
Chiara Cerri

Das Land, wo keine Gastarbeiter blühen, oder: 200 Jahre Italiensehnsucht

Daß in Italien im Laufe der Jahrhunderte nicht nur »Zitronen« und »Orangen«, sondern auch – mit »vollkommenel[Unverschämtheit«¹ – »Pomeranzen«², »Anemonen«³ »Faschisten«⁴ und sogar »Zertissen«⁵ blühen, mag jedem Literaturwissenschaftler, der sich entweder mit parodistischen Texten oder mit dem Thema der Italienreise beschäftigt (hat), bekannt sein. Aber daß dort auch einmal Gastarbeiter (nicht) haben blühen können, mutet vielleicht etwas unerwartet an.

Die chronologisch jüngste Parodie zu Goethes berühmtem *Mignon*-Lied ist tatsächlich eine weitgehend unbekannte und erschien lautlos in der 1984 veröffentlichten Gedichtsammlung *Mein fremder Alltag* vom italienischen deutsch-schreibenden Dichter Gino Chiellino.

Hier Chiellinos Parodie *Listige Gesichter / (für J.W.v.G in voller Wut)*⁶:

Weißt du von einem Land, wo
das Leben billig, sehr billig für dich ist
und Sonne dazu?

Siehst du das Land
durch das du mit dem Film im Kopf
die Kamera am Hals
von der Sonnenbrille abgeschirmt
läufst?

Frauen am Fluß
Männer auf der Piazza
Kinder, die im Dreck spielen
listige Gesichter
auf leuchtenden Dias
stillen deine ästhetische
Sehnsucht nach Armut.

Nicht dies,
nicht dies ist das Land
wo die Gastarbeiter blühen!

Listige Gesichter ging im thematischen Charakteristikum des Gedichtbandes unter, denn dieser malt Eindrücke aus dem Leben der nach Deutschland Arbeitsimmigrierten⁷ und wurde als eine der ersten wichtigen Veröffentlichungen der damals noch so genannten »Gastarbeiterliteratur« wahrgenommen. Aufgrund des brisanten Themas ist es jedoch schade, daß *Listige Gesichter* auch in umfangreichen Abhandlungen zur Klassiker-Parodie wie Waltraud Wendes Habilitationsschrift *Goethe-Parodien* nicht erwähnt wird, die sonst ein umfangreiches Textkorpus vorlegt⁸. Auch Karl Riha nennt das Gedicht in seinem Aufsatz *Klassiker-Parodien* nicht, obwohl er im Haupttext und in Fußnoten eine ganze Reihe unbekannter, nicht immer gelungener, vielleicht deswegen interessanter und in jedem Fall zeitgeschichtlich bedeutender *Mignon*-Lied-Parodien aufspürt.⁹ Parodien scheinen dafür gemacht zu sein, den kulturell-literarischen und sozialhistorischen Puls ihrer Zeit zu messen. Außerdem fügen sie wie alle Formen literarischer Intertextualität durch den interpretierenden Bezug auf einen anderen Text zwei zeitliche und literarische Kontexte zusammen. Dadurch erlangen sie ihr faszinierendes »zweistimmiges« Wesen¹⁰ und eine »karnevalistische«¹¹, weil zur Entstehung einer verkehrten Welt führende Natur.

Listige Gesichter nimmt ein höchst brisantes Diskussionsthema der deutschen Gesellschaft der achtziger-Jahre provozierend auf, nämlich das »Gastarbeiterphänomen«. Es gehört zu den Anfängen der interkulturellen deutschsprachigen Literatur, schreibt zugleich die Literatur der Italienreise weiter und setzt die Parodietradition von Klassikern auf neuartige Weise fort. Dieser Aufsatz will sich auf die jahrhundertelangen und traditionsreichen Spuren dieser explosiven Parodie begeben und ihre inhaltliche und stilistische »Zweistimmigkeit« unter die Lupe nehmen.

Ein Blick in die Theorie der Parodie. – Studien zum literarischen Randphänomen der Parodie kann man an den Fingern einer Hand abzählen. Neben den schon erwähnten Waltraud Wende und Karl Riha sind Christian Grawe, Beate Müller, Theodor Verweyen und Margaret A. Rose führende ParodieforscherInnen.¹² Die Forschung ist sich trotz ihrer Übersichtlichkeit nicht darüber einig, ob die Parodie als Schreibweise (Verweyen) oder Gattung (zum Teil Müller) betrachtet werden soll, und welche Merkmale parodistische Texte charakterisieren, ob darunter der Witz bzw. die Komik einen festen (Höfele, Rose und Müller) oder möglichen (Freund, Wende) Bestandteil darstellt. In diesem Aufsatz sollen die wichtigsten formalen und rezeptionsästhetischen Aspekte von Parodien fokussiert werden, die für die Analyse von *Listige Gesichter* relevant sind.

Parodien zählen zu den Formen literarischer Intertextualität, die eine meist bekannte Vorlage formal und/oder inhaltlich interpretieren und als Ausgangspunkt für einen neuen Text nehmen, welcher gleichzeitig die Spuren des Vorlagenkontextes trägt und an einen neuen zeitlichen und literarischen Kontext

gebunden ist. Diese »doppelte Chiffrierung« verpflichtet zu einer sowohl synchronen als auch diachronen Betrachtungsweise.¹³

Ein wichtiger Aspekt von Parodien ist die Art des Bezugs auf die Vorlage. In Anlehnung an Winfried Freund unterscheidet Waltraud Wende zwischen trivialen, textkritischen und instrumentalen Parodien¹⁴. Laut Wende prägen die triviale Parodie formale Anlehnung, eventuell erzeugte Komik aber keine kritische oder verspottende Haltung gegenüber der Vorlage, sondern eher die Absicht, sich an dem Ruhm der Vorlage zu beteiligen. Die textkritische Parodie charakterisieren die formal und/oder inhaltlich kritische Nachahmung und der Komik verursachende Angriff auf die Auffassung der Vorlage. Die instrumentale Parodie nutzt schließlich die formale Hülle der Vorlage, um einer eigenen (etwa zeitbezogenen und -kritischen) Aussage Ausdruck zu verleihen¹⁵. Da in der Praxis eine saubere Trennung zwischen den drei Arten der Parodie nicht immer gelingt, definiert Wende selbst diese Klassifizierung als »heuristisch[er]« Hilfsmittel¹⁶, das bei der Analyse konkreter Beispiele eine Orientierungs- und Strukturierungsfunktion erfüllen soll. Trotz dieser von der Autorin zugegebenen Schwäche basiert dieser Aufsatz auf ihrer Parodieklassifizierung, weil Wende das Merkmal der Komik nicht als *unverzichtbaren* Bestandteil, sondern als *möglichen* Bestandteil von Parodien betrachtet und dadurch vielen nicht Komik erzeugenden Parodien gerecht wird.¹⁷

Michail Bachtin hebt die »Zweistimmigkeit« als wichtigstes Merkmal einer Parodie heraus. »Der Autor [spricht] mit Hilfe eines fremden Wortes« aber »führt in dieses Wort eine Bedeutungsrichtung ein, die der fremden Richtung entgegengesetzt ist«¹⁸. Es ist Aufgabe des Lesers, die »strukturelle und/oder inhaltliche Diskrepanz« zu erkennen.¹⁹ Bei der Rezeption einer Parodie spielt der Leser eine ungemein wichtige Rolle, hängt doch von ihm ab, ob der Text sein parodistisches Potential entfalten kann: nämlich nur dann, wenn er nicht nur die Parodie, sondern auch die Vorlage, deren Autor und beide literarischen sowie sozialgeschichtlichen Entstehungskontexte erkennt. Dieses letzte Merkmal haben alle Formen der Intertextualität gemeinsam; auch das intertextuelle Potential einer Travestie, beispielsweise, schlummert im Text so lange, bis der Leser den Bezug auf einen Subtext erkennt und anhand dieses seine ursprüngliche Interpretation des Textes revidiert.²⁰ Erkennt der Leser den Subtext nicht, betrachtet er den Text irrtümlicherweise als Original.²¹ So faßt Michail Bachtin die »karnevalistische«, weil zur Entstehung einer »verkehrten Welt« führende Natur der Parodie zusammen: »Das Wort hat hier eine zweifache Ausrichtung, es ist sowohl auf den Gegenstand der Rede, wie das gewöhnliche Wort, als auch auf ein anderes Wort, auf eine fremde Rede gerichtet. Wenn wir von der Existenz dieses zweiten Kontextes der fremden Rede nichts wissen und die Stilisierung der Parodie wie eine gewöhnliche, nur auf ihren Gegenstand gerichtete Rede auffassen, dann erfassen wir das Wesen dieser Erschei-

nung nicht: wir begreifen die Stilisierung als Stil, die Parodie als mißlungenes Werk.«²²

Doch wie erkennt der Leser eine Parodie? Die Erkennbarkeit einer Parodie gewährleisten generell sowohl inhaltliche als auch formal-ästhetische Elemente, die ich in Anlehnung an Ulrich Broichs Ausführungen zur Intertextualität »Markierungen« nennen möchte. Mit »Markierungen« versteht Broich alle Intertextualitätssignale eines Textes, die auf andere Texte hinweisen. Je weniger oder verdeckter die Markierungen sind, desto schwieriger ist es für den Leser, die Subtexte zu identifizieren.²³ Im Falle einer Parodie können Markierungen lexikalischer, syntaktischer, formal-struktureller oder semantischer Art sein.²⁴ Die meist verwendete Markierung in den Parodien auf Goethes *Mignon*-Lied ist lexikalisch-syntaktischer Art: So beginnen fast alle Gedichte mit dem berühmten Incipit »Kennst du das Land, wo . . .«.

Nicht nur Markierungen, sondern auch der zeitliche Abstand zwischen Leser und Subtext beeinflussen die Erkennbarkeit und die Auslegung der Parodie. Je größer dieser zeitliche Abstand, desto mühsamer der Rezeptionsprozeß. Nach Grawe genießt jede Parodie einen zeitlich begrenzten fruchtbaren »parodistischen Spielraum«, der »auf der einen Seite durch die schon gegebene Bekanntheit und Anerkennung des Vorbildes und auf der anderen durch seine noch gegebene Aktualität als Reizobjekt eingegrenzt« ist.²⁵ In diesem »Spielraum« sorgt die berühmte Vorlage sozusagen als eine Art Garantie dafür, daß die von einem weniger bekannten Autor verfaßte Parodie auf eine breitere Publikumsrezeption hoffen darf, als ihr sonst zuteil würde. Das *Mignon*-Lied kann sich einer unglaublich langen parodistisch fruchtbaren Zeitspanne rühmen, und dies hat tatsächlich manchen Parodien zur Bekanntheit verholfen (zum Beispiel Kästners *Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?*²⁶). Trotzdem beziehen sich manche *Mignon*-Lied-Parodien aus dem 19. Jahrhundert auf historische Ereignisse oder literarische Subtexte, die nur in der unmittelbaren Zeit der Veröffentlichung brennend aktuell waren, aber heute weitgehend unbekannt sind und deshalb zunächst befremdlich auf den heutigen Leser wirken, obwohl sie – rein formal – als Parodien deutlich erkennbar sind. Hierzu nur ein Beispiel: Eginhards (alias Gotthard Freiherr von Buschmann) Parodie *Sehnsucht nach Krähwinkel* (um 1815) bietet durchaus zahlreiche formale Markierungen auf Goethes Subtext, inhaltlich wirkt es jedoch eher sperrig, wie die erste Strophe zeigt:

Kennst du die Stadt, wo uns der Titelgeist
als ›Graduirte‹ froh willkommen heißt?
Wo ›Niklaus Staar‹, der königliche Rath,
der Zwietracht Hyder oft mit Füßen trat?
Kennst du sie wohl? Dahin! Dahin!
Möcht' ich mit dir, Mein ›Accessist‹, wohl zieh'n.²⁷

Der Grund dafür liegt darin, daß Buschmann ein heute eher unbekanntes, obwohl höchst amüsanter Theaterstück von August von Kotzebue, *Die deutschen Kleinstädter* (1803), im *Mignon*-Lied-Gewande parodiert.²⁸ Kotzebues Bekanntheit geht eher auf seine antiliberalen Ansichten zurück; sein Mord 1819 durch Burschenschaftler gab Anlaß zu den Karlsbader Beschlüssen. Kotzebues Stück fokussiert allerdings kein politisches, sondern das soziale Phänomen der bürgerlichen Titelsucht und lächerlichen Floskelpflege anfangs des 19. Jahrhunderts, welches am Beispiel der Oberbürgermeisterfamilie Staar aufs Korn genommen wird. So setzt Buschmann Kotzebues Sozialattacke mit neuem Akzent fort – 1815 setzt die Restauration an, so daß Buschmanns Parodie als Attacke der »Zeitgeiststimmung der Restaurationsphase«²⁹ gelesen werden kann. Durch diesen Hintergrund und dadurch, daß die Parodie nun einen zugleich trivialen und instrumentalischen Bezug auf zwei Vorlagen nimmt, zeigt das Beispiel stellvertretend für viele andere das höchst anspruchsvolle, komplexe Wesen von Parodien und die vielen Faktoren, die rezeptionsästhetisch eine Rolle spielen.

»*Mignon*«-Lied-Parodien. Goethes *Italienreise* – belächelt, ausgenutzt, dementiert, aktualisiert. – Das *Mignon*-Lied wurde zu einem der meistparodierten Klassiker der deutschen Literatur, neben *Erlkönig* und *König von Thule*³⁰ – Goethe zum Trotz, der sich als »sein Todfeind von allem Parodieren und Travestieren« erklärte, weil »dieses garstige Gezücht das Schöne, Edle, Große herunterzieht, um es zu vernichten«³¹. Goethes Einstellung hat das Gedicht nicht vor parodistischen Verfremdungen schützen können, wie an der zweihundertjährigen »parodiefreundlichen Zeitspanne«³² deutlich wird.

Goethe entwarf das mehrmals malträtierte *Mignon*-Lied möglicherweise schon 1777,³³ arbeitete daran 1782/83 während der Arbeit am Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* weiter, veröffentlichte es ohne Titel erstmals 1795 als Bestandteil des Romans und 1815 – diesmal mit dem Titel *Mignon* – in den Gedichtbänden in der Rubrik »Balladen«. Als Ausdruck Goethes und der Deutschen Italiensehnsucht der nachfolgenden Zeit gründete das *Mignon*-Lied formvollendet die Literatur der *Italienreise*. Goethes paradiesisches und antikedurchtränktes Bild Italiens, welches zu Hause Gehörtes und Gelesenes mit persönlichen Vorstellungen bündelt, wird sich selbst nach seiner zweijährigen *Italienreise* (1786–88) allerdings kaum ändern.³⁴ Während der *Italienreise* schenkt der rom- und kunstbegierige Goethe Politischem überhaupt keine Aufmerksamkeit. Soziales interessiert ihn nur begrenzt³⁵. Kunst steht auf der Tagesordnung: Die Suche nach dem klassischen Schönheitsideal, das Winckelmanns klassizistischem Kunstverständnis entspringt, füllt Monate und Briefe des »wiedergeborenen« Goethe.

Chiellino knüpft 1984 an dem nach Goethe entstandenen Strang derjenigen Parodien an, die das *Mignon*-Lied seines wirklichkeitsfernen Inhalts wegen in ein kritisches Licht oder in bezug auf zeitgenössische politische Ereignisse stel-

len. Den Auftakt zu diesen goethe- oder italienkritischen Revisitationen gaben Heinrich Heines *Reisebilder* (1828), die als (politischer) Gegenentwurf zu Goethes *Italienischer Reise* verstanden werden müssen.³⁶ Heine lobt Goethes tagebuchartiges Reisebuch in leicht ironischem Ton als vollendet, denn – das kann man aus Heines Argumentation ableiten – nicht einmal Gott hätte ein besseres Werk über Italien schaffen können. Heine gibt als seine persönlichen Lektüren, mit denen er sich auf die Reise vorbereitet habe, allerdings nicht Goethe, sondern ganz andere Werke über Italien an, und nicht zufälligerweise handelt es sich um lauter politisch und sozial gefärbte Bücher, die nicht als »klassische« Italienliteratur galten, wie zum Beispiel Lady Sidney Morgans *Italy* (1821) oder Madame de Staëls *Corinne ou l'Italie* (1807).³⁷ Und – das Sahnehäubchen auf der Torte –: Hübsch habe Goethe-Gott Italien im *Mignon*-Lied besungen, leider jedoch zu hübsch, dabei völlig verschwiegen, daß im August »man des Tags von der Sonne gebraten, und des Nachts von den Flöhen verzehrt wird«. Diese würden unerwartet auf jeden Touristen lauern, weswegen Heine sich berufen fühle, die Nichtwissenden ironisch vor dem Unheil zu retten.³⁸

Solche Sticheleien auf das *Mignon*-Lied fügt Heine in seine *Reisebilder* ein. Nicht zufällig – und mit fast wohlgefälligem Trotz – gestaltet er die organisatorischen Aspekte seiner Italienreise ganz anders als der große Meister. Goethe fuhr die klassische Route über Verona, Venedig, Florenz und Rom, Heine entscheidet sich – wenn auch teilweise gesundheitsbedingt – für eine völlig andere, nämlich über Genua, Lucca und Livorno. Goethe verbrachte Tage in Museen und widmete jedem Kunstwerk minutiöse Beschreibungen, Heine meidet jedes Museum und beschreibt nie ein Kunstwerk, denn Kunstwerke seien schon genug beschrieben worden (vom »Kunstgreis« natürlich, von wem sonst?), sondern beschäftigt sich mit der politischen Situation des österreichisch besetzten Norditalien, dessen Lage der Situation des ebenso vom restaurativen Österreich unter Kontrolle gehaltenen Deutschen Bunds glich.³⁹ Im allgemeinen handelt es sich bei Heine also um einen ironischen, im ganzen Buch diffusen Angriff auf Kunstbesessenheit und politisches Desinteresse, die Grundprinzipien der *Italienischen Reise*. Heine gilt ohnehin als Parodiemeister, wird bei ihm diese Form der Intertextualität oft Mittel ernster politischer Kritik.⁴⁰ Heines Passagen sind der Auftakt für die ersten *Mignon*-Lied-Parodien des 19. Jahrhunderts, die die Träume von Einheit und Freiheit sowie die Enttäuschung nach der gescheiterten 48er-Revolution und die Auswanderungspläne ihrer Autoren zum Ausdruck bringen.⁴¹ Diese Parodien spielen nur auf die formalen Eigenschaften des *Mignon*-Liedes an und lassen den Italienbezug völlig unberücksichtigt; das *Mignon*-Lied »politisch, aber nicht kritisch revisited«, sozusagen. So zum Beispiel Jacob Smiths Parodie *Nord-Amerika, das Land meiner Wünsche* (1829)⁴², Franz Dingelstedt mit einem Gedicht über die politische Unfähigkeit der Frankfurter Nationalversammlung (*Mignon als Volks-Kammer-Sängerin*, 1851)⁴³ oder Adolf Glassbren-

ners *Sehnsucht nach Russland*, mit dem er 1849 gegen restaurative Maßnahmen nach zaristischem Vorbild wettete.⁴⁴

Diese Parodien, genauso wie Chiellinos *Listige Gesichter*, charakterisiert ein enger kritisch-satirischer Bezug auf zeitgenössische historisch-politische Phänomene und nicht die formal-inhaltliche Herabwürdigung des *Mignon*-Lieds, weswegen sie nach Wendes Klassifikation der Parodiesorten der instrumentalen Gruppe angehören.

Eher textkritisch als instrumental ist Hans Pfitzners Parodie von 1915, die Goethes politisch und sozial gereinigtes Italienbild im Licht von negativen persönlichen Erfahrungen revidiert. Hans Pfitzner, deutscher Komponist mit Vorliebe für romantisch-nationale Musik sowie Hobby-Dichter und -Parodist, nutzte verärgert das *Mignon*-Lied, um seine Enttäuschung und Verbitterung aufgrund einer negativen Italienerfahrung zum Ausdruck zu bringen. Pfitzner blieb 1912 wenige Tage in Rom. Er floh jedoch rasch, vom seiner Meinung nach unprofessionellen Verhalten der Musiker der Accademia di Santa Cecilia in Rom entsetzt, die er hätte dirigieren sollen. Sein daraus entstandenes scharf-bissiges Gedicht stellt Italien als Land des Drecks, der Diebe und der Armut in nahezu vulgärem Ton dar:

Kennst du das Land der »vollkommenen Unverschämtheit«,
das Land, wo Tags & Nachts ein jeder singt & schreit?
der Eingeborne auf der Straße steht und pifft,
der Fremde aber plötzlich Geld vermisst.
Kennst du es wohl?
Dahin
möcht ich so bald *nicht* wieder ziehn!

Kennst in Italien du auch die Eisenbahn?
Gewöhnlich kommt der Zug 2 Stunden später an.
Im Polster wimmelt eine Wanzenbrut-Familie.
Es stinkt nach Knoblauch, Tabak, Petersilie.
Kennst du sie wohl?
Dadrin
Sei dir, o Mensch, von Gott *Geduld* verliehn!

Kennst du das Augusteum, den Konzerthausaal?
Auch Mahler dirigierte dort, doch nur *einmal*.
Dann gab er's auf, die Italiener zu erziehn.
Er zog im Nebel seinen Weg nach Wien
dahin,
Und mied das Land, wo die Citronen blühh.⁴⁵

Das ist die erste *Mignon*-Lied-Parodie, die Goethes Italien ein antithetisches und negatives Land entgegenstellt. Pfitzners kritischer Ton gegenüber der Vorlage – und dem Land – ist nicht zu übersehen. Pfitzners »*Mignon*-Lied« gilt insofern nach Wendes Klassifizierung als textkritische und nicht als instrumentale Parodie, wie Wende meines Erachtens irrtümlich schlußfolgert – denn in erster Linie verunglimpft das Gedicht den Inhalt der Vorlage.⁴⁶

Zum textkritischen Parodiekorpus gehört schließlich Erich Mühsams *Mignon* 1925. Zehn Jahre nach Pfitzner wütete Mühsams anarchistische Feder gegen das faschistische Italien:

Kennst du das Land, wo die Faschisten blühen,
im dunklen Laub die Diebslaternen glühen,
ein Moderduft von hundert Leichen weht,
die Freiheit still und hoch der Duce steht?
Dahin! Dahin,
möcht ich mit dir, mein Adolf Hitler, ziehn!

Kennst du das Haus? Auf Wahlen ruht sein Dach.
Die röm'sche Kammer ist's und drinnen Krach.
Drei Kommunisten sehn mich blutend an:
Was hat man uns, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
möcht ich mit dir, o Knüppel-Kunze, ziehn!

Kennst du des Mussolini Wolkensteg?
Der Maulheld sucht mit Knebel seinen Weg;
Er würgt die Presse, plagt das Volk aufs Blut
Und bebt, daß keiner ihm ein Leides tut.
Kennst du ihn wohl?
Dahin! Dahin
geht Deutschlands Weg! O Feme, laß uns ziehn!⁴⁷

Die Parodie ist als Vorwarnung für das schon nationalsozialistisch gefärbte Deutschland zu lesen. 1922 kam Mussolini an die Macht und wurde bald zum bewunderten Vorbild des in der NSDAP bereits aktiven Adolf Hitler, welcher ein Jahr später, nach dem gescheiterten Münchener Putsch, im Gefängnis sein politisches Programm ausbrütete. Als die Amnestie von 1925 Hitler die Freiheit schenkte, witterte Mühsam schon die Gefahr für die ohnehin schwache deutsche Republik. In der Parodie beschreibt er ein Italien, welches Faschisten, Leichengestank, Gewalt, Zensur und mittelalterliche Willkürlichkeit in juristi-

sehen Angelegenheiten sowie ein präpotenter und alles verantwortender Alleinherrscher verwüsten. Definitiv keine Spuren mehr des himmelblauen, zitronenduftigen und kunstwuchernden Italien. Mühsams textkritisches Gedicht färbt zudem eine instrumentale Absicht durch das Verkünden der eigenen politischen Botschaft an Deutschland.

Nur auf dem ersten Blick scheint Chiellinos Gedicht *Listige Gesichter* diesen Strang von textkritischen Parodien fortzusetzen, zu dem Pfitzner und Mühsam (und in gewissem Maße auch Heines schmunzelnde Passagen aus den *Reisebildern*) gehören. Doch das Gedicht ist raffinierter und komplexer aufgebaut und entkommt einer eindeutigen Zuordnung nach Wendes Klassifizierung. Diese Klassifizierung greift gar nicht; das Gedicht bewegt sich noch stärker als Mühsams Parodie zwischen dem Textkritischen und dem Instrumentalen. Keins der beiden überwiegt, und auf keins kann verzichtet werden, ohne die Eigenart des Gedichts zu zerstören.

»*Listige Gesichter*«. – Werfen wir zunächst einen Blick auf die Form von *Listige Gesichter*. Während die meisten der *Mignon*-Lied-Parodisten der Vorlage formal treu bleiben und Reim- und Strophenschema, Strophenzahl und -aufbau und oft auch den Titel »sklavisch«⁴⁸ nachahmen, geht Chiellino eigene Wege. Der Gedichttitel spielt nicht auf Goethes ersten Vers an, dennoch fällt gleich die als Untertitel vorangestellte Widmung an Goethe durch die Anfangsbuchstaben »J.W.v.G.« auf.⁴⁹ Diese Markierung im Nebentext (dazu gehören nach Broich Titel, Untertitel, Fußnoten und Mottos)⁵⁰ stellt den ersten Bezug auf die Vorlage, den Subtext her. Zudem macht der Untertitel schon die Absicht des Autors deutlich – »in voller Wut« kann schließlich nicht bewundernd oder lediglich nachahmend gemeint sein.

Die Erkennbarkeit des Subtextes gewährleisten im Gedicht nur minimale Markierungen. Chiellino bricht den klassischen Versfuß und die Strophenform von Goethe und wählt statt dessen ungereimte freie Verse, die in vier ungleichmäßigen Strophen geteilt sind. Auch Chiellinos Wortwahl weicht von der Goethes ab. Einzig Wörter wie »Land«, »das Land«, »wo die« und »blühen«, zusammen mit der Gestaltung der ersten beiden Sätze als rhetorische Fragen und der Einschub eines eingerückten Verses in der letzten Strophe stellen einen formalen Bezug zum *Mignon*-Lied her. Es sind lediglich spärliche Markierungen, einzelne Reizwörter, doch diese reichen völlig aus, um den intertextuellen parodistischen Bezug offenzulegen.

Inhaltlich entwirft Chiellino ein dem Goethes Italienbild vollkommen entgegengesetztes. Er zeichnet ein armes, dreckiges Land, in dem das Leben der Menschen auf der Straße hoffnungslos dahinzusiechen scheint, nur darauf wartend, von den Touristenkameras für spätere Diaabende verewigt zu werden – als ob darin der einzige Lebenssinn dieser Menschen bestünde. Diesem ärmlichen

und trostlosen Land setzt das Gedicht die hawaiianisch anmutende Erscheinung des reichen Touristen diametral entgegen, der »mit dem Film im Kopf«, der »Kamera am Hals« und »von der Sonnenbrille abgeschirmt« auf die billige Suche nach folkloristischen Schnappschüssen geht. Es ist das Italien aus der Perspektive dieses Touristen, das Chiellino beschreibt. Diesen Touristen bewegt die Suche nach im Vorfeld imaginierten Szenen, im Schatten derer er die Wirklichkeit filtert und adaptiert, bis sie genauso aussieht, wie er sie sich vorstellt. Die aufgenommenen Dias als Ergebnisse seiner »ästhetischen Sehnsucht nach Armut« erscheinen letztendlich wie Trophäen eines Phantomlands und von Phantommenschen, die nur in seiner Phantasie existieren.

Daß die fotografierten Menschen »listige Gesichter« zeigen, ist ein nicht zu vernachlässigendes Detail, zumal die Bezeichnung zweimal vorkommt (an exponierter Stelle im Titel und in der dritten Strophe). Diese Menschen scheinen nicht nur arm und arbeitslos, sondern auch hinterhältig zu sein, was ihr Elend in ein zwielichtiges Licht stellt. Die »listigen Gesichter« wirken auf den Touristen bedrohlich, scheinen mit mißtrauischem und betrügerischem Blick ihm aufzulauern, auf den Augenblick wartend, ihn zu hintergehen. Hinter diesem Bild klingt das in manchen Italienreiseberichten deutscher Autoren durchaus verbreitete, alte Vorurteil der diebischen Italiener an, das überdies sehr an Pflitzners »Fremden« erinnert, der »plötzlich Geld vermißt«. Wie die anderen Zuschreibungen zum Land (billiges, sonniges, armes Land, arbeitslose Männer, traditionelle Rollenaufteilung) gehört auch diese, die negativste, zur selektiven Wahrnehmung des Pauschaltouristen.

Zwischen dem Luxustouristen Goethe und dem Pauschaltouristen des Gedichts hat sich aus Chiellinos Perspektive also kaum etwas geändert. Beide kommen »mit dem Film im Kopf« nach Italien, beide lassen sich nicht von der standardisierten Vorstellung – trotz des direkten Kontakts zur Wirklichkeit – abbringen, beide sind Opfer ihrer Denkfaulheit und selektiven Wahrnehmung.

Doch etwas ist anders. Das Stichwort »Gastarbeiter« im letzten Vers fügt eine wichtige Information hinzu. Hätte Chiellino das Wort nicht gebraucht, hätte seine Parodie nämlich auch als allgemeine Attacke gegen den modernen Pauschal- und Konsumtourismus als Trivialabklatsch des klassischen Bildungstourismus gelten können. Der Mechanismus, den er beschreibt – die in allem voraussehbare Begegnung mit einem durch die eigenen stereotypen Erwartungen verzerrten Landesbild –, läßt sich auch auf einige moderne touristische Billigreisen übertragen. Aber im Gedicht handelt es sich nicht um irgendeinen Pauschaltouristen aus einem beliebigen Land, der in ein ebenso beliebiges Land reist, sondern um einen *deutschen* Pauschaltouristen, der in den achtziger Jahren nach Italien reist und dabei »im Kopf« das falsche Bild eines Landes trägt, wie er es aus dem deutschen Alltag zu kennen glaubt, ohne sich damit je auseinandergesetzt zu haben.⁵¹

Inhaltlich berührt das Gedicht also ein Phänomen, mit welchem Deutschland sich vor nicht so langer Zeit gezwungenermaßen auseinandersetzen mußte, und dessen weitreichende Konsequenzen viele politische Entscheidungen der letzten Jahre bestimmt haben: die Arbeitsimmigration.

Die Gedichtsammlung, zu der *Listige Gesichter* gehört, porträtiert das Leben der in den Jahren des Wirtschaftswunders nach Deutschland Arbeitsimmigrierten. Hauptthemen sind dabei das Warten auf den Zug nach Hause, der schwierige Umgang mit der neuen Sprache und den deutschen Mitbürgern, die existentielle Abhängigkeit von Arbeits- und Aufenthaltserlaubnis, die Sehnsucht nach Familiärem und Vertrautem, die bittere Tatsache, daß Ausländer keine Bürger sind, weil sie keine politischen Rechte haben (immigrierte EU-Bürger erhielten erst 1992 mit dem Maastricht-Vertrag das Recht der Beteiligung an den Kommunalwahlen).

Die Gedichte dieser Sammlung lassen sich aufgrund der Themen noch als sozialdokumentarische und -kritische Literatur zur schwierigen Situation der Gastarbeiter lesen. Eben weil sie dem Gastarbeiterdasein eine Stimme verliehen, nannte sie Harald Weinrich 1983 »Gastarbeiterliteratur«. Diese Bezeichnung ist mittlerweile nur als historischer Begriff annehmbar und wurde von unterschiedlichsten Begriffen abgelöst, die versuchen, dem zunehmend komplexer werdenden Phänomen der ausländischen bzw. ausländischstämmigen (das heißt einen ausländischen Namen tragenden, aber in Deutschland geborenen und zum Teil einen deutschen Paß besitzenden) SchriftstellerInnen gerecht zu werden⁵². Chiellino hat sich diesen Themen gewidmet, obwohl er selbst kein Gastarbeiter im klassischen Sinne ist: Er kam nach Deutschland, um zunächst seine Magisterarbeit über die Situation der italienischen Gastarbeiter in der Metallindustrie zu recherchieren, nach seinem Studium arbeitete er als Italienischlehrer und -lektor. Heute ist er Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft in Augsburg und forscht über interkulturelle Literatur. Seine Gedichte verließen das »Gastarbeiterthema« bald, um sich der ästhetischen und sprachlichen Umsetzung existentieller Fragestellungen wie dem Umgang mit sprachlicher Fremdheit und interkulturellen Lebensentwürfen zu widmen, so zum Beispiel in den darauffolgenden Gedichtbänden *Sehnsucht nach Sprache* (1987) und *Sich die Fremde nehmen* (1992).⁵³

1984, im Veröffentlichungsjahr des Gedichts *Listige Gesichter*, hatte Deutschland schon fast 30 Jahre Gastarbeiterimmigration hinter sich. Doch die deutsche Ausländerpolitik charakterisierte »die Nichtwahrnehmung einer faktischen Einwanderungssituation«⁵⁴. Obwohl 1979 Heinz Kühn, der erste Ausländerbeauftragte der Bundesregierung, die Dringlichkeit einer gezielten Integrationspolitik erstmalig zur Debatte stellte, kennzeichnete sich die weitere Ausländerpolitik in der Regierung Kohl durch »die Aufrechterhaltung des Anwerbestopps, die Einschränkung des Familiennachzuges und die Förderung der Rückkehr-

bereitschaft⁵⁵. Letztere konkretisierte sich in der »Rückkehrprämie«, die die deutsche Regierung 1983 als finanziellen Anreiz einführte, um die immer wachsende Zahl der ausländischen Gastarbeiter zu reduzieren. Jedem sich für die Rückkehr ins Heimatland entscheidenden *Nicht EU*-Gastarbeiter wurden 10.500 DM sowie eine sofortige Auszahlung der Rentenbeiträge zugesprochen; die Maßnahme erwies sich als eher erfolglos, da nur etwa 300.000 sie nutzten.⁵⁶ Insofern erreichte das »Problem« langsam politische Aufmerksamkeit, verursachte allerdings sehr konträre Reaktionen, die nicht als Zeichen einer positiven Aufnahmehaltung gelesen werden können.

Um 1980 betrug die Zahl der langsam ansässig werdenden Gastarbeiter fast 4,5 Millionen, davon waren etwa 620.000 italienische Gastarbeiter.⁵⁷ Eine Präsenz, die nicht zu übersehen war. Es war die Zeit der immer stärkeren Proteste der deutschschreibenden Schriftsteller, Gino Chiellino in erster Linie, die sich mit unermüdlicher Kraft für literarische Anerkennung, gesellschaftliche und schulische Integration und nicht zuletzt politische Rechte der ausländischen Bevölkerung einsetzten. In vielen Essays aus dieser Zeit lehnt Chiellino vehement die im Bewußtsein der deutschen Öffentlichkeit verankerte »völlige Identifikation zwischen Ausländer und Dreckarbeit«⁵⁸ ab und fordert, daß Ausländer auch als qualifizierte und gleichberechtigte Fachkräfte auf dem Arbeitsmarkt und als Literaten in den offiziellen kulturellen Bereich aufgenommen werden.⁵⁹ Diese doppelte Forderung erscheint asymmetrisch, war die kleine Gruppe der literarisch aktiven Ausländer natürlich nicht vergleichbar mit der großen Zahl der arbeitenden Ausländer. Jedoch prägt sie gleichmäßig alle Schriften dieser Zeit und läßt Chiellino zum sozialpolitisch engagierten Schriftsteller werden, zum Sprachrohr einer breiten sprachlosen Minderheit und zugleich zum Vertreter einer kleinen sprachwilligen literarisch tätigen Elite.

So wettete er 1984 gegen Max Frischs nüchternen Spruch »Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen«, mit dem Frisch die italienische Arbeitskräfteimmigration, die »Überfremdung durch Menschen« in der Schweiz kommentierte.⁶⁰ Oder er forderte die Möglichkeit der politischen Beteiligung für Ausländer, »die länger als drei Jahre in der Bundesrepublik leben«⁶¹. Und er provozierte mit der gewagten These, zwischen der nur im privaten Bereich manifestierten Ausländerfeindlichkeit der Deutschen und dem offen auf der Straße ausgetragenen Rassismus der NPD sei es nur ein Katzensprung⁶².

Eine Passage aus dem Essay *Die Ausländerfeindlichkeit braucht keine Nazi-vergangenheit* gibt aufschlußreiche Hinweise zum Hintergrund des Gedichts *Listige Gesichter*. Hier tadelt Chiellino, daß in der 1978 veröffentlichten, von Hans Bender herausgegebenen »Dichter-Anthologie« *In diesem Lande leben wir* »man ein ganzes Kapitel [findet], das von der Sehnsucht deutscher Dichter nach den Ländern handelt, wo die Gastarbeiter herkommen. Es enthält jedoch keine nennenswerten Hinweise auf die 4,5 Millionen Ausländer, die in diesem Land

arbeiten und damit begonnen haben, auch hier leben zu wollen. Es bleibt die Frage offen: In welchem Land lebt H. Bender l. . J.«⁶³. Die Kritik richtet sich gegen die gleichgültige Haltung der deutschen Schriftsteller (stellvertretend für die deutsche Öffentlichkeit), die zwar Italien und andere Mittelmeerländer mit ähnlichem schwärmerischem Enthusiasmus wie Goethe besingen, die in Deutschland ansässig werdenden Ausländer jedoch nicht wahrzunehmen scheinen. Das Benehmen des nach Italien reisenden sonnenbebrillten Pauschaltouristen hat mit der Haltung dieser kritisierten Schriftsteller den gleichgültigen bzw. eingeschränkten Blick gemeinsam. Wie diese lieber von fernen, stereotyp konnotierten Ländern träumen, als deren nach Deutschland immigrierten Angehörigen Aufmerksamkeit zu schenken; so zieht es jenen in den Süden, um fotografische Beweise seiner blauäugigen Vorstellung eines elenden, schmutzigen Landes zu sammeln, ohne diese Vorstellung zu hinterfragen. Während Goethe keine Gelegenheit hatte, vor seiner Abreise den falschen »Film im Kopf« zu korrigieren, hätte der Pauschaltourist diese Möglichkeit wohl, nutzt sie jedoch nicht. Deswegen wirkt der kategorische Aufschrei der letzten Strophe »Nicht dies, nicht dies ist das Land wo die Gastarbeiter blühen!«, mit dem das lyrische Ich den (deutschen) Leser auffordert, die Sonnenbrille abzusetzen und sich dem Land der Gastarbeiter unvoreingenommen zu stellen, um so wutentbrannt. Ein Aufschrei, der in krassem Widerspruch zu Mignons enthusiastischer, im schöngefärbten Italienbild verfangener Aufforderung steht: »Dahin! Dahin / Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!«

Chiellinos Gedicht – im Kontext der Essays dieser Jahre gelesen – greift somit scharf die Haltung der deutschsprachigen Öffentlichkeit in den achtziger Jahren an, die viele pauschalisierende Sprüche von sich gibt (siehe den schon zitierten Satz von Max Frisch), aber in der kaum jemand »auf die Idee [kommt], sich bei den Betroffenen selbst eine Stellungnahme zu holen«⁶⁴. Man spricht über die Gastarbeiter, aber man fragt sie nicht; man träumt von deren Land, aber ignoriert den daraus stammenden Nachbarn und reist mit Scheuklappen in sein Land. Aber nicht nur dies: Chiellino wettert auch gegen falsche Darstellungen seiner Landsleute, die in deutschen Zeitungen kursieren und natürlich die öffentliche Meinung beeinflussen, wie etwa eine Karikatur von Holz in der *Süddeutschen Zeitung* von 1983 (Nr. 188), die Italien als eins von einem »Mafioso als Staatschef« und vom »Terrorismus als First Lady« regiertes Land⁶⁵ darstellt. Nach Chiellino handelt es sich um die »Diffamierung der Heimatländer als indirekte Unterstützung der Ausländerfeindlichkeit in der Bundesrepublik Deutschland«, ja »eine Diffamierung der politischen und menschlichen Anstrengungen der Italiener l. . J., den Kampf gegen Mafia und Terror zu gewinnen«⁶⁶.

Diese polemischen Worte gehen einher mit der »wütenden« Klage von *Listige Gesichter*. Chiellino demontiert Goethes arkadisches Italienbild; jedoch ist sein entworfenes Bild eines armen und verfallenden Landes keineswegs als rabiate

Korrektur des utopischen *locus amoenus* intendiert wie die anfangs zitierte Parodie Pfitzners oder die politische Revisitation Mühsams. Im Gegenteil werden *sowohl* Goethes blühendes Italienbild *als auch* das arme und dreckige Mittelmeerland verworfen, letzteres als Sinnbild der verzerrten Perspektive des deutschen Pauschaltouristen. Insofern findet der Leser bei *Listige Gesichter* keinen Entwurf eines neuen bzw. realitätsnäheren (positiven oder negativen) *Gegenbilds*, sondern ein gleichermaßen negatives, abzulehnendes, weil stereotypisches und nahezu in Vorurteilen ausuferndes *Nebenbild*, welches wie das Goethes nicht der Wirklichkeit entspricht.

Das ist ein entscheidender Punkt im Vergleich zu den anderen textkritischen *Mignon*-Lied-Parodien. Pfitzner demontiert Goethes Italien mit einem *Gegenbild*, das aufgrund eines persönlichen negativen Erlebnisses entstand. Mühsam korrigiert das arkadische Italien mit der Enthüllung des faschistischen Regimes – auch dieses ein *Gegenbild*, das bestehenden Verhältnissen entspringt und noch realistischer, weil objektiver als das Pfitzners ist. Chiellino deckt statt dessen ein zweites falsches Italien auf, zieht eine Parallele zwischen Goethes idealisierender Haltung und dem verkennenden, konsumvernebelten Blick der Zeitgenossen und distanziert sich von beiden.

Chiellinos *Listige Gesichter* unterscheidet sich von allen bis hier erwähnten Parodien durch seine hybride Form, die eine instrumentale Grundabsicht mit einer textkritischen Attacke verbindet. Das Gedicht gehört insofern zu der textkritischen Parodiegruppe, denn seine Kritik richtet sich an Goethes verklärte, ästhetisierende und stereotypische Wahrnehmung Italiens. Verfolgte Goethe ein rein ästhetisches, unpolitisches Ziel, im Anklang mit dem Dichtungsideal der Weimarer Klassik⁶⁷, verwirklicht Chiellino mit seiner politikdurchtränkten Parodie ein entgegengesetztes Literaturverständnis – Literatur als lebensbezogene und auf das Leben wirkende Kunst.⁶⁸ Neben dieser textkritischen Politisierung liegt dem Gedicht zugleich eine starke instrumentale Absicht zugrunde, denn die gerade noch erkennbare *Mignon*-Lied-Hülle wird als Anklage gegen gegenwärtige Mißstände erhoben und schaltet sich dadurch in die damals aufblühende Diskussion um die gesellschaftliche Positionierung der Gastarbeiter ein.

In *Listige Gesichter* fordert Chiellino zu einer ernststen Überprüfung von dieser 200 Jahren andauernden, mittlerweile verstörten Italiensehnsucht auf, die zunächst mit Goethe arkadisch anmutend war, später sich in immer negativeren Stereotypen entwickelt und die ohnehin schon schwierige Situation der Arbeitsimmigrierten in Deutschland belastet. Das geschieht vermittelt einer eigenwilligen textkritisch-instrumentalen Parodie. Noch eine letzte Besonderheit sei erwähnt: *Listige Gesichter* ist die erste *Mignon*-Lied-Parodie, welche *nicht* von einem deutschen, sondern von einem italienischen Schriftsteller verfaßt wurde. Deswegen wird sie auch zur »Kampfarena«⁶⁹ zweier kulturkontrastiver Perspektiven, sie konterkariert aus der intrakulturellen Sicht eines nach Deutschland

immigrierten italienischen Autors den seit Goethe immer außerkulturell geprägten Blick auf das Mittelmeerland.
Und das tut sie »in voller Wut«⁷⁰.

Anmerkungen

- 1 Hans Pfitzner: *Kennst du das Land der »vollkommenen Unverschämtheit«*, um 1913; zitiert nach Bernhard Adamy: »... gewöhnlich kommt der Zug zwei Stunden später an.« *Humoristisches von Hans Pfitzner*, in: *Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft*, 44 (1982), S. 14 f.
- 2 Joseph Frhr. von Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts*, Stuttgart 1982 (= Klett Lesehefte 26039), S. 26.
- 3 Arno Holz: *Kennst du das Land. Ein lyrischer Schriftwechsel mit Hans Schlegel*, hg. von Klaus M. Rarisch, Berlin (Eremiten-Presse) 1977, S. 11.
- 4 Erich Mühsam: *Mignon 1925*, in: Mühsam: *Gedichte*, hg. von Günther Emig, Berlin 1983, S. 404.
- 5 Serenus M. Brenzengang (Schüttelpseudonym von Hans Magnus Enzensberger): *Kreubst du das Lerd, wo die Zertissen breun?*, in: Andreas Thalmayr: *Das Wasserzeichen der Poesie oder die Kunst und das Vergnügen. Gedichte zu lesen*, Nördlingen 1985, S. 267.
- 6 Gino Chiellino: *Mein fremder Alltag*, Kiel (Neuer Malik-Verlag) 1984, S. 68. – Hier zum Vergleich auch Goethes Original (aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Frankfurt/Main 1980, S. 151):

Mignon

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut,
Kennst du ihn wohl?
Dahin! Dahin
Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

- 7 Ich verwende diesen Ausdruck in Anlehnung an Franco Biondis »arbeitsemigriert« (*Die Unversöhnlichen oder im Labyrinth der Herkunft*, Tübingen 1991, S. 220).
- 8 Waltraud Wende: *Goethe-Parodien: Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers*, Stuttgart 1995.
- 9 Karl Riha: »Durch diese hohle Gasse muß er kommen, es führt kein anderer Weg nach Küßnacht.« *Zur deutschen Klassiker-Parodie*, in: Riha: *Kritik, Satire, Parodie*, Opladen 1992. Vgl. auch Karl Rihas Aufsatz zu Klassikerparodien: *Lyrik-Parodien. Anmerkungen zu ihrer Kontinuität und Vielfalt im 20. Jahrhundert*, in: *Text + Kritik*, Sonderband, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1999, S. 201–212.
- 10 Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971, S. 211 und 215 f.
- 11 Michail Bachtin: *Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur*, in: Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1985, S. 54.
- 12 Vgl. Margaret A. Rose: *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld 2006; Beate Müller: *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie*, Trier 1994 (Horizonte 16); Theodor Verweyen: *Theorie und Geschichte der Parodie*, in: <http://www.erlangerliste.de/vorlesung/parodie-0.html> am 31.1.09; Christian Grawe: »Wer wagt es, Knappersmann oder Ritt?« *Schiller-Parodien aus zwei Jahrhunderten*, hg. von Christian Grawe, Stuttgart 1990. Dazu wären auch die älteren Untersuchungen zu nennen: Winfried Freund: *Die literarische Parodie*, Stuttgart 1981; Andreas Höfele: *Parodie und literarischer Wandel. Studien zur Funktion einer Schreibweise in der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1986; Wolfgang Karrer: *Parodie. Travestie, Pastiche*, München 1977.
- 13 Vgl. Wende: *Goethe-Parodien*, S. 46 und 87.
- 14 Ebd., S. 79–87. Wende stellt die Merkmale der literarischen Parodie ausführlicher dar, als der Rahmen dieses Aufsatzes es erlaubt (vgl. ebd., S. 52–68). Einen Überblick der wichtigsten Theorien zur Intertextualität und Merkmale der Parodie habe ich in meiner Dissertation gegeben (Chiara Cerri: *Heinrich Mann und Italien*, München 2006, S. 93–105 u. 196–200 (Intertextualität), S. 186–195 (Parodie)).
- 15 Vgl. Wende: *Goethe-Parodien*, S. 79–81.
- 16 Ebd., S. 78.
- 17 Vgl. ebd., S. 70 ff.
- 18 Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 211 und 215 f.
- 19 Rose: *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, S. 20 f.
- 20 Die Begriffe »Text« und »Subtext« habe ich Renate Lachmann entnommen (Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/Main 1990, S. 57). Überhaupt herrscht in der Forschungsliteratur zur Intertextualität keine Einigkeit in der begrifflichen Benennung der intertextuell aufeinander Bezug nehmenden Texte. Jörg Helbig hat die wichtigsten Bezeichnungen in einer Tabelle zusammengefaßt (Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung*, Heidelberg 1996, S. 76).
- 21 Vgl. Wende: *Goethe-Parodien*, S. 63; auch Rose: *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, S. 24.
- 22 Bachtin: *Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur*, S. 206.
- 23 Vgl. Ulrich Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister, Tübingen 1985.
- 24 Vgl. Wende: *Goethe-Parodien*, S. 60.
- 25 Grawe: *Schiller-Parodien*, S. 233.

- 26 Erich Kästner: *Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?*, in: Kästner: *Herz auf Taille*, München 1988, S. 46 f.
- 27 Gotthard Freiherr von Buschmann: *Sehnsucht nach Krähwinkel*, zitiert nach Wende: *Goethe-Parodien*, S. 223.
- 28 Vgl. Wende: *Goethe-Parodien*, S. 222 f.
- 29 Ebd., S. 222.
- 30 Auch Schillers *Die Glocke* und *Der Taucher* gehören zu den Parodie-Hits. Vgl. die zahlreichen Beispiele aus Grawe: *Schiller-Parodien*.
- 31 Goethe, Brief an Zelter vom 26.6.1824, in: Goethe: *Die letzten Jahre. Briefe, Tagebücher, Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod*, Teil I: *Von 1823 bis zum Tode Carl Augusts 1828*, hg. von Horst Fleig, Frankfurt/Main 1993, S. 172.
- 32 Grawe: *Schiller-Parodien*, S. 233.
- 33 1777 ist das Beginndatum der ersten Niederschrift des »Urmeisters«, deswegen geht Mazzucchetti davon aus, daß der allererste Gedichtentwurf womöglich aus diesem Jahr stammt. Vgl. hierzu Lavinia Jollos Mazzucchetti: *Mignon von Goethe bis Hauptmann*, in: *Schweizer Monatshefte*, 44(1965)4, S. 359 f.
- 34 Vgl. Ursula Bongaerts-Schomer: »*Kennst du das Land . . .*« *Goethes Italienische Reise. Katalog der Ausstellung zum Goethe-Museum Rom im Bundeskanzleramt Bonn 1994*, S. 39.
- 35 Vgl. hierzu Werner Gephart: *Goethe als »Gesellschaftsforscher«? Eine soziologische Lektüre der »Italienischen Reise«*, in: *Goethe und Italien*, hg. von Will Hirdt, Bonn 2001.
- 36 Heinrich Heine: *Reise von München nach Genua*, in: Heine: *Sämtliche Schriften*, Bd. 2, hg. von Klaus Briegleb, München 2005, S. 368.
- 37 Ebd., S. 368. Vgl. hierzu Gerhard Höhn: *Heine-Handbuch. Zeit - Person - Werk*, Stuttgart 2004, S. 231.
- 38 Heine: *Reise von München nach Genua*, S. 369.
- 39 Zu Heines politischen Beobachtungen in den *Reisebildern* vgl. meinen Aufsatz *Enrico oder Henri? Heinrich Heine und Heinrich Mann zwischen Italien und Frankreich*, in: *Heinrich Mann-Jahrbuch*, 25 (2007), hier S. 92–98.
- 40 Vgl. Rose: *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, S. 13–18 und 33 f.
- 41 Riha und Wende haben diese Parodien analysiert und kommentiert. Vgl. Riha: *Zur deutschen Klassiker-Parodie*, S. 51 f und 54; und Wende: *Goethe-Parodien*, S. 238–242, 249–257.
- 42 Jacob Smith: *Nord-Amerika, das Land meiner Wünsche*, zitiert nach Wende: *Goethe-Parodien*, S. 238 f. Hier die erste Strophe: »Kennt ihr das Land, wo frei die Meinung ist, / Kein Zensor je der Worte Kühnheit misst, / Das Urteil frei von Mund zu Munde geht / Und unverletzt der Freiheit Tempel steht? / Kennt ihr es wohl? / Dahin, dahin / Möcht ich mit euch, o meine Freunde, ziehn!«
- 43 Franz Dingelstedt: *Mignon als Volks-Kammer-Sängerin*, zitiert nach Wende: *Goethe-Parodien*, S. 253 f. »Kennst du das Land, wo Einheits-Phrasen blühen, / In dunkler Brust Trennungsgelüste glühen, / Ein kühler Wind durch Zeitungsblätter weht, / Der Friede still und hoch die Zwietracht steht? / Kennst du es wohl? / Dahin! Dahin / Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn. // Kennst du das Haus? Auf Säulen steht sein Dach, / Es hallt der Saal, die Galerie hallt nach, / Und Volksvertreter stehn und sehn sich an: / Was haben wir für's arme Volk getan? / Kennst du es wohl? / Dahin! Dahin / Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn. // Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg? / Der Hecker sucht im Nebel seinen Weg; / In Witzen blüht der Vögte fauler Ruhm; / Es stürzt der (Itz)stein und mit ihm sein Blum. / Kennst du ihn wohl? / Dahin! Dahin / Geht unser Weg! / O Vater lass uns ziehn!«

- 44 Schreck von Rothstift (d.i. Adolf Glassbrenner): *Sehnsucht nach Rußland*, zitiert nach Wende: *Goethe-Parodien*, S. 249 f. »Kennst Du das Land, wo die Kartätschen blühn, / Wo dunklen Augs die Kaviarkörner glühn, / Ein feuchter Wind her von Sibirien weht, / Die Juchte still und hoch die Knute steht? / Kennst Du es wohl? Dahin, dahin / Möcht' ich mit Dir, mein Thadden-Trieglaff, ziehn! // Kennst Du das Haus: auf Schädeln ruht sein Dach, / Von Zähren glänzt des Czaeren Goldgemach; / Kosaken stehn und grinsen so mich an: / Was hat man Dir, Du preuß'sches Kind gethan? / Kennst Du es wohl? Dahin, dahin / Möcht' ich mit Dir, mein Thadden-Trieglaff, ziehn! // Kennst Du das Land, wo noch Constitution / Befleckt nicht hat den alten Kettenthron; / Wo Sklaven liegen und der Galgen winkt / Jeglichem Sünder, der nach Freiheit ringt? / Kennst Du es wohl? Dahin, dahin / Geht unser Weg! O, Thadden, laß' uns ziehn!«
- 45 Pfitzner: *Kennst du das Land der »vollkommenen Unverschämtheit«*, s. Anm. 1.
- 46 Zu Wendes meines Erachtens falscher Klassifikation von Pfitzners Parodie als instrumental siehe Wende: *Goethe-Parodien*, S. 311 f. Für die Informationen zum biographischen Zusammenhang zwischen Pfitzner und Italien danke ich Herrn Prof. Dr. Johann Peter Vogel von der Hans Pfitzner-Gesellschaft.
- 47 Mühsam: *Mignon 1925* (s. Anm. 4). Zu Mühsams Gedicht vgl. Italo Michele Battafarano: *Erich Mühsam. Mignon 1925: Kennst du das Land, wo die Faschisten blühen?*, in: *Mühsam-Magazin*, 10 (2003).
- 48 Markus Wallenborn: »... außer, man tut es.« *Erich Kästners Goethe-Parodie »Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?«*, in: *Erich Kästner-Jahrbuch*, 5 (2008), S. 86.
- 49 Chiellino baut in die Gedichte dieser und der späteren Gedichtsammlungen zahlreiche intertextuelle Bezüge auf berühmte deutsche und deutschsprachige Dichter ein. Auffällig ist die Tatsache, daß viele dieser Dichter – von Paul Celan bis Rose Ausländer – die Emigration erfahren haben; zwar aus anderen Gründen als Chiellino, trotzdem entsteht durch die Widmungen und Bezüge auf sie eine Art Gemeinschaft von emigrierten, heimat- und zum Teil sprach-losen Lyrikern, in die sich Chiellino als ebenso emigrierter, heimat- und sprach-loser Dichter einfügt.
- 50 Vgl. Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 35–40.
- 51 Darauf, daß es sich um Italien handelt, macht – neben den wenigen Anklängen an Goethes *Mignon* – allein das italienische Wort »Piazza« aufmerksam. Weitere Merkmale – Sonne, Armut – könnten jedoch auch für andere Mittelmeerländer gelten. Deswegen steht dieses nur schwach konnotierte Italien stellvertretend für alle Herkunftsländer der in Deutschland lebenden Gastarbeiter.
- 52 Die Diskussion um den passenden Begriff zur von diesen AusländerInnen geschriebenen Literatur würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Einen Überblick gibt Karl Esselborn: *Interkulturelle Literatur. Entwicklungen und Tendenzen*, in: *Dialoge zwischen den Kulturen*, hg. von Irmgard Honnef-Becker, Hohengehren 2007. Vgl. auch meinen Aufsatz *Interkulturelle Literatur. Ein erneutes Plädoyer für ein dringende begriffliche Entscheidung*, in: *Weimarer Beiträge*, 54(2008)3.
- 53 Gino Chiellino: *Sehnsucht nach Sprache. Gedichte*, Kiel 1987; Gino Chiellino: *Sich die Fremde nehmen. Gedichte 1986-1991*, Kiel 1992. Vgl. meinen Beitrag: *Das Modell der interkulturellen Lektüre am Beispiel der Zwischensprache von Gino Chiellino und Franco Biondi*, in: *Literatur - Kultur - Verstehen. Neue Perspektiven in der interkulturellen Literaturwissenschaft*, hg. von Olga Iljassova-Morger, Elke Reinhardt-Becker, Duisburg 2009.
- 54 Ulrich Herbert: *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*, München 2001, S. 245.

- 55 <http://www.bpb.de/themen/6XDUPY,4,0,Von-der-GastarbeiterAnwerbung-zum-Zuwanderungsgesetz.html#art4> am 6.8.2010. Vgl. auch Herbert: *Geschichte der Ausländerpolitik*, S. 246 f.
- 56 Vgl. Herbert: *Geschichte der Ausländerpolitik*, S. 254 ff.
- 57 Vgl. ebd., S. 199.
- 58 Gino Chiellino: *Die Ausländerfeindlichkeit braucht keine Nazivergangenheit. Eine Dokumentation für Semra Ertan 1983*, in: Chiellino: *In Sprachen leben. Meine Ankunft in der deutschen Sprache. Prosa. Gedichte. Essays*, Dresden 2003, S. 56.
- 59 Viele dieser Essays sind in dem genannten Band *In Sprachen leben* nachgedruckt worden.
- 60 Gino Chiellino: *Das Loch im Schweizer Käse 1984*, in: Chiellino: *In Sprachen leben*, S. 32.
- 61 Chiellino: *Die Ausländerfeindlichkeit braucht keine Nazivergangenheit*, S. 65.
- 62 Ebd., S. 63.
- 63 Ebd., S. 47. Chiellino bezieht sich auf das Kapitel »und suchten die StraÙe nach Süden« aus Hans Bender (Hg.): *In diesem Lande leben wir: deutsche Gedichte der Gegenwart. Eine Anthologie in zehn Kapiteln*, München 1978.
- 64 Chiellino: *Das Loch im Schweizer Käse*, S. 32.
- 65 Chiellino: *Die Ausländerfeindlichkeit*, S. 59.
- 66 Ebd., S. 58 f.
- 67 Vgl. Wende: *Goethe-Parodien*, S. 317; Wallenborn: *Erich Kästners Goethe-Parodie*, S. 91.
- 68 Wallenborn (ebd., S. 91 ff) bezieht diesen textkritischen »poetologischen Gegenentwurf« auf Kästners Parodie *Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen*.
- 69 Bachtin: *Probleme der Poetik*, S. 216.
- 70 Dr. Hans Grote, den Studierenden meines Seminars über *Mignon*-Lied-Parodien im WS 06/07 an der Universität Kassel und Grischa Schulz gilt mein herzlichster Dank für Anregungen und Ideen, die zu diesem Aufsatz maßgeblich beigetragen haben.