgerechnet Sancho Panza auf den Morisken Ricote trifft, während Don Quijote bei dieser Begegnung eigentümlich abwesend ist. Das lässt sich zum einen aus dem Gesamtkontext der Handlung erklären, denn ab dem 44. Kapitel im zweiten Teil haben sich die Wege von Don Quijote und Sancho vorerst voneinander getrennt, wofür das Herzogspaar verantwortlich ist, welches den bereits gedruckten ersten Teil des *Don Quijote* gelesen hat und aufgrund dessen es seine gemeinen Späße (*burlas*) mit den beiden treiben. Die Trennung von Herrn und Knappen erfolgte dadurch, dass Sancho von dem Herzog das Amt des Statthalters über die Insel Barataria übertragen bekommt⁵⁰, womit er scheinbar den Lohn erhält, den Don Quijote ihn für seinen Dienst als Knappe in Aussicht gestellt hat.⁵¹ Allerdings handelt es sich hierbei lediglich um eine weitere Inszenierung des Herzogspaares. Während Sancho also sein Amt als Statthalter antritt, bleibt Don Quijote alleine am Herzogshof zurück, um dort seinen Dienst als fahrender Ritter anzubieten.⁵² Die von nun an parallel laufenden Geschichten werden erzähltechnisch durch einen alternierenden Wechsel der jeweiligen Kapitel dargeboten. Allerdings ereignet sich im 54. Kapitel, in dem die Ricote-Episode erzählt wird, eine Abweichung von dieser symmetrischen Erzählkomposition, was im Zusammenhang mit dem kontroversen Inhalt dieses Kapitels steht. Denn nachdem im 53. Kapitel darüber berichtet wurde, wie Sancho seine Statthalterschaft wieder aufgibt und die Insel daraufhin verlässt, müsste sich der Erzähler eigentlich wieder dem Erzählstrang mit

⁴⁸ Vgl. Anmerkungen von Susanne Lange zu DQ II, S. 686.

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 687 u. 700.

⁵⁰ Vgl. DQ II, Cap. 32.

⁵¹ Vgl. DQ I, Cap. 7.

⁵² Vgl. DQ II, Cap. 44.

Don Quijote zuwenden, was jedoch nicht in der gewohnten Art geschieht. Nach ein paar Worten über die Begebnisse am Hof des Herzogspaares wendet sich der Erzähler (in einer narrativen Metalepse) direkt an den Leser und weist ihn explizit darauf hin, dass die Passagen um Don Quijote vorerst zurückgestellt werden, damit die Ereignisse um Sancho in den Vordergrund rücken können⁵³:

Dejémoslos pasar nosotros, como dejamos pasar otras cosas, y vamos a acompañar a Sancho que entre alegre y triste venía caminando sobre el rucio a buscar a su amo, cuya compañía le agradaba más que ser gobernador de todas las ínsulas del mundo. (DQ II, Cap. 54, S. 1068.)

Diese narratologische Besonderheit präludiert gewissermaßen das Thema des 54. Kapitels, denn indem nicht der Herr, sondern der Knappe ins Zentrum des Geschehens rückt⁵⁴, wird schon der implizite Minderheitsdiskurs vorweggenommen, immerhin kehrt mit dem vertriebenen Morisken Ricote auch eine marginalisierte Person an einen Ort zurück, zu dem ihr eigentlich der Zugang verwehrt worden ist.

Desweiteren muss der Umstand berücksichtigt werden, dass ausgerechnet der Moriske Ricote die erste Person ist, auf die Sancho bei seiner Rückreise von der Insel Barataria trifft, was einen inneren Zusammenhang zwischen diesen beiden Episoden vermuten lässt. Bei einer ersten Betrachtung

⁵³ Vgl. Salvador Fajardo: Narrative and Agency: The Ricote Episode (*Don Quijote II*), in: Bulletin of Hispanic Studies, Volume 78 (2001). S. 311–322, hier S. 313.

⁵⁴ Es muss jedoch angemerkt werden, dass die Knappenrolle des Sancho Panza überhaupt mit den Konventionen des Ritterromans bricht und aufgewertet wird, da Sancho in den ununterbrochenen Dialogen mit seinem Herrn Don Quijote den Status eines vollkommen gleichberechtigten Gesprächspartners einnimmt, ganz im Gegensatz etwa zu dem konturlosen Knappen Gandalín im *Amadis de Gaula*, welcher einen Intertext des *Don Quijote* darstellt. Zwar wird Sancho im 7. Kapitel des ersten Teils des *Don Quijote* vor allem deswegen eingeführt, um Don Quijotes Interpretation der Welt durch die Ritterromane ironisch zu brechen. Doch zunehmend gewinnt der aus bäuerlichen Verhältnissen stammende Sancho an einem sprachlichen Vermögen, das dem seines Herrn beinahe gleichkommt. Insbesondere im zweiten Teil kehren sich die Verhältnisse fast um, wenn Sancho immer mehr die Initiative ergreift; sei es, wenn er sich im 10. Kapitel der Weltsicht Don Quijotes bedient und ihm eine Bäuerin als Dulcinea präsentiert, oder wenn er sich im 66. Kapitel anstelle von Don Quijote als Schlichter eines Streitfalls erweist.

Vgl. Gerhard Wild: La voix de son maître: Cervantes, Sancho und die Macht der Worte, in: Diener – Herr – Herrschaft? Hierarchien in Mittelalter und Renaissance, hg. v. Brigitte Burrichter und Laetitia Rimpau. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009. S. 217–230.

tung scheinen sie in einem kontrastiven Verhältnis zueinander zu stehen, da Sanchos Statthalterschaft utopische Züge aufweist, die der tatsächlichen, repressiven Politik Philipps III., welche zur Moriskenvertreibung geführt hat, geradezu entgegengesetzt ist.⁵⁵ Die Insel Barataria, welche eigentlich gar keine Insel, sondern ein abgeschiedenes Dorf auf dem Festland ist, entspricht dem karnevalesken Topos der verkehrten Welt, was sich vor allem daran zeigt, dass mit Sancho ein aus dem Volk stammender Mensch zum Herrscher ernannt wird, der die an ihn gestellten Erwartungen sogar übertrifft.⁵⁶ So erweist sich Sancho gleich zu Beginn seiner Amtszeit als ein salomonischer Richter, der komplizierte Streitfälle unter Absehung der Herkunft der jeweiligen Personen zu lösen imstande ist.⁵⁷ Außerdem nimmt Sanchos Regierungsweise einen utopischen Charakter an, weil er sich in seinem Handeln an dem moralischen Ideal des Gemeinwohls orientiert und seine Herrschaft nicht für eigennützige Zwecke missbraucht. Gerade weil sich die Einsetzung Sanchos als Statthalter nur der Inszenierung des Herzogspaares verdankt und deshalb als ein nicht ernstzunehmender Scherz angesehen wird, kann die nach Gerechtigkeit strebende Art und Weise, wie Sancho sein Amt ausübt, zu einer impliziten Kritik an der zeitgenössischen Herrschaftspraxis werden.⁵⁸ So merkt einer von Sanchos Untergebenen ganz erstaunt an, dass durch die besonnene Regierungskunst des Karnevalskönigs Sancho nicht dieser selber, sondern das Herzogspaar der Lächerlichkeit preisgegeben wird:

–Dice tanto vuesa merced, señor gobernador –dijo el mayordomo–, que estoy admirado de ver que un hombre tan sin letras como vuesa merced, que a lo que creo no tiene ninguna, diga tales y tantas cosas llenas de sentencias y de avisos, tan fuera de todo aquello que del ingenio de vuesa merced esperaban los que nos enviaron y los que aquí venimos. Cada día se veen

⁵⁵ Vgl. Stephan Leopold: Eroberungsparodien – Schafe, Marionetten, Inseln und der Andere im *Don Quijote*, in: *Iberoromania* (61) 2005. S. 46–66, hier: S. 61.

⁵⁶ Vgl. Heinrich Bihler: Miguel de Cervantes Saavedra. El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, in: *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. v. Volker Roloff und Harald Wentzlaff-Eggebert. Stuttgart und Weimar: Metzler 1995. S. 86–115, hier S. 111.

⁵⁷ Vgl. DQ II, Cap. 45.

⁵⁸ María del Carmen Rivero Iglesias: Der Diener als Herr: Sancho Panza und die Idee des *bonum commune* im *Don Quijote*, in: *Diener – Herr – Herrschaft? Hierarchien in Mittelalter und Renaissance*, hg. v. Brigitte Burrichter und Laetitia Rimpau. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009. S. 199–215, hier S. 201 und 206.

cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados. (DQ II, Cap. 49, S. 1025.)

Insofern muss die utopische Modellhaftigkeit von Sanchos Inselregierung als ein Spiegel der tatsächlichen Missstände unter der Herrschaft von Philipp III. angesehen werden, die in der „willkürlichen Anwendung des Rechts“, der „eigenwilligen Ausübung der Macht“ und einem von „Vetternwirtschaft, Protektionismus und Diskriminierung der Armen“⁵⁹ geprägten Sozialsystems bestehen.

Die Episoden auf der Insel Barataria erfüllen noch eine weitere wichtige Funktion in Bezug auf das Erscheinen des Morisken Ricote. Sie bereiten nämlich unterschwellig eine in Frage Stellung der kulturellen Stereotypen vor, aufgrund derer die ethnischen Minderheiten in Spanien als nicht-integrierbar galten und weswegen ihre Vertreibung als legitim erscheinen sollte.⁶⁰ Während sich die altchristliche Bevölkerung auf die Vorstellung ihrer eigenen *limpieza de sangre* fixierte, wurden die ethnischen Minderheiten in Spanien als unreine und lasterhafte Fremde stigmatisiert.⁶¹ Doch bei Sanchos nächtlichem Rundgang auf der Insel Barataria wird gewissermaßen die Nachtseite der scheinbar reinblütigen Altchristen offengelegt, weil sie die stereotypen Eigenschaften selber erfüllen, die sie den vermeintlich kulturell Anderen zusprechen.⁶² So zeigt sich bei dem nächtlichen Kontrollgang an dem Streitfall der zwei Glücksspieler, die sich offen auf der Straße aus Motiven des Neids und der Selbstsucht duellieren, dass das Stereotyp der „jüdischen Geldversessenheit“⁶³ vor allem für die altchristliche Bevölkerung auf dem Eiland zutrifft. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn einer der Regierungsbeamten Sancho von seinem Vorhaben, alle Spielhäuser auf der Insel schließen zu lassen, abrät, weil einerseits hohe Standesbeamten darin involviert sind und andererseits die Regierung selber gut daran verdient. Aus politischem Kalkül schlägt er Sancho jedoch vor, dass er diese Maßnahme gegen kleine und unbedeutende Spielhäuser durchführen könne, um der Bevölkerung zu zeigen, dass etwas gegen den

⁵⁹ Alle Zitate stammen aus: Rivero Iglesias: *Der Diener als Herr*. S. 206.

⁶⁰ Vgl. Stephan Leopold: *Eroberungsstrategien*. S. 61.

⁶¹ Bei der Vorstellung der *limpieza de sangre* handelt es sich schlicht um eine machtpolitische Fiktion.

Vgl. Max Sebastián Hering Torres: *Rassismus in der Vormoderne. Die „Reinheit des Blutes“ im Spanien der frühen Neuzeit*. Frankfurt a.M.: Campus-Verlag 2006.

⁶² Vgl. Stephan Leopold: *Eroberungsstrategien*. S.61.

⁶³ Ebd. S. 61.

moralischen Verfall unternommen wird.⁶⁴ Bei einem weiteren Vorfall während des nächtlichen Rundgangs erweist sich der stereotype Topos von der „maurische[n] Sinnlichkeit und sexuelle[n] Devianz [...] als durchaus einheimischer Provenienz.“⁶⁵ Es wird ein junger Mann aufgegriffen, der beim Anblick der Justiz geflohen ist. Auf die Frage nach seinem Beruf antwortet er, dass er Weber von Lanzenspitzen sei.⁶⁶ Der Romanist Stephan Leopold versucht diese uneigentliche Berufsbezeichnung „*tejedor de hierros de lanzas*“ dahingehend zu dechiffrieren, dass sie auf eine mögliche Homosexualität des jungen Mannes hinweist, zumal dieser auf Androhung einer Gefängnisstrafe erwidert, dass er dort wohl gar nicht zum Schlafen kommen werde.⁶⁷ Insgesamt erfüllen diese nächtlichen Ereignisse auf der Insel Barataria die Funktion, das binäre Repräsentationssystem der herrschenden Klasse der Altchristen, welches die eigene Kultur als positives Spiegelbild der verwerflichen fremden Kultur der Minderheiten auszuweisen versucht, zu subvertieren. Demgegenüber erscheint der vermeintlich Fremde, vor allem in der Figur des Morisken Ricote, fast schon spanischer als die Altchristen selber.⁶⁸ Nicht nur zeichnet sich Ricote durch eine starke Heimatliebe aus, sondern er erzählt auch seine Geschichte „en la pura castellana“.⁶⁹ Durch diese Zuschreibungen des Erzählers, wird der Moriske Ricote als ein unzweifelhafter Angehöriger der spanischen Kultur ausgewiesen. Es erscheint als eine vielsagende Ironie, wenn demgegenüber der Baske, gegen den Don Quijote im 8. Kapitel des ersten Teils kämpft, nur ein sehr schlechtes Hochspanisch spricht, was seinem Selbstbild als Ur-Typus des Spaniers geradezu widerspricht.⁷⁰

Ein Grund, warum die Begegnung zwischen Sancho und Ricote weitestgehend ohne diese kulturellen Vorurteile erfolgt, liegt sicherlich auch darin, dass Sancho kurz vorher sein Amt niedergelegt und die Insel verlassen hat. Er ist nämlich zu der Selbsterkenntnis gelangt, dass er für das Amt des

⁶⁴ Vgl. DQ II, Cap. 49, S. 1026–1028.

⁶⁵ Vgl. Stephan Leopold: Eroberungsstrategien. S. 61.

⁶⁶ Vgl. DQ II, Cap. 49, S. 1028–1030.

⁶⁷ Vgl. Stephan Leopold: Eroberungsstrategien. S. 61–62. In seiner Argumentation recurriert Leopold auf die Untersuchungsergebnisse von Rafael Carrasco, der die These vertritt, dass es insbesondere unter den Bedingungen der spanischen Gefängnisse des Siglo de Oro zu einem vermehrten Aufkommen von Homosexualität kam.

⁶⁸ Vgl. ebd. S. 63–64.

⁶⁹ DQ II, Cap. 54, S. 1071.

⁷⁰ Vgl. Anmerkung von Susanne Lange zu DQ I, S. 632.

Statthalters nicht geeignet ist, weil er ansonsten in einem Widerspruch zu sich selbst stehen würde.⁷¹ Indem er auf die Macht verzichtet, löst er sich von dem offiziellen Diskurs, durch dessen Raster ihm Ricote als Fremder erschiene, den es aus Spanien zu vertreiben gilt. Auch der Ort ihrer Begegnung zeichnet sich in mehrfacher Hinsicht dadurch aus, dass die Macht gerade abwesend ist und die entsprechenden Dispositive, die darüber entscheiden, wie das kulturell Andere repräsentiert wird, außer Kraft gesetzt sind. Das Zusammentreffen der beiden erfolgt zwar auf „del camino real“⁷², doch um sich miteinander in Ruhe unterhalten zu können, ziehen sie sich in ein nahes Pappelwäldchen zurück, das etwas abseits des Weges liegt. Mit dieser „zentrifugalen“ Bewegung betreten sie einen inoffiziellen Schwellenraum, der sich der königlichen Gerichtsbarkeit entzieht⁷³ und die Bedingung für einen Dialog schafft, in dem der Andere als solcher auch anerkannt werden kann.⁷⁴ Erst in einem solchen Zwischenraum ist es Ricote möglich, sich seiner Verkleidung als Pilger zu entledigen und seine eigentliche (wenngleich problematische) Identität preiszugeben. Dieser Status des Übergangsortes wird ebenso von dem 54. Kapitel hinsichtlich der Gesamtstruktur des Romans selbst eingenommen, da es die beiden parallel laufenden Erzählungen von Don Quijote und Sancho wieder zusammenführt. Außerdem werden die drei Geschichten (Sancho, Ricote, Don Quijote) durch ein inneres Band zusammengehalten, da sie alle in gewisser Weise davon erzählen, wie sich die Figuren dem Einflussbereich einer fremdbestimmenden Macht entziehen⁷⁵: (1) Wenn Sancho die Insel Barataria bereits verlassen hat, aber noch nicht an dem Herzogshof angekommen ist, ist er für einen Moment der herzoglichen Inszenierung entkommen und kann nun ganz frei von Zwängen handeln, was sich – wie noch zu zeigen sein wird – positiv auf die Begegnung mit Ricote auswirkt.⁷⁶ (2) Ricote versucht mit seinem Handeln natürlich den für ihn verheerenden Auswirkungen des Edikts zur Vertreibung der Morisken zu entgehen. (3) In der Geschichte von Don Quijotes inszeniertem Kampf mit dem Diener Tosilo, die zu Beginn des 54. Kapitels kurz erwähnt, dann aber abgebrochen und erst wieder im 56. Kapitel fortgesetzt wird, finden sich auch Elemente,

⁷¹ Vgl. Rivero Iglesias: *Der Diener als Herr*. S. 201.

⁷² DQ II, Cap. 54, S. 1069.

⁷³ Vgl. Salvador Fajardo: *Narrative and Agency*. S. 316.

⁷⁴ Vgl. Michail Bachtin: *Das Wort im Roman*. S. 233.

⁷⁵ Vgl. Salvador Fajardo: *Narrative and Agency*. S. 314-315.

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 318.

durch welche die Machtposition des Herzogspaares in Frage gestellt wird, weil verschiedene Untertanen, die an der Inszenierung beteiligt sind, aus ihrer Rolle herausfallen und eigenständig handeln.⁷⁷

Unter diesen Bedingungen des Übergangsraumes (sowohl hinsichtlich der Stellung des 54. Kapitels in der Gesamtkomposition des Romans als auch hinsichtlich des Ortes der Begegnung abseits der königlichen Hauptstraße) zeichnet sich eine auf Gastlichkeit beruhende Alternative gegenüber dem offiziellen Diskurs ab, in welcher Weise eine Begegnung mit den ethnischen Minderheiten in Spanien erfolgen kann.⁷⁸ Formen der Gastlichkeit reagieren auf die Herausforderungen, die durch Exklusionsmechanismen hervorgerufen worden sind. So kommt dem Morisken Ricote aufgrund des Ausweisungsediktes der Status eines Staaten- und Heimatlosen zu, da ihm die Zugehörigkeit zur spanischen Gesellschaft aberkannt wird. Aufgrund des Entzugs des Schutzes durch eine souveräne Instanz, wird er in eine prekäre Lebensform verwiesen, in der er keinen Anspruch mehr auf die Wahrung seiner Rechte hat.⁷⁹ Wenn Sancho und Ricote abseits des königlichen Weges ein gemeinsames Mahl einnehmen, wird eine Praktik der Gastlichkeit vollzogen, wodurch der exilierte Ricote dort aufgenommen wird, wo durch das autoritäre Edikt gerade kein Platz für ihn vorgesehen war. Mit Jacques Derrida gesprochen, lässt sich diese Situation so beschreiben, dass sich eine *unbedingte Gastfreundschaft* ereignet, weil nicht nur jemand mit der gleichen Zugehörigkeit, sondern der *radikal Andere* vorbehaltlos empfangen wird, ohne dass er über seine Herkunft Rechenschaft ablegen müsste. Ebenso wird ihm seine Fremdheit zugestanden, sodass er nicht dazu gezwungen ist, sich der bestehenden Ordnung vollkommen zu assimilieren.⁸⁰

Die ausführliche Beschreibung wie Sancho und Ricote zusammen mit den anderen Pilgern ihr Essen teilen, verdeutlicht, dass die Nahrung als „elementare Gabe der Gastfreundschaft [anzusehen ist], die dem Fremden Schutz und Sicherheit für Leib und Leben zusichert.“⁸¹ Dieser Eindruck

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 314.

⁷⁸ Vgl. ebd. S. 316.

⁷⁹ Vgl. Burkhard Liebsch: Für eine Kultur der Gastlichkeit. Freiburg und München: Karl Alber 2008, S. 149–154.

⁸⁰ Vgl. Jacques Derrida: Von der Gastfreundschaft. Wien: Passagen 2001. S. 23–30 u. 59–64.

⁸¹ Iris Därmann: Theorien der Gabe zur Einführung. Hamburg: Junius 2010. S. 120. Anm. v. B. F.

verstärkt sich, wenn man parallel zu diesem Ereignis eine Episode aus dem 11. Kapitel des ersten Teils des *Don Quijote* liest. Denn auch hier findet ein Gastmahl statt, welches von Ziegenhirten für Don Quijote und Sancho zubereitet wird. Ähnlich wie Ricote versuchen sich auch Don Quijote und Sancho dem Einflussbereich der Staatsgewalt zu entziehen, wenngleich auch aus anderen Gründen. Denn insofern Don Quijote bei dem vorherigen Abenteuer mit zwei Benediktiner-Mönchen in einen Konflikt geraten war, musste er mit der Verfolgung durch die Heilige Bruderschaft, einer Art Wegpolizei, rechnen.⁸² Der Ort, an dem Gastlichkeit gewährt wird, stellt eine Zufluchtsstätte dar, was Don Quijote zum Anlass nimmt, eine lange Rede über das goldene Zeitalter vorzutragen, in dem noch keine Differenz zwischen dem Eigenen und dem Fremden bestanden hat.⁸³ In einer Welt, in der diese Trennung jedoch besteht, müssen stets aufs Neue kulturelle Praktiken wie die Gastfreundschaft und der Tausch von alimentären Gaben erfolgen, damit eine Sozialität gestiftet wird, in der sich das Eigene und das Fremde begegnen können, ohne einander auszuschließen.⁸⁴ Insbesondere bei dem Gastmahl zwischen Sancho und Ricote wird deutlich, dass die beiden durch den Tausch der alimentären Gaben auf eine Weise miteinander verbunden werden, wodurch jenes Misstrauen überwunden wird, welches durch die repressive Moriskenpolitik zwischen den Angehörigen dieser Minderheit und den Altchristen⁸⁵ bestanden hat.

⁸² Vgl. DQ I, Cap. 8.

Die ‚Heilige Bruderschaft‘ besaß einen sehr zweifelhaften Ruf, weil sie sowohl das Recht willkürlich anwendeten als auch sehr gewaltsam in ihrem Handeln vorgingen.

Vgl. Horst Weich: Cervantes' *Don Quijote*. S. 62.

⁸³ DQ I, Cap. 11.

⁸⁴ Vgl. Iris Därmann: Die Tischgesellschaft. Zur Einführung, in: Die Tischgesellschaft. Philosophische und kulturwissenschaftliche Annäherungen, hg. v. dies. u. Harald Lemke. Bielefeld: Transcript 2008. S. 15-42, hier S. 17-18.

⁸⁵ Obwohl sich Sancho während des gesamten Romans ständig selbst als „Altchrist aus Schrot und Korn“ bezeichnet, gibt es einige Hinweise, die Zweifel an einer solchen „reinen“ Identität aufkommen lassen: a) Im 21. Kapitel des ersten Teils verspricht Don Quijote, dass er, sobald er König geworden ist, Sancho in den Adelsstand erheben werde, ohne dass er dies mit Geld oder aufgrund von Beziehungen bewerkstelligen müsse. Denn es galt als Voraussetzung, dass man für den Adelsstand eine reinblütige Abstammung nachweisen musste. Durch Don Quijotes Schenkung eines Adelstitels würde Sancho einer solchen Überprüfung entgehen. b) Als der Pfarrer sich im 26. Kapitel des ersten Teils über Sancho lustig macht und ihm sagt, dass Don Quijote anstatt Kaiser auch Erzbischof werden könnte, ist Sancho sehr erschrocken, weil er sich gänzlich ungeeignet für ein kirchliches Amt hält – denn gerade dort wird eine reine Abstammung gefordert. c) Bevor Sancho sein Amt

Verantwortlich für das sich beim Gastmahl konstituierende Vertrauen ist nicht einfach der Tausch von Nahrung, sondern der Umstand, dass es sich um ein zwischenleibliches Phänomen handelt, wodurch eine Fremderfahrung gemacht wird.⁸⁶ Der Ethnologe Marcel Mauss erklärt in seinem *Essay sur le don* (1950), dass sich bei dem Gabentausch die Person mit der Gabe chiastisch vermischt – was Mauss mit dem Begriff *Mélange* bezeichnet. Da die Person mit dem Überreichen der Gabe auch immer etwas von sich gibt, entsteht im Gabentausch ein Zwischenraum, der eine intersubjektive Beziehung zwischen den beiden Tauschenden ermöglicht.⁸⁷

Unter diesen Bedingungen des Gastmahls ist es Ricote nicht nur möglich, seine schützende Verkleidung abzulegen, sondern auch seine Stimme wiederzugewinnen, welche ihm durch das Vertreibungsedikikt geraubt worden ist.⁸⁸ Der vollständige Stimmverlust des Morisken resultierte daraus, dass ihm kein legitimer Platz innerhalb der spanischen Gesellschaft eingeräumt wurde, weshalb man ihn auch nicht als gleichberechtigten Gesprächspartner anerkannt hat. Aus dieser marginalisierten Position zeitigten seine Sprechakte keine Wirkungen mehr, sodass seine Stimme nicht mehr von Gewicht war, um etwas gegen seine Vertreibung ausrichten zu können.⁸⁹ Erst wenn Sancho ihm gastfreundschaftlich begegnet, kann Ricote von seinem Schicksal als Vertriebener berichten, weil er in Sancho einen Adressaten für seine Geschichte gefunden hat, der ihr auch Gehör schenkt. Beim aufmerksamen Zuhören von Ricotes Worten übernimmt Sancho eine testimoniale Funktion, womit er die Erzählung des Exilierten

als Statthalter der Insel Barataria übernimmt, belehrt ihn Don Quijote im 43. Kapitel des zweiten Teils darüber, wie sich ein gerechter Herrscher zu verhalten habe. Dabei gibt er Sancho Ratschläge, wie er Probleme vermeiden kann, nämlich, indem er sich niemals auf einen Streit über Stammbäume einlässt.

⁸⁶ Vgl. Därmann: Theorien der Gabe zur Einführung. S. 18.

⁸⁷ Vgl. Marcel Mauss: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 743). S. 50-120.

⁸⁸ Vgl. Salvador Fajardo: Narrative and Agency. S. 321.

⁸⁹ Zum Thema des Stimmverlusts aufgrund von sozialen Exklusionsmechanismen, vgl. Hannes Kuch und Steffen K. Herrmann: Symbolische Verletzbarkeit und sprachliche Gewalt, in: Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung, hg. v. Steffen K. Herrmann, Sybille Krämer und Hannes Kuch. Bielefeld: transcript 2007. S. 179-210, hier S. 192-193.

beglaubigt, ihr eine Berechtigung zuerkennt und Ricote in die soziale Sphäre zurückführt.⁹⁰

So berichtet Ricote, dass er im Gegensatz zu anderen Morisken früh erkannt habe, dass die Erlasse zur Vertreibung der Morisken mit aller Härte durchgeführt würden, weshalb er schon vor der Zeit der Zwangsausweisung Vorkehrungen (wie dem Vergraben seines Schatzes und der Suche nach einer neuen Heimat) getroffen habe, damit seine Familie nach dem Verlassen der iberischen Halbinsel nicht völlig mittellos sei, und er ihnen so eine gesicherte Unterkunft bieten könne. Weiter erzählt er in Mitleid erregender Weise von den Leiden, die er als Vertriebener durch den Verlust der Heimat erlitten habe, wie dem Auseinanderbrechen der Familie und dem ungesicherten Leben in der Diaspora.⁹¹ Doch wenn Ricote das königliche Vertreibungsedikt als notwendig und gerecht bezeichnet, scheint er sich in einem nicht nachvollziehbaren Widerspruch zu seinen vorherigen Aussagen zu befinden:

Finalmente, con justa razón fuimos castigados con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos, pero al nuestro la más terrible que se nos podía dar. Doquiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural; (DQ II, Cap. 54, S. 1072.)

Dieser Widerspruch hat viele Leser irritiert, weshalb sie nach einer Erklärung gesucht haben, die es verständlich macht, warum Ricote den Erlass zur Moriskenvertreibung als gerecht bezeichnet, obwohl er und seine Familie trotz eines hohen Grads an Assimilation unter diesem Edikt zu leiden haben und gezwungen sind, ihre Heimat zu verlassen. In seinen Aufzeichnungen *Meerfahrt mit 'Don Quijote'* (1934) versucht Thomas Mann, der zu diesem Zeitpunkt selbst im Exil lebt, diesen Widerspruch zu entwirren, indem er auf die ambivalente Haltung hinsichtlich der Moriskenvertreibung von Cervantes hinweist, die er notwendiger Weise unter der strengen Zensur von Philipp III. einnehmen musste, da eine eindeutige Stellungnahme für diese vertriebene Minderheit nicht möglich war⁹²:

⁹⁰ Zum Gehörschenken als sprachliche Form der Gastfreundschaft, vgl. Liebsch: Für eine Kultur der Gastlichkeit. S. 172.

⁹¹ Vgl. DQ II, Cap. 54, S. 1071-1072.

⁹² Vgl. Georges Güntert: Der Diskurs der Minderheiten. S. 83 u. 93.

Das Kapitel ist eine kluge Mischung von Loyalitätsbezeugungen, von Kundgebung der strengen Christkatholizität des Verfassers, seiner untadeligen Untertänigkeit vor dem großen Philipp III. – und dem lebendigsten menschlichen Mitgefühl für das furchtbare Schicksal der maurischen Nation, die, vom Bannbefehl des Königs getroffen, ohne jede Rücksicht auf individuelles Leid der – vermeintlichen – Staatsraison geopfert und ins Elende getrieben wird. Durch das eine erkaufte sich der Autor die Erlaubnis zum andern: aber ich vermute, es ist immer empfunden worden, dass das erstere politische Mittel zum zweiten war und die Aufrichtigkeit des Dichters so recht erst beim zweiten beginnt. Er legt dem Unglücklichen selbst die Gutheißung der Befehle Seiner Majestät in den Mund, das Bekenntnis, sie seien „mit vollem Recht“ erfolgt.⁹³

Thomas Mann konzentriert sich in seiner Argumentation lediglich auf die Situation des Autors Cervantes, der nur aufgrund dieses Widerspruchs in Ricotes Rede die problematische Thematik der Moriskenvertreibung in den Roman hineinnehmen konnte. Damit vernachlässigt Thomas Mann eine nähere Betrachtung der Figurenebene. Wenn Ricote in seiner Rede die Ausweisung als gerecht bezeichnet, reproduziert er die Rhetorik der christlichen Herrscher, „vermittels derer vermeintlich essentialistische Ethnizität und radikale Alterität erst performativ erzeugt werden“⁹⁴, die als Legitimation für die Vertreibung gelten sollen. So wiederholt Ricote diese konstruierten Gründe, welche die Vertreibung als legitimen Akt erscheinen lassen sollten: „[...] y no era bien criar la sierpe en el seno, teniendo los enemigos dentro de casa.“⁹⁵ Dadurch greift er die kulturellen Stereotypen vom sündhaften Volk der Morisken auf, welche als innere Feinde Spaniens anzusehen, da sie angeblich der Rückeroberung der iberischen Halbinsel durch die Mauren Vorschub leisten.⁹⁶ Noch drastischer wird seine Wortwahl im 65. Kapitel, wenn er sich der Metaphorik der ethnischen Säuberung bedient, in der das Volk der Morisken als ein krankes Glied innerhalb

⁹³ Thomas Mann: Meerfahrt mit ‘Don Quijote’, in: Reden und Aufsätze 1. Oldenburg: S. Fischer 1960 (= Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Band 9). S. 427–477. [zuerst 1934], S. 465.

⁹⁴ Stephan Leopold: Eroberungsstrategien. S. 63.

⁹⁵ DQ II, Cap. 54, S. 1072.

⁹⁶ Vgl. Susanne Lange: Nachwort. S. 720.

des gesunden Staatskörpers Spaniens betrachtet wird, welches entfernt werden muss.⁹⁷

Da Ricote nicht in offener Weise eine Kritik an dem Ausweisungsedikt aussprechen kann, muss er durch die demonstrative Nachahmung der autoritären Vertreibungsrhetorik zu einem geschickten Verfahren greifen, mit dem er zumindest implizit Widerstand leisten kann. Wie dieses Verfahren genau funktioniert, lässt sich mit Hilfe von Homi Bhabhas Konzept der ‚Mimikry‘ näher erläutern. Indem Ricote, welcher selbst von dem königlichen Edikt betroffen ist, die Vertreibung – unter den Vorzeichen einer täuschenden bzw. ironischen Redeform – als gerechtfertigt bezeichnet, imitiert er den Herrschaftsdiskurs und dessen Weise, das Fremde zu repräsentieren. Durch diesen Akt des Zitierens wird der Herrschaftsdiskurs zweistimmig, weil sich die Gegenperspektive des Vertriebenen in ihn einschreibt, was zur Subversion der offiziellen Sprechweise führt. Eine solche ambivalente Praxis der Mimikry hat die hermeneutische Unfähigkeit der Herrschenden zur Voraussetzung, welche aufgrund ihrer ‚monologischen‘ Sichtweise nicht imstande sind, diese Zweistimmigkeit zu entziffern.⁹⁸

Die Ambivalenz der Mimikry zeigt an, dass eindeutige und kulturell verbindliche Identitätskonzeptionen aufgebrochen und neu verhandelt werden, wodurch – wie im Falle des Morisken Ricote – eine hybride Existenzform entsteht.⁹⁹ Eine solche hybride Position kann sich nur in einem

⁹⁷ „[...] como él [Don Bernardino de Velasco] vee que todo el cuerpo de nuestra nación está contaminado y podrido, usa con él antes del cauterio que abrasa que del ungüento que molifica“ (DQ II, Cap. 65, S. 1166-1167. Anm. v. B. F.)

⁹⁸ Vgl. Homi K. Bhabha: Von Mimikry und Menschen. Die Ambivalenz des kolonialen Diskurses, in: ders.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000. S. 125–136.

Mit seinem Konzept der Mimikry überträgt Homi Bhabha einige Erkenntnisse von Michail Bachtins Analyse der Dialogizität auf die Situation des kolonisierten Subjekts, welches nur zu subtilen Formen des Widerstands greifen kann.

⁹⁹ Die Verwendung des Begriffs ‚Hybridität‘ in Homi Bhabhas postkolonialer Theorie ist kritisch hinterfragt worden. So ist dieses Wort aufgrund seiner Begriffsgeschichte sehr belastet, weil er im 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund von rassistischen Anthropologien und Evolutionstheorien als abwertender Gegenbegriff zur Vorstellung von einer ‚reinen Rasse‘ verwendet worden ist. Auch wenn der Hybriditätsbegriff von der postkolonialen Theorie positiv umgeschrieben wurde und nun eine machtkritische Alternative zu eindeutigen Identitätskonzeptionen darstellt, bleibt er (als Figur des Dritten) in struktureller Hinsicht immer auf die dualistische Kategorisierung bezogen, die er zu überwinden versucht.

Vgl. Gudrun Rath: ‚Hybridität‘ und ‚Dritter Raum‘. *Displacements* postkolonialer Modelle, in: Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma, hg. v. Eva Eßlinger [u. a.]. Berlin: Suhrkamp 2010. S. 137–149, hier S. 138–139.

so genannten ‘dritten Raum’ herausbilden, in dem die dualistische Kategorisierung von Eigenem und Fremdem in Frage gestellt wird.¹⁰⁰ So gehört Ricote als ein in Spanien geborener, zum Christentum zwangskonvertierter Maure unweigerlich mehreren Kulturen gleichzeitig an, was auch in seinem Gespräch mit Sancho deutlich wird. Seine Frau und seine Tochter seien zwar aufrechte Christinnen, die sich in der altchristlichen Gemeinde gut integriert hätten, „y aunque yo [Ricote] no lo soy tanto, todavía tengo más de cristiano que de moro, y ruego siempre a Dios me abra los ojos del entendimiento y me dé a conocer cómo le tengo de servir.“¹⁰¹ Diese Aussage zeigt an, dass Ricote natürlich auch bis zu einem gewissen Grad assimiliert ist, aber die paradoxe Situation, dass er den christlichen Gott anbetet, damit dieser ihm helfe an ihn glauben zu können, macht deutlich, dass er noch von seinem muslimischen Glauben beeinflusst ist und eine innere Konversion durch keine äußeren Zwänge herbeigeführt werden kann. In diesem Sinne ist es bezeichnend, dass Ricote einen abgeschabten Schinkenknochen zum gemeinsamen Mahl mit Sancho beisteuert. Der Schinkenknochen diene den Morisken als demonstrativer Beweis für ihre Zugehörigkeit zum Christentum, da der Verzehr von Schweinefleisch im Islam verboten ist.¹⁰² Diese hybride Existenzform Ricotes im Besonderen und der Morisken im Allgemeinen erwies sich jedoch als äußerst problematisch, weil sie weder von den Christen in Spanien noch von den Mauren in den Maghreb-Staaten, bei denen sie nach der Vertreibung Zuflucht gesucht haben, akzeptiert wurden¹⁰³, was Ricote im Dialog mit Sancho beklagt:

En ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desventura desea, y en Berbería y en todas las partes de África donde esperábamos ser recibidos, acogidos y regalados, allí es donde más nos ofenden y maltratan. (DQ II, Cap. 54, S. 1072.)

Nirgendwo fanden die Morisken eine gastliche Aufnahme, weil sie keine eindeutige Identität besaßen und sich deshalb nicht nahtlos in die jeweilige homogene Kultur einfügen konnten – den Spaniern waren sie zu muslim-

¹⁰⁰ Vgl. Jonathan Rutherford: *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*, in: *Identity: Community, Culture, Difference*, hg. v. J. Rutherford. London: Lawrence and Wishart 1990. S. 207–221, hier S. 211.

¹⁰¹ DQ II, Cap. 54, S. 1073.

¹⁰² Vgl. Anmerkungen von Susanne Lange zu DQ II, S. 687.

¹⁰³ Vgl. Christian Windler: *Religiöse Minderheiten im christlichen Spanien*. S. 108 u. 119.

misch und den Mauren zu christlich. Wenn Ricote sich als fremder Pilger verkleiden muss, um in seine Heimat überhaupt zurückkehren zu können, dann ist das ein Ausdruck seines höchst ambivalenten Status als jemand, der sich zwischen den Kulturen bewegt.¹⁰⁴ Ricote kann in diesem Sinne als eine Figur des Unheimlichen¹⁰⁵ betrachtet werden, weil er als verdrängter Fremder in die alte Heimat wiederkehrt, und auf jenen widersprüchlichen, zensierten Zwischenraum aufmerksam macht, in dem die kulturelle Verortung nicht in eindeutiger Weise erfolgen kann, weil aufgrund seiner hybriden Identität ein inkommensurabler Rest bleibt. Da sich „der fremde Doppelgänger [...] als entstellende Umschrift des Bekannten, des Heimischen entpuppt“¹⁰⁶, wird die Vorstellung einer in sich kohärenten Kultur aufgebrochen, welche sich von dem fremden Außen abgrenzt, vielmehr hat sich die kulturelle Differenz schon immer ins Zentrum der Kultur eingeschrieben.¹⁰⁷

Der Grund für Ricotes Rückkehr ist, dass er seinen vergrabenen Schatz holen möchte, um mit dessen Hilfe seine Familie wieder zusammenzuführen und sich mit ihnen in Deutschland in der Nähe von Augsburg eine neue Existenz aufzubauen, da ihnen dort mehr Toleranz entgegengebracht werde.¹⁰⁸ Ricote versucht, Sancho zu überreden, ihn bei der Suche nach dem Schatz zu unterstützen, wofür er auch eine Belohnung erhalten werde. Allerdings lehnt Sancho aus verschiedenen Gründen ab: 1) er sei nicht gierig, denn er hätte sich aufgrund seines Amts als Statthalter auf Kosten des Gemeinwohls persönlich bereichern können, was er aber unterließ 2) bevorzugt er es, sein Amt als Knappe bei Don Quijote wieder aufzunehmen und keinen anderen Weg einzuschlagen, und 3) ist es ihm als Untertan des Königs verboten, einem vertriebenen Morisken zu helfen¹⁰⁹ – bei einer Zuwiderhandlung dieses Verbots drohte eine Strafe von bis zu sechs Jah-

¹⁰⁴ Vgl. Salvador Fajardo: Narrative and Agency. S. 320.

¹⁰⁵ Vgl. Homi Bhabha: Die Frage des Anderen: Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus, in: ders.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000. S. 97–124.

Homi Bhabha eignet sich die Überlegungen Sigmund Freuds zum Unheimlichen an und wendet dabei dieses psychoanalytische Modell ins Politische. Dabei überträgt er Freuds metaphorische Verwendung von *heimisch/unheimlich* auf tatsächliche geo-kulturelle Räume. Vgl. Elisabeth Bronfen: Vorwort, in: Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000. S. IX–XIV, hier: S. X.

¹⁰⁶ Elisabeth Bronfen: Vorwort. S. X.

¹⁰⁷ Vgl. ebd. S. XI.

¹⁰⁸ Vgl. DQ II, Cap. 54, S. 1072–1073.

¹⁰⁹ Vgl. Güntert: Der Diskurs der Minderheiten. S. 95.

ren Galeerendienst.¹¹⁰ Dass Sancho trotzdem nicht vollkommen in der Rolle des autoritätsgläubigen Untertanen des Königs aufgeht, zeigt sich an der ambivalenten Position, die er einnimmt. Zwar verweigert er aufgrund des Verbots seine Hilfe, doch gleichzeitig bewahrt er Ricotes Geheimnis für sich und verrät es nicht. Indem Sancho dieses Wissen gegenüber der offiziellen Autorität verschweigt, schafft er einen unausgesprochenen Raum, in welchem der vertriebene Ricote seinem Vorhaben ungestört nachgehen kann.¹¹¹ Die beiden verabschieden sich vorerst, bis sie durch Zufall in Barcelona wieder aufeinander treffen, wo allerdings die Ereignisse um Ricotes Tochter Ana Félix im Vordergrund stehen.

Während Don Quijote und Sancho im Hafen von Barcelona eine Galeere besichtigen, kommt es kurz darauf zu einem Gefecht zwischen der besichtigten Galeere und einem algerischen Schiff, welches anschließend erobert wird. Der Anführer dieses Schiffs entpuppt sich als die Moriskentochter Ana Félix, die sich als Mann verkleidet hatte. Um ihr Leben zu retten, erzählt Ana Félix ihre Mitleid erregende Geschichte, wie sie trotz ihres christlichen Glaubens vertrieben worden und so in ihre missliche Lage geraten sei. Nach Spanien sei sie deshalb zurückgekehrt, weil sie den Schatz ihres Vaters bergen wolle, um damit ihren Verehrer Don Gregorio¹¹² aus Algerien befreien zu können. Dieser sei ihr nämlich aus Liebe in der Verkleidung eines Morisken, obwohl er Altchrist sei, nach Algerien gefolgt. Doch um sein Leben nicht zu gefährden, musste er sich in einem Harem als Frau verkleidet verstecken.¹¹³ Diese verworrene Episode, in der das Geschlecht und die ethnische Zugehörigkeit ständig fluktuieren, findet einen wunderbar anmutenden Ausgang: Ana Félix wird wie durch Zufall wieder mit ihrem Vater Ricote vereint, der bereits den Schatz gefunden hat, sodass Don Gregorio aus Algerien befreit werden kann. Zu guter Letzt verspricht der adlige Don Antonio, welcher die ganze Geschichte angehört hat, dass er sich für den Verbleib in Spanien von Ana Félix und ihrem Vater Ricote einsetzen werde.¹¹⁴ Ob er damit Erfolg haben wird, bleibt im

¹¹⁰ Vgl. Anmerkung von Susanne Lange zu DQ II, S. 688.

¹¹¹ Vgl. Salvador Fajardo: *Narrative and Agency*. S. 319–320.

¹¹² Ähnlich wie in dieser Episode ständig zwischen dem Geschlecht und der ethnischen Zugehörigkeit gewechselt wird, ändert sich der Name von Ana Félix' Geliebten. Im 54. Kapitel wird er Don Pedro Gregorio und im 63. Kapitel Don Gaspar Gregorio genannt, was mit der unbeständigen Identität der an dieser Geschichte Beteiligten korrespondiert.

¹¹³ Vgl. DQ II, Cap. 63.

¹¹⁴ Vgl. DQ II, Cap. 65.

Ungewissen, weil die Lebensläufe der Morisken nicht mehr weiter erzählt werden und einfach abbrechen. Dieser Bruch macht auf die Problematik einer Vereinbarkeit der historischen Wirklichkeit der Moriskenvertreibung und der fiktionalen Darstellung dieser leidvollen Ereignisse durch höchst artifizielle Topoi der *novela bizantina* und der *novela morisca* aufmerksam.¹¹⁵ Wenn alle am Hafen von Barcelona Anwesenden von dieser Empathie erregenden Geschichte mit wundersamem Ausgang gerührt sind und daraufhin die bereits erlassenen Todesurteile vom Vizekönig aufgehoben werden, erinnert Ana Félix unweigerlich an Scheherazade, die auch ihr Leben durch das Erzählen von Geschichten gerettet hat.¹¹⁶ Hinsichtlich der genannten Barcelona-Episode vertritt Georges Güntert die These, dass durch den Einbruch der historischen Wirklichkeit in das „Romangeschehen die Fiktion entweder zur unglaublichen Farce wird oder verstummen muss.“¹¹⁷ Weiterhin ist an dieser Episode auffällig, dass Don Quijote angesichts der geschilderten Ereignisse ebenso sprachlos geworden ist. Sein Schweigen bereitet sein Ende als fahrender Ritter vor, da er in einer Zeit der massenhaften Ausweisung von Minderheiten scheinbar ausgedient hat, weil er nicht mehr eine Veränderung herbeiführen, sondern nur noch ohnmächtig das wachsende Leid beobachten kann.¹¹⁸ Der entscheidende Kampf, den Don Quijote gegen den als *Caballero de la Blanca Luna* verkleideten Carrasco verliert, findet gerade zwischen der Ankunft von Ana Félix in Barcelona und der Rettung Don Gregorios statt.¹¹⁹ Indem die Ereignisse um die wundersame Wiedervereinigung von Ricote, Ana Félix und Don Gregorio von der Niederlage Don Quijotes unterbrochen wird, die ihn zum Verzicht auf seine Berufung als fahrender Ritter zwingt, wird nicht nur die Brüchigkeit dieser scheinbaren Idylle deutlich, sondern auch auf den signifikanten Zusammenhang zwischen der Moriskenvertreibung und dem Ende der Ausfahrten Don Quijotes hingewiesen – sie sind durch den traurigen Umstand miteinander verbunden, dass beide Opfer von Gewalt werden, welche die Bedingung der Möglichkeit für einen Dialog und der Anerkennung des Anderen zunichte macht. Doch Don Quijote scheitert trotz seiner Niederlage nicht, weil am Ende des Romans ausgerechnet diejenigen an seinem Namen und seinen Taten festhalten, die verhindern

¹¹⁵ Vgl. Stephan Leopold: Eroberungsstrategien. S. 63.

¹¹⁶ Vgl. Güntert: Der Diskurs der Minderheiten. S. 96.

¹¹⁷ Ebd. S. 97.

¹¹⁸ Vgl. ebd. S. 97.

¹¹⁹ Vgl. DQ II, Cap. 64.

wollten, dass er sich als fahrender Ritter der Dialogisierung der Welt widmet.¹²⁰ Trotz seiner Niederlage (auch hinsichtlich der Moriskenvertreibung) bleibt etwas von ihm, sodass er zu einer Erinnerungsfigur wird, wodurch die Geschichten derer, für die er sich einsetzte, nicht vollkommen dem Vergessen anheim fallen.

Aus diesem Grund drängt sich auch die Frage auf, ob Georges Güntert mit seiner These Recht hat, dass der Roman angesichts der grausamen Historie verstummen muss. Ist es nicht vielmehr umgekehrt, dass die Aufgabe des Romans gerade darin besteht, die Leidensgeschichte der Vertriebenen zu erzählen, um sie vor dem Vergessen zu retten, auch wenn es sich als eine unmögliche Aufgabe erweist? Mit Paul Ricœur lässt sich diese Annahme noch stärker herausstellen:

„Wir erzählen Geschichten, weil die Menschenleben Erzählungen brauchen und verdienen. Diese Bemerkung erhält ihr volles Gewicht, wenn wir an die Notwendigkeit denken, die Geschichte der Besiegten und der Verlierer zu retten. Die gesamte Geschichte des Leidens schreit nach Vergeltung und ruft die Erzählung herbei.“¹²¹

Doch die Geschichte der Besiegten lässt sich nicht in der direkten, kontinuierlichen Weise erzählen wie die der Sieger, da es ansonsten erneut zu einem Verdrängen anderer Geschichten käme. Es muss deshalb eine andere Möglichkeit gefunden werden, wie die Gegen-Geschichten der Besiegten artikuliert werden können, ohne selbst wiederum zu einem Ausdruck von Macht zu werden.¹²² Eine mögliche Artikulationsweise scheint in dem Aufbrechen der offiziellen Geschichtsschreibung zu liegen; gemäß der Einsicht Walter Benjamins „Geschichte gegen den Strich zu bürsten.“¹²³ Durch eine solche kontrapunktische Lektüre wird insofern auf die verdrängten Gegen-Geschichten verwiesen, dass sie als überschriebene Textschichten in der

¹²⁰ Vgl. Susanne Lange: Nachwort. S. 746.

¹²¹ Paul Ricœur: Zeit und Erzählung I. Zeit und historische Erzählung. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. München: Wilhelm Fink 1988 (= Übergänge, Band 18/1). S. 119.

¹²² Zur Kritik der 'Siegergeschichte' und der 'Tradition der Unterdrückten', vgl. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte (1940), in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974. S. 691–704.

¹²³ Ebd. S. 697.

offiziellen Geschichtsschreibung immer noch implizit enthalten sind und untergründig weiterwirken.¹²⁴

So lässt sich anhand der komplexen Konstruktion der narrativen Ebenen des *Don Quijote*, wie sie vor allem im 8. und 9. Kapitel des ersten Teils entwickelt wird, aufzeigen, dass sich das kulturell Ausgeschlossene immer schon als Spur in die offizielle Geschichtsschreibung eingewoben hat und sie somit subvertiert. Aus diesem Grund wird sich die Geschichte des vermeintlich christlichen Ritters Don Quijote als eine erweisen, die sich gleichzeitig aus den verdrängten Traditionen der ethnischen Minderheiten auf der iberischen Halbinsel speist. Mit einer solchen Erzählkonstruktion sollen die Machtmechanismen der Geschichtsschreibung offengelegt werden, sodass ein Konflikt darüber, welche Tradition der anderen vorzuziehen sei, vermieden und ein herrschaftsfreier Dialog zwischen ihnen ermöglicht wird.

¹²⁴ Vgl. Nicolas Pethes: Tradition: Kanon, Zensur und die Opfer der Geschichte, in: ders.: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung. Hamburg: Junius 2008. S. 126–140.

Pascal Klenke

Christoph Marzis *Lycidas* und das Aufbrechen der klassischen Gut-Böse-Opposition in der zeitgenössischen Phantastik

Der vorliegende Beitrag¹ untersucht die möglichen Auswirkungen der Globalisierung und der Beilegung des Ost-West-Konflikts nach dem ‚Mauerfall‘ auf die phantastische Gegenwartsliteratur, insbesondere hinsichtlich der traditionellen Gut-Böse-Dichotomie. Dabei soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit ein merklicher Komplexitätsanstieg in der Konzeptualisierung der unterschiedlichen Kulturen der Weltgesellschaft seine Spuren in aktuellen Entwicklungstendenzen des phantastischen Genres hinterlassen hat.

Während des Kalten Krieges war die Frage „Wer ist der Böse?“ einfach zu beantworten: Sie war lediglich davon abhängig, auf welcher Seite des Eisernen Vorhangs man sich aufhielt. ‚Klassenfeind‘/ ‚Kapitalist‘ und ‚Kommunist‘ standen sich mit gigantischen Waffenarsenalen gegenüber und waren überzeugt, sie selbst seien der ‚Gute‘ und der andere der ‚Böse‘: „The existence of radical evil is clear to anyone not blinded by current relativism. On the world level it expresses itself in the willingness to put the entire planet at nuclear risk.“²

Mit dem Ende des Kalten Krieges, dem Zusammenbruch der UDSSR und weiterer Staaten des Warschauer Paktes war die Welt ein Stück komplexer geworden, der Kommunismus als großes Feindbild war gefallen. Doch es scheint, als ob nicht die Guten gewonnen und die Bösen verloren

¹ Es handelt sich um die aktualisierte und leicht überarbeitete Fassung meines Vortrags zum gleichen Thema, den ich auf der zweiten Jahrestagung der Gesellschaft für Fantastikforschung in Salzburg am 30. September 2011 gehalten habe.

² Jeffrey Burton Russell: *Mephistopheles – The Devil in the Modern World*. Ithaca et al. Cornell University Press 1988, S. 17.

hätten, sondern nur mehr die Fassade einer vereinfachten Weltanschauung in sich zusammengebrochen ist.³

Obleich Samuel P. Huntington in seinem einflussreichem Werk *The Clash of civilisations*⁴ weiterhin ein Szenario der unversöhnlichen Fronten evoziert, die nunmehr primär religiös und kulturell begründet werden, zeigen gerade die Kontroverse und die vielfältige Kritik an Huntingtons Thesen, dass sich gegenwärtige Soziologen und Kulturwissenschaftler bei ihren Analysen der Weltgesellschaft und Prognosen nicht mehr ohne weiteres mit einfachen binären Oppositionen zufrieden geben.

Diese pointierte Betrachtung genügt selbstverständlich keinen politikwissenschaftlichen Ansprüchen, sie soll hier auch nicht im Fokus der Auseinandersetzung stehen, sondern nur den Anstoß für eine Reflexion über die Repräsentationen des Guten und des Bösen in der zeitgenössischen phantastischen Literatur geben und die mentalitätsgeschichtliche Bezugsfolie bilden.

So geht es im Folgenden um eine literaturwissenschaftliche Betrachtung der neueren und neuesten literarischen Phantastik, die seit der oben skizzierten Umbruchszeit vielfältige Ausprägungen und Weiterentwicklungen erfahren hat. Während der Prototyp der phantastischen Literatur im 20. Jh., für den J.R.R. Tolkien exemplarisch genannt sei, auf einer deutlichen Dichotomisierung des Guten und des Bösen beruht, sind in den jüngsten phantastischen Romanwerken markante Abweichungen von dem genannten Schema zu beobachten. Die Vermutung liegt nahe, solche neueren Entwicklungstendenzen zu einer Auflösung der traditionellen Gut-Böse-Opposition innerhalb des phantastischen Genres mit den oben skizzierten geopolitischen und mentalitätsgeschichtlichen Veränderungen in Verbindung zu bringen. Die angenommene signifikante Verschiebung im

³ Der ‚Kapitalismus‘ verursacht Hungersnöte für Biosprit, Welt-Wirtschaftskrisen durch Immobilien-Blasen und Kriege für den Zugang zu Öl. Die verbliebenen kommunistischen Staaten unterdrücken ihre Bewohner, inhaftieren regimiekritische Künstler und handeln in ihrer Gänze kapitalistischer als es manch Kapitalist sich träumen ließe. Wie sich zeigt, hat das Ende des Kalten Krieges keinen strahlenden Helden hervorgebracht, der die Welt von einem Schrecken befreit hätte, sondern vielmehr nur den Schleier des Systemkonflikts angehoben und die Welt darunter entweichen lassen.

⁴ *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. 1993. Vgl. dazu die kritische Stellungnahme von Edward Said: *The Clash of ignorance*. *The Nation*. October 2001. Vgl. auch die optimistischere und differenzierte Gegenposition von Francis Fukuyama: *The End of History and the Last Man*. (dt. *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?*), New York 1992.

Genrekonzept des Phantastischen soll im Folgenden exemplarisch anhand der Metropolen-Romane⁵ von Christoph Marzi, einem produktiven Vertreter der deutschsprachigen phantastischen Literatur, nachvollzogen werden. Anschließend werden die Erkenntnisse mit weiteren Texten der zeitgenössischen Phantastik in Verbindung gebracht, um so die Frage beantworten zu können, ob und inwieweit die gewonnenen Ergebnisse verallgemeinerungsfähig sind und eine deutliche gattungsrelevante Veränderung des Umgangs mit der Relation von 'Gut' und 'Böse' in der neueren Phantastik zu beobachten ist.

Zunächst ist es jedoch lohnend, einige grundsätzliche Gedanken hinsichtlich der Konzepte des Guten und des Bösen anzuführen und diesbezüglich exemplarische philosophische Sichtweisen zu skizzieren, die eine geeignete Folie für die Darstellungen im Medium der Literatur bereitstellen.

1. Philosophische Perspektiven

Stellt man die Frage, was 'Gut' und was 'Böse' ist, in systematischer und wissenschaftlicher Hinsicht, stößt man schnell auf die Vorschläge und Definitionsversuche bekannter Philosophen. Dabei gibt es jedoch nicht ein zentrales Konzept, denn die Beurteilung dieses grundlegenden Problems hängt entscheidend vom jeweiligen Standpunkt der Betrachtung und den jeweiligen Vorannahmen ab.

Bereits im Rahmen einer intuitiven Annäherung an die Problemstellung zeichnet sich eine gewisse Multiperspektivität ab. Die Motive des Handelnden, die Handlung selbst und die Folgen der Handlung bilden zentrale Blickwinkel, unter denen man sich einer moralischen Bewertung nähern kann. Ist ein Mord gerechtfertigt, wenn er dazu diente das Leben vieler anderer zu bewahren? (Bewertung des Motivs) Oder kann ein Mord niemals 'gut' sein? (Bewertung der Handlung) Oder hängt die Bewertung eines Mordes davon ab, welche Folgen er hatte? Stehen dabei die Folgen für 'alle' über denen für den einzelnen? (Bewertung der Folgen).

In der neuzeitlichen Philosophiegeschichte wurden sowohl Versuche unternommen, das Böse als eine eigene ontologische und anthropologische

⁵ Christoph Marzi: *Lycidas* München: Heyne 2004; ders.: *Lilith*, München: Heyne 2005; ders., *Lumen*, München: Heyne 2006; ders. *Somnia*, München: Heyne 2008.

Kategorie zu definieren,⁶ als auch konträre Bestrebungen verfolgt, es als einen Mangel an Gutem zu begreifen, ohne ihm eine eigene wesensmäßige Fundierung zuzuschreiben.⁷ Jenes letztgenannte „Malum“ bleibt mithin komplementär und gleichsam als gegenbildliche Verkehrung auf das Gute bezogen, insofern es das Negative, das ‚Nichtseinsollende‘ und ‚Nichtige‘ verkörpert.

Die Philosophie des 20. Jahrhundert setzt wiederum andere Akzente. Karl Jaspers differenziert in seiner *Einführung in die Philosophie* hinsichtlich der Unterscheidung zwischen Gut und Böse nach etwas anderen Kriterien:

Auf der ersten Stufe ist das Verhältnis von Gut und Böse das moralische: die Beherrschung der unmittelbaren Antriebe durch den Willen, der den sittlichen Gesetzen folgt. [...]

Auf der zweiten Stufe ist das Verhältnis das ethische: die Wahrhaftigkeit der Motive [...]

Auf der dritten Stufe ist das Verhältnis das metaphysische: das Wesen der Motive.⁸

Nach Jaspers sind, wie aus den zitierten Zeilen hervorgeht, die drei Ebenen des Moralischen, des Ethischen und des Metaphysischen zu unterscheiden, die zu je anderen Beurteilungen und zu je verschiedenen Konzeptualisierungen des Guten und des Bösen führen.

Wie ersichtlich, gibt es sehr verschiedene Perspektiven, Kriterien und Voraussetzungen, so dass sich je nach Blickwinkel ganz unterschiedliche Bewertungen dessen, was als gut und was als böse einzustufen ist, ergeben können. Eine eindeutige Aussage lässt sich ad hoc nicht treffen. Es ist uns somit unmöglich eine objektive Erkenntnis zur moralischen Beurteilung zu erlangen oder mit Simmels Worten: „Der Apfel vom Baum der Erkenntnis war unreif.“⁹ Es wäre natürlich prinzipiell möglich, die Handlungsweisen

⁶ Vgl. Immanuel Kant: „Über das radikal Böse in der menschlichen Natur“, *Berlinischen Wochenschrift* 1792, I, S. 323–384.

⁷ Vgl. diesbezüglich ausführlich Odo Marquard: Artikel „Malum“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Bd. 5, Darmstadt 1980, Sp. 652; vgl. ferner Wilhelm Schmidt-Biggemann: „Über die unfafliche Evidenz des Bösen“, in: *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, hg. Carsten Colpe und Wilhelm Schmidt-Biggemann. Frankfurt a.M. 1993.

⁸ Karl Jaspers, *Einführung in die Philosophie*. München: Piper 1998, S. 48.

⁹ Georg Simmel, zit. nach Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 234.

literarischer Figuren anhand verschiedener Moraltheorien näher zu betrachten, jedoch wären diese dann stets abhängig von der zu Grunde gelegten philosophischen Theorie (oder theologischen Anschauung). Aus diesem Grund soll hier die Literatur selbst mit ihren eigenen Unterscheidungen von 'gut' und 'böse' in den Vordergrund gestellt werden, da sie, insbesondere über die Verwendung vorgeprägter Figuren, ihre eigenen internen Differenzierungen bereits mitbringt.

2. Die klassische Gut-Böse-Konstellation in der literarischen Phantastik des 20. Jahrhunderts

In traditionellen phantastischen Texten sind die Fronten meist klar verteilt. Der oder die guten Helden stellen sich dem oder den Bösen in den Weg und verhindern deren dunkle Machenschaften. Dabei wächst das Ansehen des Helden mit der Größe des Gegners. Je tiefer das vernichtete Schwarz, desto strahlender das siegreiche Weiß. Diese Schwelle, wie Joseph Campbell sie nennt, kann so groß sein, dass ihre Überschreitung quasi eine Selbstvernichtung des Helden bedeutet:

The idea that the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth is symbolized in the worldwide womb image of the belly of the whale. [...] This popular motif gives emphasis to the lesson that the passage of the threshold is a form of self-annihilation.¹⁰

Ein Musterbeispiel für diesen Aufbau bietet einer der renommiertesten und meistgelesenen Klassiker der Phantastik, J.R.R. Tolkiens *Lord of the Rings*.¹¹ Sauron, Saruman, Orks und weiteres Gefolge gegen die Gefährten, Rohan, Gondor, Elben und Co. Ein 'Dazwischen' scheint unmöglich. Selbst der ambivalent scheinende Gollum ist aufgeteilt in zwei Seelen, die versuchen die Oberhand über sein Handeln zu gewinnen:

„Sméagol promised,“ said the first thought.
„Yes, yes, my precious,“ came the answer, „we promised: to save our Precious, not to let Him have it – never.[...]“

¹⁰ Joseph Campbell: *The Hero With a Thousand Faces*. London: Fontana Press 1993, S. 90–1.

¹¹ Vgl. J.R.R. Tolkien: *The Lord of the Rings*. London: HarperCollins 1995.

„I don't know. I can't help it. Master's got it. Sméagol promised to help the master.“¹²

Dabei propagiert die jüngere Gollum-Seite die Entscheidung für beide zu treffen, indem sie im Plural spricht, während Sméagol nur im Singular spricht, also die Existenz der später ausgeprägten Facette wieder auslösen möchte. Am Ende kann nur einer siegreich bleiben und in seiner Gier den Ring mit in die Tiefe ziehen.¹³ Diese Figurenkonstellation bildete, wie vieles aus Tolkiens Texten, die Grundlage einer Phantastik-Tradition, die bis heute Bestand hat. Jedoch befindet sich auch die Welt der Phantastik im Wandel, viele Texte in unterschiedlichen Sprachen lösen dieses dichotomische Oppositionsverhältnis auf. Um die möglichen Ausprägungen einer solchen Transformation eingehender betrachten zu können, sollen hier beispielhaft die Romane über die Uralten Metropolen des deutschen Autors Christoph Marzi untersucht werden.

3. Die uralten Metropolen – Christoph Marzis phantastisches Romanwerk

Basierend auf einer Vielzahl von Texten der Weltliteratur erschuf Marzi in seinen Romanen über die Uralten Metropolen eine Welt, die in einem ständigen Wechselspiel von Bekanntem und Unbekanntem, von altem und doch neuem, den Leser in seiner realen und literarischen Welt abholt und durcheinander wirbelt. Bereits die Betrachtung der Ausgangslage offenbart eine der ursprünglichsten Oppositionen der Kulturgeschichte.

3.1 Ausgangslage und literarische Anspielungen

Hinter dem Namensgeber des ersten Romans, *Lycidas*, verbirgt sich nicht nur die gleichnamige Elegie¹⁴ von John Milton, vielmehr hat Marzi mit der Gestalt des Luzifer auch die Hauptfigur von Miltons einflussreichem epischen Chef d'oeuvre *Paradise Lost* entlehnt.¹⁵ Schon bei Milton zeichnet sich die Figur des Luzifer bekanntlich durch eine konstitutive Ambivalenz

¹² Ebd., S. 618.

¹³ Vgl. ebd., S. 925.

¹⁴ John Milton: „*Lycidas*“, in: Frank Allen Patterson et al. (Hg.), *The works of John Milton*, New York: Columbia University Press 1931, S. 76–83.

¹⁵ John Milton: *Paradise Lost*. London: Penguin Books 1989.

aus, die zwischen heroischem Charakter und satanischer Verführergestalt oszilliert.¹⁶

Luzifer, der gefallene Engel, wandelt in Marzis Werk nach seinem Fall aus dem Himmel über die Erde und beeinflusst über die Jahrhunderte das Leben der Menschen. Unter anderem schrieb er als John Milton in *Paradise Lost* seine Sicht des Falls aus dem Himmel nieder.¹⁷ Wichtig ist dabei zu beachten, dass Marzi stets darauf Wert legt, dass es sich bei Luzifer um den gefallenen Lichtengel, nicht aber um den ebenfalls mit diesem Namen assoziierten Teufel handelt. Diese geläufige Interpretation¹⁸ aus der Kombination der Bibelstellen „Wie bist du vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern! Wie wurdest du zu Boden geschlagen, der du alle Völker niederschlugst!“¹⁹ und „Er sprach aber zu ihnen: Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz.“²⁰ ist keinesfalls eindeutig und auch in der Literatur umstritten.²¹ Die Rücknahme dieser Verknüpfung von Satan und Luzifer zu einer gemeinsamen Figur, ermöglicht es Marzi, seinen gefallenen Engel zu portraituren, was, wie sich später zeigen wird, von wesentlicher Bedeutung sein wird. Lycidas selbst differenziert zwischen beiden Namen wie folgt:

Die alten Geschichten stellen mich in keinem guten Licht dar. Für die meisten Menschen bin ich der Widersacher. Satan. Ja, ich war ein Engel. Doch war ich nie ein Satan. Ihrer gibt es viele, und es erschreckt mich jedes mal aufs Neue, wenn die Menschen diesen Vergleich bemühen.²²

Eine Figur des Satan oder Teufels mit Hörnern und Pferdefuß findet in die Geschichte keinen Einzug. Wohl aber Luzifers Gegenspieler, der, gegen den er im Himmel rebellierte und der ihn schließlich von dort verbannte,

¹⁶ Vgl. Linda Simonis: „Luzifer als ästhetisches und anthropologisches Paradox. Am Beispiel der Illustrationen zu Miltons *Paradise Lost* im 18. Jahrhundert“, in: *Physis und Norm. Neue Perspektiven der Anthropologie im 18. Jahrhundert: Das achtzehnte Jahrhundert – Supplementa*, Bd 14, hg. Manfred Beetz, Jörn Garber und Heinz Thoma. Göttingen 2007, S. 434–459.

¹⁷ Vgl. Christoph Marzi: *Lycidas* S. 183–92.

¹⁸ Alfred Jacoby: „Luzifer“, in: Hanns Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Berlin und New York: de Gruyter 1987, S. 1470.

¹⁹ *Die Bibel*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1996, Jesaja 14,12

²⁰ Ebd., Lukas 10,18

²¹ Vgl. Luther Link: *The Devil – A Mask without a Face*. London: Reaction Books 1995, S. 22–3.

²² Christoph Marzi: *Lycidas*, S. 214.

der allmächtige Träumer. „Gott“ wird als Name nicht verwendet, wie der Text selbst ausführt: „Wir nennen ihn nicht bei diesem Namen. [...] Er ist der allmächtige Träumer. So haben die Engel ihn genannt, so nennen wir ihn auch.“²³ Die Gründe für diese Namensgebung sind vielfältig, es soll hier nur einer exemplarisch dargelegt werden, weitere im späteren Verlauf des Textes. Wichtig an dieser Stelle ist, dass keine Verbindung zwischen dem Träumer und einer kirchlichen Institution besteht, die Religionsgemeinschaften finden in Marzis Texten keinen Einzug. Die Aussagen der Geschichten sind keine Vertreter oder Gegner einer speziellen Glaubensrichtung, sie konstruieren vielmehr eine von dogmatisch-theologischen Aspekten losgelöste Sicht auf den himmlischen Herrscher. Der Träumer steht allein für das Konzept einer schöpferischen Allmachts-Figur.

Neben Luzifer findet sich eine Vielzahl von weiteren Engeln im Text wieder. Die anderen Lichtengel, die nicht rebellierten unter ihrem Anführer Uriel, ebenso wie die kriegerischen Eisengel um Gabriel, die erschaffen wurden um gegen Luzifer in den Kampf zu ziehen. Alle angeführten Engel leben inzwischen ebenfalls auf der Erde, in eigenen Behausungen, die sie Himmel nennen, obwohl sie das Reich des Träumers verlassen haben. Sie symbolisieren so weiterhin ihre Verbundenheit zur überirdischen Sphäre, auch wenn sie sich von dieser losgesagt haben.

Einen weiteren Gegenpol zum Träumer bildet der Ophar Nyx, der gemeinsam mit Hemera und seiner Nachkommenschaft vom Träumer verstoßen und unter die Erde verbannt wurde, weil sie wie der Träumer selbst Leben erschufen, ohne dass er ihnen dies gestattet hatte.

Aus dem Chaos, das das Nichts war, wurden zwei Wesenheiten erschaffen. Hemera, der Tag, und Nyx, die Nacht. Sie sollten Herrscher sein. Keine Untergebenen. Gleichgestellt dem Träumer, der später die Engel erschuf. Die Engel, solltet Ihr wissen, waren zum Dienen geschaffen worden.²⁴

Sie übergangen ihn also, anstatt, wie von ihm vorgesehen über Nacht und Tag zu herrschen. Obwohl sie dem Träumer gleichgestellt waren, durften sie nicht wie er handeln, eine Situation, die großes Konfliktpotential bietet. Sie leben nun unterhalb der Metropolen und ernähren sich von den negativen Gefühlen der Menschen, denen es nur so möglich ist, in so großer

²³ Christoph Marzi: *Somnia* S. 465.

²⁴ Christoph Marzi: *Lycidas* S. 420.

Zahl auf so engem Raum zu leben. Die Ausgangslage ist also relativ klar strukturiert, die Figuren werden im Laufe der Texte jedoch stetig weiterentwickelt.

3.2 Unerwartete Entwicklungsfähigkeit und Wandel der Figuren

Luzifer wird im ersten Text zunächst als Bösewicht aufgebaut, bis der Ophar Nyx als größere Gefahr für die Menschen erkannt wird. Luzifer hat in seinem Streben nach Macht den Nyx in Schach gehalten, ebenso wie dieser Luzifer beschränkte. Sie wollen, in bester mephistophelischer Manier, das Böse und schaffen das Gute.²⁵ Somit stehen beide gleich für zwei Prinzipien in der Relativierung. Zum einen bilden sie ein Gleichgewicht, welches in seiner Gesamtheit zwar nicht unbedingt gut ist, aber in der gegenseitigen Blockade zumindest größtes Übel verhindert. Die Neutralisierung zweier verfeindeter Mächte erinnert an dieser Stelle an das zu Beginn thematisierte Verhältnis zwischen Ost und West zu Zeiten des Kalten Krieges. Zum anderen wird über die Einführung eines gefährlicheren Bösen das ursprüngliche abgemildert, es wird sozusagen das geringere Übel. Marzi schafft es so, keine moralische Legitimation für die Taten Lycidas' liefern zu müssen, da er sich allein durch die Opposition zum Ophar Nyx rechtfertigen kann. Der Feind des Feindes wird so zwar nicht zum Freund, zumindest aber zum temporären Verbündeten. Die Vorbehalte gegenüber seinem Verhalten bleiben jedoch bestehen.

Im Laufe dieser Auseinandersetzung wird auch Luzifers Gefährtin Lilith in die Geschichte eingeführt und bildet von dort an die Grundlage für die Umgestaltung der Luzifer-Figur. Als sie sich bei ihrem ersten Aufeinandertreffen ineinander verliebten, war es Lilith, die ihn mit der ultimativen Frage konfrontierte, die den Aufstand im Himmel provozieren sollte: „Warum?“²⁶ Warum wurde es Luzifer verboten, seine Liebe zu Lilith auszuleben? Warum sollte er sie dazu zwingen, zu Adam zurückzukehren, nur weil der Träumer dies verlangte? Ihr Streben nach Freiheit war es, was ihn von Anfang an faszinierte. So wurden dieses Streben und die Liebe zu Lilith die bestimmenden Faktoren seines Handelns: „Nur frei hatte er sein

²⁵ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Faust – Eine Tragödie*. Werke, Hamburger Ausgabe, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996, Z. 1335–6.

²⁶ Christoph Marzi: *Lycidas* S. 488.

wollen. Frei im Handeln, frei in den Gedanken, frei in den Worten.“²⁷ Rücksicht und Mitleid hingegen zählten auch weiterhin nicht dazu. Unschuldigen Kindern die Seele zu rauben, um so das eigene Leben zu verlängern, ist für ihn ebenso legitim wie das Opfern von Menschenleben für seine Zwecke. Die Schuld dafür trage der Träumer, so sagt er, da er ihn durch die Verbannung und den Verlust der Unsterblichkeit zu diesem Handeln zwingt, er habe ihn schließlich so erschaffen.²⁸ Hier erfolgt die Relativierung also auf der Charakter-Ebene. Die Eindimensionalität einer stereotyp böse geprägten Figur wird durch die Offenbarung bisher verborgener, oder vielleicht ignoriertes Facetten durchbrochen. Sie erhält mehr Tiefe, wird mehrdimensional und bekommt so die Möglichkeit weiter ausdifferenziert zu werden. Insbesondere über den Aspekt der ‘Freiheit’ schafft es Marzi, Lycidas aus der Personifikation des Bösen zu lösen, da die Freiheit eines der höchsten Güter ist, die Menschen versuchen anzustreben, weshalb sie auch transzendenten Wesen wie den Engeln nicht vorenthalten bleiben sollte. Gleichzeitig rückt er so denjenigen, der diesem Streben nach Freiheit entgegentritt in die Position des Despoten, der nicht nur über das eigene Leben, sondern auch über das anderer zu bestimmen versucht.

Diese Konflikte mit dem Träumer, die sich hier immer wieder auftun, passen jedoch nicht in die Vorstellung von Güte und Allmacht, die man im Allgemeinen mit den Schöpfer-Figuren in Verbindung bringt, was ein weiterer Grund dafür ist, ihn nicht als ‘Gott’ zu bezeichnen. Bereits die Beschreibung der Genesis von Schöpfung und Schöpfer offenbart ein neuartiges Konzept:

Am Anfang. Zu einer Zeit, als das Chaos herrschte und die Welt nichts als ein Traum war. Der allmächtige Träumer träumte seinen Traum von der Welt, ganz so, wie die Menschen, von denen er träumte, einst den Träumer träumen würden.²⁹

Die Situation zum Anbeginn der Welt stellt sich also so dar, wie Mephisto³⁰ und die griechische Mythologie³¹ sie beschreiben: im Chaos. Gleichzeitig

²⁷ Ebd., S. 825.

²⁸ Vgl. Christoph Marzi: *Somnia*, S. 559.

²⁹ Ebd., S. 420

³⁰ Mephisto setzt die ungeordnete Finsternis vor das ordnende Licht. Vgl. *Faust*, Z. 1349–50.

referiert sie auf die Vorstellungen der Aborigines Australiens, die den Ursprung in der 'Traumzeit' sehen: „Land und Leben und die menschliche Ordnung haben ihren Ursprung nach der Mythologie der Aborigines in ferner Vergangenheit, in der Traumzeit.“³² Bei Marzi verbinden sich diese Vorstellungen zu einem mysteriösen Traumgebilde, in dem der Schöpfer, gleich seiner Schöpfung, ein Traum ist, vereint in eben jenem undurchsichtigen Gebilde des Traumes. Es entsteht ein Paradoxon – wie das von Huhn und Ei – durch Träumer und Traum, welches den Leser mit der Frage nach dem ultimativen Ursprung allein zurück lässt. Ebenso bleibt fraglich, ob in einer solch gleichberechtigten Konstellation einer der Protagonisten jemals mächtiger sein kann als der andere, geschweige denn allmächtig. Doch ist diese Konstellation zwar eine sehr interessante, doch alleine keine Umdeutung des 'Guten', das dem Schöpfer zunächst zugeschrieben wird. Diese wird erst durch den Konflikt mit Luzifer, dem Nyx und den Engeln deutlich.

Wie bereits bei der Verbannung des Nyx angedeutet, lässt sich die Allmacht des Träumers eher als Anspruch auf 'alle Macht' lesen. Gleichzeitig wird jedoch immer wieder deutlich, dass sein Verhalten geprägt ist durch Ohnmacht und den ständigen Versuch, dieser entgegenzuwirken, und sei es mit Gewalt. Das Aufbegehren Luzifers, der sich nicht mehr damit zufriedengab, die Befehle des Träumers ungefragt auszuführen, ließ er durch Kriegengel niederschlagen, die er nur schuf, damit sie die Umsetzung seiner Befehle sicherstellten. Diese Ohnmacht wird insbesondere deutlich, als er von der Liebe zwischen Luzifer und Lilith erfährt:

Denn wie konnte es sein, dass er, der allmächtige Träumer, von Gefühlen heimgesucht wurde, die er nicht selbst erschaffen hatte? Wie konnte es sein, dass er die Fragen, die seinem Mund entronnen, nicht zu beantworten wusste? Wie konnte es sein, dass die Schöpfung zu lieben vermochte und er selbst dies nicht zu tun in der Lage war?³³

Neben der Selbsterkenntnis, dass er Gefühle besitzt, die er zwar besitzt, aber nicht kannte, sticht vielmehr das hervor, was er gerade nicht besitzt: die Liebe. Ein Schöpfer ohne die Fähigkeit zu lieben wirkt kein besonders

³¹ Christian Meiser: *Schöpfungsmythen*. München: Goldmann 1988, S. 162.

³² Eckhard Supp: *Australiens Aborigines – Ende der Traumzeit?* Bonn: Bouvier 1985), S. 189.

³³ Christoph Marzi: *Lumen*, S.236

gutes Licht auf das Verhältnis zwischen ihm und seiner Schöpfung und disqualifiziert ihn eigentlich für das Attribut der Allmächtigkeit. So erscheint es mit Fortschreiten des Textes fast als unterschwelliger Hohn, wenn trotz dieser Unzulänglichkeiten die Bezeichnung 'Allmächtiger Träumer' strikt beibehalten wird.

Gleichzeitig symbolisiert er so die Opposition zwischen Mono- und Polytheismus, dessen gemeinsames Nebeneinander verschiedener Gottheiten und der damit verbundenen Aufteilung von Macht und Zuständigkeiten eine Auseinandersetzung der Götter untereinander erfordert. Die Texte propagieren ein tolerantes Verhältnis zwischen den unterschiedlichen Mythologien, keine Exklusivansprüche, wie der Träumer sie repräsentiert. Dem kulturellen Prozess des Synkretismus, wenn Elemente älterer Weltanschauungen übernommen und in neue integriert wurden, um sie so den Menschen näher zu bringen, werden mythenübergreifende Verbindungen gegenübergestellt, die eine singuläre Weltanschauung nahezu unmöglich erscheinen lassen. Die Existenz anderer Götter demonstriert so noch einmal die Differenz zwischen den Allmachts-Ansprüchen des Träumers und der Realität, in der er diese nicht durchsetzen kann.

Nicht viel besser ist es um die Diener des Träumers, die Engel gestellt. Neben denen, die Luzifer bei seinem Aufstand unterstützten, haben sich auch die extra für diesen Kampf geschaffenen Kriegselengel der Mala'ak ha-Mawet von ihm abgewandt. Ihnen genügte die Verbannung als Bestrafung nicht.

Nach der Verbannung der Engel aus dem Himmel, der einst der einzige Himmel gewesen war, regierte der Träumer mit Hilfe der Mala'ak ha-Mawet. Doch Zweifel erblühten in deren Anführers Herz, und auch er begann zu hinterfragen, was bisher seine Welt gewesen war. [...]

Gabriel hatte geglaubt, dass er die Stärke des Träumers besaß. Doch hatte ihm Lucifers Aufstand nicht gezeigt, wie schwach der Träumer war? Nein, solch einem Herrscher hatte er nicht länger dienen wollen.³⁴

Deshalb verließen auch sie den Himmel, um den Kampf gegen Luzifer und die seinen weiterzuführen und zu einem endgültigen Abschluss zu bringen. Diese Darstellung verschiebt das Bild der Engel also in Richtung des Bö-

³⁴ Christoph Marzi: *Lumen*, S. 238.

sen. Unbarmherzigkeit gepaart mit Rachsucht ist ein Wesenszug, der Engeln sonst weniger zugerechnet wird.

Diejenigen die dem Träumer weiter untergeben waren und sich um die Belange der Menschen kümmerten, hatten sich bereits lange von ihnen abgewandt, gleichsam wie die Menschen sich vom Glauben an Engel und andere Gottheiten abgewandt hatten. So kommt es, dass Lord Uriel, der Anführer der Lichtengel, geprägt ist durch selbstsüchtiges Verhalten und nur darauf bedacht, die eigene Gier nach der Empfindung des Lebens anderer zu stillen. Dabei stößt sein Verhalten auch intradiegetisch auf Unverständnis und wird mit dem weit verbreiteten Engelsbild konfrontiert:

Was Lord Uriel von ihr verlangt, war nicht das, was sie von einem Engel erwartet hatte. Engel waren für sie Geschöpfe der Ehre, der Liebe und der Großzügigkeit gewesen. Keine Feilscher, die ihre Gunst gegen Waren verschacherten.³⁵

Auch ihr Verhalten gegenüber ihrem Bruder Lycidas widerspricht diesem Stereotyp. Unbarmherzig verbannen sie ihn, gezwungen das Leiden seiner Gefährtin Lilith mit ansehen zu müssen und sich in der Gewissheit zu befinden, dass nur er sie erlösen könnte, ebenso wie nur sie ihn aus seinem Gefängnis befreien könnte. Die Engelsfiguren werden also aus ihrer ätherischen Unnahbarkeit entrückt und um 'dunkle' Charakterzüge erweitert, eine konsequente Weiterführung der Verschiebung, die bereits der Träumer erfahren hatte. Wichtig bleibt zu beachten, dass ihr Wesen erweitert und nicht vollständig ersetzt wird, sie handeln also weder ausschließlich unbarmherzig noch großherzig.

Es zeigt sich also, dass sich die zu Beginn skizzierte Ausgangslage sich immer weiter auflöst oder allmählich Facetten offenbart, die zuvor im Verborgenen lagen und von niemandem erwartet wurden. Der gefallene Engel zeigt Gefühle, liebt und strebt nach Freiheit. Der Schöpfer hingegen muss erfahren, wie ihm seine Schöpfung mehr und mehr entgleitet und er (all)machtlos nur die Gewalt als letztes Mittel sieht. Er steht dabei repräsentativ für Herrschaftskonzepte, die auf den ersten Blick vollkommen erscheinen, sich im Konflikt aber als starr, unflexibel und machtbesessen offenbaren.

³⁵ Christoph Marzi: *Lycidas*, S. 271.

So kristallisiert sich als entscheidender Schritt und wichtigste Verschiebung in der Entwicklung der Gut-Böse-Konstellationen der modernen Phantastik das Phänomen eines Wandlungsprozesses heraus, mittels dessen Figuren, die zunächst fast selbstverständlich auf eine Seite gestellt werden, sukzessive in einem anderen Licht gezeigt werden. Dieses Licht wandelt die strikte Trennung von Gut und Böse, Schwarz und Weiß, metaphorisch gesprochen, in ein undurchsichtiges Grau, in dem deutlich wird, dass gut und böse sich gegenseitig bedingen, fließend ineinander übergehen und nicht strikt voneinander zu trennen sind, weder innerhalb der Figuren, noch in deren Zusammenspiel.

4. Konsequenzen für die Genrekonzeption

Die aufgezeigte, in der literarischen Gattung der Phantastik zu beobachtende jüngste Entwicklungstendenz, die hier nur exemplarisch skizziert werden konnte, lässt sich neben den Texten von Marzi auch in vielen weiteren Phantastik-Werken wiederfinden. So entwickelt Sergei Lukianenko in seiner *Wächter-Reihe*³⁶ beispielsweise ein System, in dem das Gleichgewicht von Gut und Böse im Zentrum steht; Bernhard Hennen zeigt in seinen *Elfenromanen*³⁷ die dunkle Seite einer angeblichen Vollkommenheit, von Herrschaft und Unterdrückung. In den *Völker-Romanen* von Christoph Hardebusch über die *Trolle*³⁸ oder Stan Nicholls über die *Orks*³⁹ wird hingegen aufgezeigt, inwiefern die oberflächlich bösen phantastischen Spezies über einen bisher ungeahnten psychologisch-geistigen Tiefgang verfügen. Immer finden sich Stereotypen, die aufgebrochen werden und neue Blickwinkel eröffnen, ohne dabei gänzlich neu erfunden zu werden, so dass ihre Ursprünge bzw. der Wiedererkennungswert verschwinden würden.⁴⁰

³⁶ Sergej Lukianenko: *Wächter der Nacht* (Originaltitel: *Nočnoj dozor*). München: Heyne 2005.

³⁷ Bernhard Hennen: *Die Elfen*. München: Heyne 2004.

³⁸ Christoph Hardebusch: *Die Trolle*. München: Heyne 2006.

³⁹ Stan Nicholls: *Bodyguard of Lightning* (Orcs: First Blood), London: Gollancz 1999.

⁴⁰ Die aufgezeigte Tendenz näher zu untersuchen und in weitere Kontexte zu bringen wäre für anschließende Untersuchungen wünschenswert. Etwas anders verhält es sich m. E. bei den 'Romantic Vampires', wie sie aus der *Twilight-Serie* oder den *Vampire Diaries* bekannt sind. Hier ist das ursprünglich Böse des Vampirs die

Ihre spezifische Wirkungsästhetik erreicht die diskutierte Entwicklungstendenz in der Figurenkonstellation und Charakterdarstellung allerdings erst vor der Folie der prototypischen Dichotomie und Hell-Dunkel-Zeichnung. Ihr innovatives Potential gewinnt die Auflösung der strikten Grenzziehung zwischen Gut und Böse erst vor dem Hintergrund einer langjährigen, im Genrekonzepth fest etablierten Phantastik-Tradition.

Ohne Jahrtausende andauernde Verehrung des Schöpfers wäre das Entsetzen über sein willkürliches Verhalten wesentlich geringer. Gleiches gilt für die notorischen Bösewichte wie Luzifer und ihre unerwartete ‚Ehrenrettung‘. Je dunkler das Schwarz, mit dem eine Figur in der literarischen Tradition assoziiert ist, umso überraschender sind die Lichtstrahlen die neue Muster aus dem Dunkel hervorbrechen lassen, oder wie Marzi sagt:

„Manchmal erkennt man das Muster nicht, obwohl man direkt davor steht.“
 [...] „Und dann wiederum glaubt man zu erkennen, was ist, und sieht doch nur die Linien, die offensichtlich sind.“ [...] „Es gibt noch eine dritte Möglichkeit, die Dinge zu sehen.“ [...] „Man selbst ist ein Teil der Linien und zu blind, dies zu erkennen.“⁴¹

omnipräsente Gefahr, der animalische Urinstinkt, gegen den die Protagonisten sich zur Wehr setzen müssen. Sollte dieser relativiert werden, verlören die Anstrengungen die unternommen werden müssen, um gegen den Blutdurst zu bestehen, ihre aufopferungsvolle Hingabe. Der Vampir verkäme zum Blut-Vegetarier mit Fledermaus-Kräften und Glitzer-Effekt.

⁴¹ Christoph Marzi: *Lumen*, S. 241 f.

Buchbesprechungen

Katharina Mommsen: „Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen.“ Goethe und die Weltkulturen. (Schriften der Goethe-Gesellschaft, hg. Jochen Golz, Band 75) Göttingen 2012.

Die Vereinigung von Orient und Okzident, wie sie dem späten Goethe im Umkreis des *West-östlichen Divans* vorschwebte, steht als passender Wahlspruch über Katharina Mommsens Buch, das zahlreiche Schriften der Verfasserin zu Goethe im ‚Dialog mit den Weltkulturen‘ versammelt. Der Band vereint Vorträge und Aufsätze der Autorin, die das Thema der interkulturellen, nationenübergreifenden Schriftstellertätigkeit Goethes aus verschiedenen Blickwinkeln differenziert und detailgenau beleuchten. Diese grenzüberschreitende, transkulturelle Bewegung durchzieht Katharina Mommsens wissenschaftliche Studien zu Goethe als ein roter Faden, so wie die fremdkulturelle Neugier und das Interesse an der anderen Kultur auch für Goethe eine lebensbegleitende Orientierung und aus seinem Oeuvre nicht wegzudenkende Perspektive darstellen. Eine der wichtigsten Zielsetzungen bildet dabei der konstruktive verbindende Dialogcharakter der kulturellen Begegnung, der Konflikte und Divergenzen zugleich sichtbar werden lässt und in einer höheren Synthese vermittelt: „Goethe gab dafür das allerbeste Beispiel im *West-östlichen Divan*, wo Repräsentanten von Islam, Judentum, Christentum und zoroastrischer Naturreligion auftreten und freundschaftliche Dialoge in Gang gesetzt werden, in deren Verlauf alle Ost-West-Polaritäten zu höherer Einheit verschmelzen“ (S.79)

Seit ihrem wegweisenden Buch über „Goethe und die arabische Welt“ aus dem Jahre 1988 ist die Autorin als eine der besten Kennerinnen von Goethes Beziehung zur orientalischen Kultur und Dichtung sowie zum Islam international hervorgetreten. Das vorliegende Buch erweitert nun diesen Radius systematisch um weitere fruchtbare Perspektiven, die Goethes Aufgeschlossenheit gegenüber fremden Kulturen und sein stetiges Streben nach interkultureller Kommunikation eindringlich dokumentieren.

Auch wenn das als Motto gewählte Zitat im Buchtitel – „Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen“ – sich zunächst auf den späten Goethe und den *West-östlichen Divan* bezieht, konzentrieren sich die Arbeiten keineswegs nur auf das Verhältnis Goethes zur persischen Dichtung und

zu Hafis. Sie geben vielmehr ein erstaunlich weites Spektrum an internationalen Kulturbeziehungen im Werk Goethes zu erkennen. China, die Türkei und die jüdische Kultur bilden neben Persien die Schwerpunkte des sorgfältig rekonstruierten breitgefächerten Panoramas der vielfältigen Goetheschen Interessen. Die genannten Kulturen liefern dabei mehr als isolierte Fluchtpunkte, sondern stellen sich vielmehr wiederkehrende Leitthemen eines unentwegten Schaffens dar, dessen kontinuierliche Produktivität schon Georg Simmel in seiner Goethe-Studie bewunderte. Mommsen weist insbesondere nach, wie Goethe durch eine besondere Sensibilität und konzentrierte Aufmerksamkeit im Dialog mit der fremden Kultur vorschnelle Kurzschlüsse zu vermeiden versteht. Schon einleitend bemerkt die Autorin, dass Goethe das Auftreten von zwei Chinesen im Jahr 1822 in Weimar anders als viele seiner Zeitgenossen nicht als bloße Kuriosität und Publikumsattraktion betrachtet habe, sondern als einmalige Chance der Europäer, sich mit der chinesischen Sprache, Literatur, Kultur und den Gebräuchen des Landes ernsthaft vertraut zu machen und mit ihnen intensiv wissenschaftlich zu beschäftigen.

Stefan Georges Vers „nur aus dem fernsten kommt die erneuerung“ gilt, wie Mommsen zu Recht betont, auch für Goethes persönliches Erkenntnisinteresse an den Weltkulturen. Der Vergleich und die Gegenüberstellung des eigenen europäisch geprägten Schaffens mit dem fremden Kulturkreis haben sich in Goethes Werk seit den Anfängen als überaus produktiv erwiesen. Davon zeugt das frühe, nur fragmentarisch erhaltene Mahomet-Drama ebenso wie der späte *West-östliche Divan*.

Zwei Beiträge der vorliegenden Auswahl sind komparatistisch im spezifischeren Sinne, indem sie sich der Methodologie des Vergleichs bedienen: „Nur wer Hafis liebt und kennt, weiß was Calderon gesungen.“ Zu Calderón und Hafis im *West-östlichen Divan*“ und „Calderóns Muley im *West-östlichen Divan*“. In Calderóns Drama *Der standhafte Prinz* werden, wie Mommsen anschaulich darlegt, Muley und Fernando als zwei gleichwertige, komplementäre Helden und Sympathieträger einander gegenübergestellt, obgleich sie durch ganz unterschiedliche Lebensentwürfe und Wertvorstellungen geleitet werden. Während der eine (Fernando) letztlich zum Märtyrer des christlichen Glaubens avanciert, bewährt sich Muley als nicht weniger gewinnender ‚Märtyrer‘ der Liebe. Auch Goethe sieht in dem persischen Lyriker sein orientalisches *Alter ego* und ihm über die Jahrhunderte hinweg freundschaftlich verbundenes Gegenüber.

In dem Beitrag „Goethes Beziehungen zu einzelnen türkischen Dichtern“ berücksichtigt Mommsen ferner die häufig vernachlässigten türkischen bzw. osmanischen Hafis-Rezipienten wie zum Beispiel Mufti Ebusuud und Nischani Mustafa Celebi, denen Goethes Interesse galt, weil sie das Verständnis des persischen Dichters Hafis vertieft und nachhaltig geprägt haben.

Insgesamt handelt es sich um einen eindrucksvollen Band, der eine vielseitige Leitperspektive aus dem Lebenswerk Katharina Mommsens und ihrer Beschäftigung mit Goethe prägnant und facettenreich sichtbar werden lässt – ein Buch, das zum schmökern und neugierig schweifenden Lesen einlädt, um eigene Entdeckungen zu erlauben. Der umfangreiche Band ermöglicht es, verstreute Publikationen der Autorin zusammen zu sehen und nebeneinander zu lesen. Er bündelt thematische Leitlinien und stellt sie in einen weiteren aktuellen Zusammenhang, der Goethe nicht nur als einer der Initiatoren von Weltliteratur beleuchtet, sondern auch sein intensives inter- und transkulturelles Streben verdeutlicht. Frei von Fachjargon erreicht die Sammlung nicht nur die wissenschaftlichen Rezipienten, vielmehr bereitet sie auch einem weiten Lesepublikum ein leicht zugängliches Lesevergnügen.

Annette Simonis, Gießen

Komparatistik Online © 2011/12



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Buchbesprechungen

Liebe im Korsett des Sonetts. Die Sonette von Louise Labé und Elizabeth Barrett Browning in neuer Übersetzung von Ingeborg Vetter

Rainer Maria Rilke übertrug sie beide ins Deutsche: Im Jahr 1907 veröffentlichte er die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts verfassten 44 „Sonnets from the Portuguese“ der Elizabeth Barrett Browning und 1917 erschienen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts entstandenen 24 Sonette der Louise Labé. Seine Versionen prägten bis heute den Eindruck beider Werke beim deutschsprachigen Publikum. Rund hundert Jahre später nahm sich nun Ingeborg Vetter der Sonette beider Dichterinnen an und bietet deutschsprachigen Lesern eine gelungene Alternative. Zwar wurden die Sonette von Labé und Barrett Browning in der Zwischenzeit auch von anderen Übersetzern verdeutscht, doch niemand sonst übertrug beide.

Obwohl dreihundert Jahre zwischen ihnen liegen, sind sich die Liebesgedichte der Dichterinnen in ihren Originalsprachen auch jenseits der gemeinsamen Sonettform in ihrer Semantik, Rhetorik und Bildlichkeit ähnlich, denn beide stehen in der Nachfolge Petrarcas – auch wenn im einen Fall Shakespeare als zweite Bezugsgröße hinzukommt. In beiden Sammlungen ergründet je eine weibliche Liebende in vielerlei sprachlichen Variationen den Geliebten und die Natur der Liebe. Obgleich sie Petrarca und andere Petrarkisten trickreich zu überbieten sucht und sich als weibliche Sprecherin von der männlichen Masse absetzt, ist Labé noch stärker in der petrarkistischen Topik verhaftet: Man denke an das katalogische, anaphorisch-parallelistisch gestaltete Schönheitslob (*O beaus yeus bruns, ô regards destournez...*) im zweiten Sonett. Viel bekannter ist aber das achtzehnte mit dem Aufruf zum Kuss oder zur Vereinigung (*Baise m'encor, rebaise moy et baise...*), dessen Zweideutigkeit zwar in Übersetzungen verloren geht, dem andeutungsweise frivolen Gedicht aber im Original zu großer Beliebtheit in der Populärkultur verholfen hat. Ebenso wie man zahlreiche Vertonungen desselben auf *YouTube* findet, entdeckt man auf der Plattform Rezitationen von Barrett Brownings berühmtem, strukturell auch katalogisch gestalteten Sonett Nummer dreiundvierzig (*How do I love thee? Let me count the ways...*) – ja es wird sogar in einer Folge der *Peanuts* zitiert.

Ein essentieller Unterschied, der in den jeweiligen Einleitungssonetten programmatisch angekündigt wird, macht die Sammlungen allerdings

gegensätzlich: während die französische Renaissance-Dichterin traditionskonform unglücklich liebt und sich Erlösung nurmehr im Tod erhofft, wird die Dichterin der viktorianischen Ära, die einen baldigen Tod fürchtet, von der Liebe als wechselseitigem Gefühl überrascht. Dieses wird meist autobiographisch gelesen und auf die in der Literatur vielfach romantisierte Begegnung und darauffolgende Ehe mit dem Dichter Robert Browning bezogen – um dem vorzubeugen, wurde ein Titel gewählt, der vorgibt, es handle sich um eine Übersetzung portugiesischer Sonette. Über das Leben der Louise Labé weiß man hingegen so wenig, dass eine biographische Deutung reine Spekulation und diese ihrerseits Ausgangspunkt fehlgeleitete Interpretation ist. Besagter Unterschied zwischen erfüllter und unerfüllter Liebe lässt die lyrischen Reflexionen über die Natur der Liebe freilich zu verschiedenen Ergebnissen kommen, die jedoch beide zeitlose Gültigkeit besitzen.

Es lohnt, sie wieder zu lesen und neu zu entdecken in der Übersetzung von Ingeborg Vetter: Seien es die paradoxen, ewig zirkulären, auch physisch verzehrenden Liebesqualen der französischen Dichterin („So führt Amor den Wandel schnell herbei;/ erdulde' soeben ich das tiefste Wehe,/ bin plötzlich fühllos ich, von Schmerzen frei,// doch finde ich mich auf der Stunden Höhe,/ und glaube, daß ich dort gesichert stehe,/ reißt er mich wieder in die Quälerei.“ Sonett 8, V. 9-14) oder die Entwicklung einer seelisch-geistigen Symbiose, welche die englischen Dichterin erörtert („Ich denke dein! – Und die Gedanken winden/ sich um dich, wie ums Holz der wilde Wein;/ der hüllt mit breitem Laub den Baum so ein,/ dass bald der Stamm im Grün nicht mehr zu finden.“ Sonett 29, V.1-4). Anders als Rilke, der die Reimschemata der Originale vielfach abwandelt und dabei auch ganz ungewöhnliche Reimmuster schafft (indem er etwa gar die Quartette unterschiedlich reimt, wie in Sonett II, in dem das erste Quartett im Kreuzreimen und das zweite in Paarreimen gestaltet ist), hält sich Vetter an die vorgegebene Ordnung, wohlwissend wie bedeutsam diese bei Sonetten ist. Um diese Übereinstimmung mit den Originalen zu erreichen und als Metrum den fünfhebigen Jambus durchhalten zu können, muss sie bisweilen Adjektive und Attribute zu einzelnen semantischen Kernelementen weglassen und andere ergänzen, doch gelingen sinngemäße Übertragungen. Diese sind nicht nur als Übersetzung, sondern auch für sich genommen lesenswert – wie diejenige Rilkes, der aber den Originalen öfter untreu wird, wenn er Elemente des Originals gezielt anders privilegiert und akzentuiert.

Es ist nicht nötig, Rilkes und Veters Versionen gegeneinander abzuwiegen, bringen sie dem Leser doch gerade, wenn man sie ergänzend zueinander liest, die Originale näher, indem sie verschiedene Seiten derselben zum Klingen bringen. Da jede Übersetzung sprachlich unwillkürlich auch von ihrer eigenen Entstehungszeit geprägt ist, war es nun zweifellos höchste Zeit, die Sonett-Zyklen beider Dichterinnen erneut zu übertragen. Wie gut die Übersetzungen von Ingeborg Vetter sind, zeigt nicht nur der Vergleich mit den Originalen und anderen Übertragungen. Es zeigt zuletzt

die vergleichende Lektüre ihrer deutschen Versionen von Elizabeth Barrett Browning und Louise Labé: Sie machen bei allen Gemeinsamkeiten doch die individuellen Eigenheiten beider Werke und Dichterinnen hörbar.

Ingeborg Vettters Übersetzungen erschienen mit erhellenden Vorworten von Ina Schabert und Ursula Hennigfeld in zweisprachigen Ausgaben des Schweizer SIGNATHUR-Verlags, der eine Reihe verschiedener Publikationen zum Sonett anbietet.

„... ganz allein nur um der Liebe willen“. Elizabeth Barrett Browning, *Sonnets from the Portuguese*. Sonette aus dem Portugiesischen, übersetzt von Ingeborg Vetter, mit einem Vorwort von Ina Schabert, Edition SIGNATHUR, Dozwil/TG Schweiz 2012. ISBN 978-3-908141-86-0

„so viele Fackeln mir, die ich schon brenne“. Die 24 Sonette der Louise Labé, übersetzt von Ingeborg Vetter, mit einem Vorwort von Ursula Hennigfeld, Edition SIGNATHUR, Dozwil/TG Schweiz 2012. ISBN 978-3-908141-72-3

Evi Zemanek

Komparatistik Online © 2011/12



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de