

Inhalt

- Eleonore Zapf (Innsbruck)
Die zum Schweigen Gebrachten sprechen.
Unterwelt, Geschichte und Politik im mexikanischen Roman
am Beispiel von Rulfo und Herrera S. 1-28
- Annette Simonis (Gießen)
Das Aussterben durchdenken?
Begegnungen mit verlorenen Spezies im naturhistorischen Diorama S. 29-46
- Joachim Harst (Köln)
“Shipwreck in the Heart of the City”.
Robinson Crusoe in Paul Auster’s Early Prose S. 47-69
- Markus Reitzenstein (Gießen)
Funktionen geselligen Erzählens und mündlicher Erzählsituationen
in der Literatur der Frühen Neuzeit und der Gegenwart S. 70-85
- Anna Isabell Wörsdörfer (Münster)
King Joffrey playing the game.
Serielles Erzählen und mediale Inszenierungen von Macht und
Herrschaft in der HBO-Erfolgsserie *Game of Thrones* (2011–2019) S. 86-107
- Linda Simonis (Bochum)
Melanchthon als Dichter des Alltäglichen S. 108-128
- Marijana Erstić (Universität Split)
Dalibor Matanić
Ein Regisseur zwischen Neorealismus und Handycam S. 129-135

Eleonore Zapf (Innsbruck)

Die zum Schweigen Gebrachten sprechen Unterwelt, Geschichte und Politik im mexikanischen Roman am Beispiel von Rulfo und Herrera

Der Roman *Pedro Páramo* von Juan Rulfo, der 1955 erstmals erschien, ist vor allem aufgrund seiner experimentellen und im besten Sinne eigenartigen Erzählweise über das gespenstige Dorf Comala während der Zeit der mexikanischen Revolution eines der zentralen Werke der mexikanischen Prosa des 20. Jahrhunderts geworden. Zugleich löste Rulfo damit die Gattung der oftmals die Revolution bejahenden Revolutionsromane Mexikos ab. Damit wurde Rulfos komplexes Erzählen chaotischer und düsterer politischer Zeiten in Form einer Unterweltreise nach Comala zum Vorbild für zeitgenössisches lateinamerikanisches Erzählen, wie etwa die Romane *El corrido de Dante* von Eduardo González Viaña (2006) und *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) von Yuri Herrera zeigen, aber auch schon der einflussreiche Roman *2666* (2004) von Roberto Bolaño: all diese neueren Romane beschäftigen sich mit der Zone zwischen Mexiko und den USA, verlegen Comala damit von Jalisco in den Grenzraum und berichten von den Migrationsbewegungen und der Gewalt, die dort stattfinden. Und auch sie verbinden das Wagnis des Erzählens mit dem Bericht über politische Missstände, auch sie erzählen vor allem von einem Abstieg in eine (politische, soziale) Unterwelt, auch sie enthalten, wie der Roman Rulfos, unzählige Referenzen auf Dantes *Divina Commedia* ebenso wie auf die aztekische Unterwelt Mictlan in einer Art kulturellen Synkretismus. Oftmals gibt es eine Art Führerfigur, ähnlich der Vergils oder Charons – bei Viaña ist dies ein Esel namens Virgilio – in den anderen Fällen sind es Menschen, die sich mit den unterirdischen Orten auskennen und die den Neuankömmling sich in der anderen Welt zurechtfinden lassen.

Im Folgenden möchte ich zwei Romane näher vergleichen, die inhaltlich, erzähltechnisch und sprachlich eng miteinander verknüpft sind: Juan Rulfos *Pedro Páramo* und den ebenfalls bereits erwähnten Kurzroman *Señales que precederán al fin del*

*mundo*¹ Yuri Herreras. Diese beiden Romane liegen etwa fünfzig Jahre auseinander und die politischen Umstände, die beschrieben werden, sind somit gänzlich andere, greift doch Rulfo auf die Zeit der mexikanischen Revolution zwischen 1910 und ca. 1929 zurück, während Herrera, bereits ersichtlich am *Futur I* im Titel des Romans (eine Zeit, die auch Vermutung oder Zweifel ausdrücken kann), auf die Zukunft vorausweist und auf eine nahende Apokalypse, doch inhaltlich vor allem zeitgenössische Migrationsbewegungen zwischen Mexiko und den USA verhandelt. Ihnen gemeinsam ist die inszenierte Abwärtsbewegung, der schrittweise Abstieg in eine politische Vergangenheit, die die Gegenwart der Protagonist*innen verstehen helfen soll. Beide Romane verbinden damit auch eine Suche nach einem abwesenden Familienmitglied, wie noch genauer erläutert wird. Außerdem greift Herrera auf die besondere Erzählweise Rulfos zurück, die sich erst aus einem Sprechen aus dem Tod ergeben kann. Zwar verwendet Herrera diese Erzählweise anders als Rulfo, jedoch lassen beide Autoren ihre Figuren aus einem Nicht-Ort² oder einem „unsichtbaren Ort“ (was die wörtliche Übersetzung von *Hades* bzw. Ἅδης wäre³) sprechen, aus dem Paradox des „Ich-bin-tot“-Sagens, und verweisen damit auf altmexikanische, altgriechische oder mittelalterliche Unterweltreisen. Diese zeichnen sich dadurch aus, dass von dort niemand zurückkehren kann, trotzdem kennen wir mehrere mythologische Figuren, die dies doch bewältigt und somit die Grenze zwischen Leben und Tod gewissermaßen kurzzeitig außer Kraft gesetzt haben: Orpheus, Odysseus, Herakles, Aeneas, Dante, bei den Mayas sind es Junajpu und Xbalanq’*e*, die im Ballspiel die Herren Xibalbas, der Unterwelt der Maya, besiegen, um nur einige Beispiele zu nennen. Die eigentlich unerlaubte Wiederkehr bzw. Rückkehr hängt eng mit der Schau einer Vergangenheit zusammen, die zentral ist für ein Verständnis der regionalen/nationalen Gegenwart.

In Rulfo und Herrera gibt es zwar keine Rückkehr der Unterweltreisenden, trotzdem ist die schrittweise Abstiegsbewegung verknüpft mit der Erzählbewegung, wobei Erzählen und Erinnern auf komplexe Weise ineinander greifen. Außerdem stehen die

¹ ‚Anzeichen, die wohl das Ende der Welt voraussagen werden‘ (Sämtliche Übersetzungen des Romans von Herrera, der noch nicht ins Deutsche übertragen ist, stammen von der Verfasserin.)

² Augusto Roa Bastos nennt dies bei Rulfo „El lugar sin lugar“, ‚den Ort ohne Ort‘. S. Augusto Roa Bastos: „Los trasterrados de Comala“. In: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 37 (1981), S. 105-115, hier S. 106.

³ Vgl. Der neue Pauly online. URL: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/hades-e501140?s.num=0&s.rows=20&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly&s.q=hades (zuletzt abgerufen am 20. Mai 2020).

absteigenden Figuren repräsentativ für ein Kollektiv, sie sind die Sänger*innen für eine bestimmte Gruppe und Perspektive: im Falle Rulfos der Dorfgemeinschaft Comalas, im Falle Herreras der mexikanischen Emigrant*innen. Wo ist dieser Ort, und was für ein Ort ist das, den wir mit den Toten teilen? Im Sinne einer *necropolitics*⁴ ist es eine soziale Bindung, die der geteilte Ort hervorbringt, zwischen denen, die dort gelebt haben und denen, die gerade dort leben oder noch dort leben werden: eine vorgestellte Polis für alle diese zur gleichen Zeit. Aus dieser Politik, die wir mit den Toten teilen, ergibt sich auch eine neue Form, Geschichte zu denken. Von dem Ort des Nicht-Handelns⁵ zu handeln, also zu sprechen, hat mit der Aufbewahrung der persönlichen Erinnerung zu tun, die sich im Gemurmel zu einem kollektiven Gedächtnis zusammenschließt. An Hegel anschließend, schreibt Hans Ruin in *Being with the Dead* (2018): „the relation to the dead [is] a foundation for sociality as such.“⁶ Wenn die von der Politik oder der Zeit zum Schweigen Gebrachten sprechen, verbindet sich ihre Vergangenheit mit der Zukunft und Gegenwart jener anderen und ergibt eine vorgestellte Polis.⁷ Der Ausdruck „Mitsein mit dem Toten“ von Martin Heidegger hat auch im „spectral’ space“ von Jacques Derrida laut Ruin viel mit einem Raum der Historizität zu tun.⁸ Von diesem Raum, der eine Unterwelt darstellt und dadurch eine politische und geschichtliche Situation metaphorisiert, der ein Sprechen aus dem Tod hervorbringt, soll es hier handeln.

1. *Estoy muerta*.⁹ Aus dem Tod sprechen

Die besondere Perspektive, aus dem Tod zu erzählen, geht in der amerikanischen Tradition nicht zuletzt auf den brasilianischen Autor Machado de Assis und sein Buch *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880) zurück, in welchem ein Toter im Rückblick seine Memoiren aufschreibt. Dies geschieht beinahe als Umkehrung von Machados Vorbild *Tristram Shandy*, welcher teils aus dem Bauch der Mutter berichtet, nämlich im Gegenteil

⁴ Vgl. Hans Ruin: *Being with the Dead. Burial, Ancestral Politics, and the Roots of Historical Consciousness*. Stanford: University Press 2018, S. 4.

⁵ Ruin: *Being with the Dead*, S. 1.

⁶ Ebd., S. 3.

⁷ Vgl. ebd., S. 3–4.

⁸ Vgl. ebd., 4–5.

⁹ ‚Ich bin tot‘, s. Yuri Herrera: *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Editorial Periférica 2018 (2) [2009], S. 11.

hier aus der letzten Ruhestätte: „Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas“.¹⁰ Dem Wurm also, der als erstes am kalten Fleisch des Kadavers von Bras Cubas nagte, sind diese Memoiren gewidmet. Hier wird nicht vorgegriffen, wie bei Sterne, also eine Prolepse in der Erzählweise grundsätzlich angelegt, um auf das kommende Leben vorzuschauen, sondern im Gegenteil zurückgegriffen in einer ständigen Analepse auf das vorherige, nun beendete Leben. Wie Joseph Vogl über das Erzählen aus dem Schlaf bzw. im Moment des Erwachens bei Franz Kafka schreibt, ergibt sich auch aus dem Erzählen aus dem Tod eine paradoxe Sprechsituation: „die Paradoxie eines ‚Ich bin tot‘ auszusprechen“,¹¹ ebenso wie die Paradoxie des ‚Ich schlafe‘“, deute auf ein „unmögliches, verwundetes und verfolgtes Ich“ hin, das zugleich eine „Vielheit von Stimmen“ sei, so Vogl.¹² Denken wir auch an den *Verschollenen* Kafkas, wobei dieses Wort nur in der Vergangenheit existiert, denn *verschellen* als aktives Verb im Präsens gibt es nicht. Da aus diesen beiden Räumen – dem des Schlafes und dem des Todes – eigentlich nicht erzählt werden kann, bringt diese Perspektive gerade ein anderes Erzählen mit sich, ein Erzählen des Verstrickt-Seins in die Situation und des nicht einholbaren Ursprungs. Dies trifft auch auf die beiden hier zu besprechenden Romane von Rulfo und Herrera und deren Erzählweisen zu. Denn das Erzählen aus Sicht einer toten Person zeigt, ähnlich wie die Erzählweise Kafkas, eben die „traumatische Struktur einer uneinholbaren Verspätung“¹³ auf, da die Person, die erzählt, schon eigentlich nicht mehr fähig ist zu erzählen. Zugleich stellt sich auch hier, ähnlich wie bei Kafkas paradoxer Position, die Frage nach dem Ich, das in „Wiederholungen verstrickt“¹⁴ ist, zum Beispiel die der eigenen Erinnerung. Doch auch bei Rulfo und später bei Herrera stellt sich wie schon bei Kafka nicht die „Illusion eines ersten Blicks“ ein, sondern im Gegenteil wird die Illusion eines letzten Blicks als quasi Spiegelung des ersten auf alles Dagewesene herausgestellt – sei es die persönliche oder die kollektive bzw. nationale oder regionale Geschichte. In einer Übersetzungsbewegung überträgt Rulfo die

¹⁰ Machado de Assis: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Prefácio de Hélio Guimarães. Estabelecimento de texto e notas de Marta de Senna, Marcelo Diego. São Paulo: Penguin/Companhia de letras 2014 [1880], S. 27. „Dem Wurm, der als erstes am kalten Fleisch meines Kadavers genagt hat, widme ich mit sehnsüchtiger Erinnerung diese posthumen Memoiren.“ (Übers. d. V.)

¹¹ Joseph Vogl: „Vierte Person. Kafkas Erzählstimme“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: DVJS* – 68 (1994), S. 745–756, hier S. 755.

¹² Vogl: „Vierte Person“, S. 755.

¹³ Vogl: „Vierte Person“, S. 746.

¹⁴ Ebd., S. 746.

Problematik des amerikanischen Bürgerkriegs aus Faulkners Roman *Absalom, Absalom* (1936), erzählt aus eben dieser paradoxen Erzählweise, nämlich aus dem Tod, auf die mexikanische Revolution, während Herrera den Roman von Rulfo wiederum in eine andere Gegenwart übersetzt – in die der ständigen Herausforderung der mexikanischen Emigration in die USA. Im Folgenden soll ein genauere Blick auf die zwei vergleichbaren, aber dennoch unterschiedlichen Verfahren des Erzählens aus einer jenseitigen Perspektive bei Rulfo und Herrera geworfen werden.

Rulfos *Pedro Páramo*, der aus 69 scheinbar chaotischen Absätzen bzw. Fragmenten über eine Unterweltreise besteht, kann grob in zwei Hälften geteilt werden: in die Hälfte des Sohnes und die des Vaters. Juan Preciado, der Sohn, macht sich in ihrem Auftrag nach dem Tod seiner Mutter auf die Suche nach seinem abwesenden Vater, Pedro Páramo, nach dem der Kurzroman auch benannt ist. Dieser soll in Comala leben, dem Geburtsdorf der Mutter, von dem sie ihrem Sohn ein paradiesisches Bild zeichnet. Juan lässt sich von dem Eseltreiber Abundio hinunter ins Dorf führen, das sich mehr und mehr als Gespensterdorf herausstellt. Auch Abundio, dieser andere Vergil, ist Sohn Pedro Páramos. Abundio zeigt Juan das Dorf, in dem dieser verschiedene Dorfbewohner*innen kennenlernt. Nach und nach wird jedoch aus der Erzählweise deutlich, die hauptsächlich aus Dialogen und der Ich-Perspektive Juans besteht, dass die Menschen, die Juan begegnen, alle längst nicht mehr leben. Zur Mitte des Romans, in den Abschnitten 35 und 36, wird klar, dass Juan, der der/m Leser*in die Geschichte zu erzählen schien, eigentlich selbst im Grab liegt. Er unterhält sich mit der Frau neben ihm, auch unter der Erde, der Bettlerin Dorotea. Im zweiten Teil des Romans wird, unterbrochen von anderen Dialogen aus dem Dorf, die in Er-Perspektive von einem unbekanntem Erzähler berichtet werden, die Geschichte des Vaters Pedro Páramo erzählt. Handelt der erste Teil noch von der Ankunft Juans in Comala, von dessen Leben man bis zu seiner Suche nach dem Vater nichts weiß, bis zu seinem dortigen Tod, herbeigerufen von den ihn umgebenden Schatten des Gespensterdorfes Comala; so handelt der zweite Teil von der Kindheit Pedros in absoluter Armut, seiner unerwiderten Liebe zu Susana San Juan, die aus Liebe zu einem anderen Mann wahnsinnig wird, bis zu seinem Aufstieg als brutaler Kazique des Dorfes, der alle anderen unterdrückt und schließlich zu seinem Fall. Die beiden Lebensgeschichten des Sohnes und des Vaters, und vor allem ihre Todesgeschichten, sind durch die Erzählweise, immer wieder unterbrochen von einzelnen Dialogen unterschiedlichster anderer Dorfbewohner, verwoben. An dieser Stelle sei kurz darauf hingewiesen, dass neben der

europäischen Hölle als metaphorischer Raum im Roman auch immer wieder Mictlan, das aztekische Totenreich, angesprochen wird. Rulfo zitiert dabei den „viento de navajas“¹⁵ an, den Messerwind, der in den neun Stufen Mictlans eine wichtige Rolle spielt. Außerdem kann die Figur Pedros als Tzontémoc oder Mictlantecutli gedeutet werden, als Herrscher der Unterwelt.¹⁶ Die Skelettfrauen im Dorf könnten als andere Eumeniden, nämlich als rächende Tzitzimime der aztekischen Imaginationswelt, verstanden werden.¹⁷ Außerdem ist schon die Botschaft, die Juan für seine Mutter an Pedro, den Unterweltherrscher überbringen muss, eindeutiges Zitat aus der aztekischen Mythologie, werden doch dort die Toten geschmückt mit Zetteln, die Nachrichten ans Jenseits darstellen.¹⁸ Auch der Name Pedro Páramos spielt auf die aztekische Hölle an, heißt es doch bei Fray Bernardino de Sahagún, einem Chronisten der aztekischen Mythologie: „Veis aquí con que habeis de pasar ocho páramos‘ [...].“¹⁹ In den acht Stufen, die zur unteren Unterwelt und neunten Stufe Mictlan führen, fällt hier das Wort *páramo* (‘Einöde’, ‘Brache’) auf. Da Rulfo lange in einem Institut für indigene Studien gearbeitet hat, nämlich im Instituto Nacional Indigenista, kannte er sich gut mit den unterschiedlichen altmexikanischen Mythen aus.

Als Kernstelle des Romans kann das Sterben des Ich-Erzählers angenommen werden, das ja, wie bei Kafka, erst im Nachhinein berichtet wird: Wenn wir anfangen, den Roman zu lesen, ist Juan längst tot und liegt unter der Erde Comalas, es ist also das Wichtigste des *plots* schon geschehen, nur wir steigen mit ihm von neuem hinab in das Tal Jaliscos – des Bundesstaats Mexikos, in dem Rulfo selbst gelebt hat, und wo sich im Roman das fiktive Dorf Comala befindet, wie man annimmt – zusammengefügt aus mehreren real existierenden Dörfern der Geographien Mexikos. Der homodiegetische Ich-Erzähler Juan steigt in den Roman folgendermaßen ein:

¹⁵ Vgl. Roa Bastos: „Los trasterrados de Comala“, S. 106. S. auch Bernardino de Sahagún: *Historia general de las cosas de Nueva España, que en doce libros y dos volumen es escribió el R.P. Fr. Bernardino de Sahagun, de la observancia de San Francisco, y uno de los primeros predicadores del Santo Evangelio en aquellas regiones*. México: Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés 1829, S. 262. „[e]l viento de navajas que se llama *itzehecaya*“. ‚Der Messerwind, der sich *itzehecaya* nennt‘.

¹⁶ Vgl. Roa Bastos: „Los trasterrados de Comala“, S. 111.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 114.

¹⁸ Bernardino de Sahagún: *Historia general*, S. 261. „Luego los viejos ancianos y oficiales de cortar papeles cortaban, aderezaban y ataban los papeles de su oficio para el difunto, y encogíanle las piernas, y vestíanle con los papeles [...]“. ‚Dann schnitten die Alten und die offiziellen Schneider die Papiere nach ihrem Handwerk, richteten sie her und banden sie für den Toten, und sie zogen seine Beine zusammen und kleideten ihn mit den Papieren [...].‘ (Übers. d. V.)

¹⁹ Ebd., S. 262. ‚Hier habt ihr etwas, mit dem ihr die acht Einöden durchqueren könnt.‘

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo. [...] Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.²⁰

Bereits an dieser Stelle sind alle Beteiligten tot bzw. im Sterben begriffen, wie die Mutter, bei der dies exemplarisch gezeigt wird. Der Vater Pedro Páramo lebt nicht mehr. Und der Erzähler, der hier im Präteritum schildert, wie er nach Comala gekommen ist, wo er von da an ewig bleiben wird, erzählt vom Ort selbst aus, was am spanischen Indefinido „vine“ – eine Zeitform, die etwas in der Vergangenheit Abgeschlossenes bezeichnet – vom Verb „venir“ abzulesen ist: ‚ich bin hierher gekommen‘. Er sagt zum Beispiel nicht, ‚ich bin nach Comala gegangen‘. Aus dem ersten Wort wird also deutlich, dass sich der Erzähler daran erinnert, und zwar von Comala selbst aus, wie er hierher gekommen ist. Er löst damit das Versprechen an die sterbende Mutter ein, den Vater aufzusuchen, um ihn zur Rechenschaft zu ziehen, wie sie ihn im ersten Dialog des Buches, dem viele weitere folgen werden, anweist: „El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.“²¹ Dieser erste Dialog mit einer Sterbenden ist eingekreist von den beiden „Vine a Comala“ und „Por eso vine a Comala“ der ersten Seite des Romans. Diese Wiederholung deutet bereits auf die Kreisstruktur des Romans als Ganzes, als Erzählkreis²² hin, der auf der letzten Seite mit dem Nacherzählen des Todes Pedro Páramos endet. Zwischen den Toden der beiden Eltern steht also der Tod ihres Sohnes in der Mitte. Als Juan sich aus den kalten Händen

²⁰ Juan Rulfo: Pedro Páramo. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2018 (31) [1955], S. 73. Deutsche Ausgabe: Juan Rulfo: Pedro Páramo. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1976, S. 5: „Ich kam nach Comala, weil man mir gesagt hatte, daß mein Vater hier lebe, ein gewisser Pedro Páramo. Meine Mutter hatte es mir gesagt. Und ich hatte ihr versprochen, ihn aufzusuchen, sobald sie tot wäre. Ich drückte ihr die Hände, zum Zeichen, daß ich es gewiß tun würde. Sie lag im Sterben, und es gab nichts, was ich ihr nicht versprochen hätte. [...] Ich hatte nicht die Absicht, mein Versprechen zu halten. Aber bald schon erfüllten mich Träume, und meine Phantasie begann zu arbeiten. Nach und nach erstand in mir eine ganze Welt um die Hoffnung herum, die Pedro Páramo hieß, um den Mann meiner Mutter. Deshalb ging ich nach Comala“. (Eigentlich müsste es am Ende noch einmal heißen: „Deshalb kam ich nach Comala“, wie bereits im ersten Satz, da der Sprecher aus der Position des „hier“ spricht, Anm. d. V.)

²¹ Juan Rulfo: Pedro Páramo, S. 73. Dt: S. 5: „Laß es ihn teuer zu stehen kommen, mein Sohn, daß er uns so im Stich gelassen hat!“

²² Vgl. Peter Kuon: „Vom Umgang mit Mythos und Geschichte. Pedro Páramo und die moderne ‚regionalistische‘ Literatur“. In: Romanistisches Jahrbuch 44 (1993), hier S. 324.

der Mutter befreit,²³ die er in ihrer Sterbestunde hält, hat er eigentlich nicht wirklich vor, sein Versprechen einzuhalten. Doch dann umgeben ihn Träume, Illusionen, er stellt sich eine ganze Welt („se me fue formando un mundo“²⁴) um diese Hoffnung her vor, die Pedro Páramo heißt. Wie bei Dante ist es der Traum, der den Ich-Erzähler nahe dieser anderen Welt bringt, die im Jenseits verortet ist, und in der er, anders als Dante, verharren wird. Damit ist Juan keine Heldenfigur, denn obwohl er die Welt der Toten besucht, darf er nicht wieder zurück, sondern wird einer von ihnen, schließt sich ihrem Gespräch auf ewig an.

An vielen Dorfbewohnern vorbei, die alle durchsichtig zu sein scheinen wie Gespenster, die teils verschwinden und plötzlich an anderer Stelle wieder auftauchen, gelangt Juan zu seinem eigenen Tod. Doch was oder wer tötet ihn eigentlich? Nachdem er schon auf einige Schatten getroffen ist, sucht Juan Unterschlupf in einem Haus von Donis und seiner Schwester, die zugleich dessen Geliebte ist. Die Geschwister scheinen da zu sein und zugleich nicht, scheinen zu schlafen und auch nicht. Dieser Zwischenbereich, der eher dem Limbo als der tatsächlichen Hölle zuzuordnen wäre, steigert sich ins Unerträgliche, und nachdem Juan einen Dialog mit seiner toten Mutter führt, erdrückt ihn bald die Last der ihn umgebenden Schatten:

El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar. Entonces me levanté. La mujer dormía. De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del estertor.²⁵

Die Frau, die durch ihre Nähe zur Erde auch dem Tod symbolisch näherrückt, erzeugt mit ihrem Atmen und Schwitzen in der Nacht eine Hitze und Atemnot bei Juan, der er auf der Straße zu entkommen versucht. Doch auch dort holt ihn die Hitze und die Atemlosigkeit ein:

²³ S. Juan Rulfo: Pedro Páramo, S. 73: „[A] mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas“. Dt.: S. 5. „[M]eine Hände [hatten] schon Mühe [...], sich aus ihren toten Händen zu lösen.“

²⁴ Ebd., S. 73.

²⁵ Ebd., S. 124. Dt.: S. 65. „Um Mitternacht weckte mich die Hitze auf. Und der Schweiß. Der Körper der Frau, aus Erde gemacht, in Erdkrusten eingehüllt, löste sich auf, es war, als zerginge er in einer Schmutzlache. Ich fühlte, wie der Schweiß mich umspülte, der in Strömen von ihr floß, und mir fehlte die Luft zum Atmen. Da stand ich auf. Die Frau schlief. Aus ihrem Mund kam ein blasendes Geräusch, wie Röcheln.“

Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto. No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre. Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi.²⁶

Hier stirbt Juan, der homodiegetische Ich-Erzähler, dem der Atem fehlt, um weiterzuleben. Hier ist die Klimax und zugleich der Erzählkern des Buches. Der Protagonist ist sozusagen körperlich wie geistig außer Atem und kann sich davor nicht retten. Ihm hat das Dorf mit den Schattengestalten die Luft zum Atmen geraubt und er versinkt in der Hitze (die oftmals mit den Flammen der Hölle oder der Hitze des Mictlan assoziiert wird) und vergeht im Wolkigen, Vagen, in dem, was keine klare Konturen mehr besitzt. Auch hier arbeitet Rulfo mit Wiederholungen, die das Ein- und Ausatmen nachahmen. „Y es que no había aire“, und dann noch einmal „No había aire“. Wie ein langes Ausatmen. Die Luft, die Juan im Zimmer der Geschwister nicht bekommt, kehrt auch auf der Straße nicht wieder, im Gegenteil, sie wird dort sogar noch dünner und verschwindet dann ganz. Dorotea, die später neben Juan im Grab liegt, und Donis, bei dem Juan als letztes unterkam, finden den toten Körper des Erzählers auf dem Platz und begraben ihn. Die Toten begraben also den neuen Toten. Doch obwohl an dieser Stelle alles aufhört, was Juan sehen kann („Fue lo último que vi“²⁷), hört die Geschichte nicht auf. Der Erzähler findet seinen Atem wieder, auch wenn die Situation eine ganz andere ist, die allerdings paradoxerweise bereits zu Beginn des Buches dieselbe war, nämlich die, dass Juan aus der Erde des Dorfes selbst erzählt. Es gibt also immer eine doppelte Struktur im Buch: eine des Lebendigen und eine des Toten, letztere unterliegt ersterer und durchquert sie zugleich.

²⁶ Juan Rulfo: Pedro Páramo, S. 125. Dt.: S. 65. „Ich ging auf die Straße hinaus, um Luft zu atmen. Aber die Hitze verfolgte mich und ließ mich nicht los. Es war keine Luft mehr da. Nur die schwere, ruhige Nacht, die heiße Nacht der Hundstage. Es war keine Luft mehr da. Die Luft, die ich einzog, war dieselbe, die aus meinem Munde kam, und ich mußte sie mit den Händen festhalten, damit sie nicht entweiche. Ich fühlte sie kommen und gehen, und es wurde immer weniger. Zum Schluß war sie so dünn, daß sie mir zwischen den Fingern zerrann und fort war, für immer. Ich sage, für immer. Ich erinnere mich, daß ich irgend etwas sah wie schaumige Wolken, die über meinem Kopf herumwirbelten, und daß ich mich dann in diesem Schaum abspülte und in dem Wolkigen unterging. Das war das letzte, was ich sah.“

²⁷ Ebd., S. 125. Dt.: S. 65, „Das war das letzte, was ich sah.“

Juans Atem vergeht, aber die Erzählung, atemlos, geht weiter, wenn sich auch von nun an Juans Dialog mit Dorotea öfter abwechself mit anderen Stimmen, die aus anderen Gräbern Comalas kommen und die in Monologen ihre eigenen Geschichten einfügen. Außerdem wird Juans und Doroteas Dialog im Grab abgewechselt von einem heterodiegetischen, unbekanntem Erzähler, der in Er-Form mit interner Fokalisierung von Kindheit, Jugend, von Aufstieg und Fall des Kaziquen Pedro Páramo berichtet. Von nun an mehren sich die Abschnitte, die im ersten Teil des Buchs schon gelegentlich zwischen die anderen Fragmente der Dorfgemeinschaft eingeschoben wurden, über Pedros Kindheit in Armut, über seinen Willen, aus dem Elend zu entkommen, auf welche Weise auch immer, über Pedros Machenschaften als gewaltsamer Kazique, der durch Intrigen, Drohungen und Mord und Folter die ganze Gegend unter seine Kontrolle bringt. Kontrastiert werden seine Handlungen als Caudillo, in denen er Pfarrer, Richter, sowie die Großgrundbesitzer und die Frauen des Dorfes durch sein Geld und seine Schergen kontrolliert, mit den Liebesszenen mit Susana San Juan, der einzige Mensch, den Pedro jemals geliebt zu haben scheint. Doch diese Liebe ist unerwidert, trotzdem macht sie Pedro zu einer menschlicheren, wenn auch ebenso abscheulichen, aber doch widersprüchlicheren und somit realeren Figur. Als Susana stirbt (in Fragment 64), als ihr der Atem ausgeht und sie in die Nacht sinkt,²⁸ lässt Pedro alle Glocken der nahen Kirchen läuten über mehrere Tage, und es kommen viele Nachbarn, angezogen von dem Läuten, die nicht wissen, was der Grund ist. Eine Feier ergibt sich spontan, weshalb Pedro sich rächen will: „—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo.“²⁹ Die vier Tode im Roman Rulfos werden vom Tod der Mutter Dolores über Juans eigenen Tod hin zu Susanas und schließlich Pedros Tod erzählt. Auch die anderen Dorfbewohner sind tot, aber von ihnen wird meist das Sterben nicht direkt berichtet, oder es steht nicht im Zentrum des Erzählten. Es bilden sich so zwei Gruppen: Dolores und ihr Sohn, und Pedro und seine Frau, die ihn zwar nie geliebt hat, die aber der Grund seiner Existenz ist. Über die kalten Hände Dolores', den zu Ende gehenden Atem Juans und Susanas, und die Nähe Pedros zur Erde werden diese Tode erzählt. Über Pedros Tod heißt es:

²⁸ Juan Rulfo: Pedro Páramo, S. 178. „[...] aquel vientre que le apretaba los ojos le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche.“ Dt.: S. 130, „[...] diesen Leib, der ihr auf die Augen drückte und ihr den Atem abschnitt. Aber sie sank immer mehr nach vorne und fühlte, daß sie in der Nacht unterging.“

²⁹ Ebd., S. 179. Dt.: S. 132. „Ich werde keinen Finger mehr rühren, und Comala wird verhungern. Und so machte er es.“

Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; [...] Quiso levantar su mano [...]; pero sus piernas la retuvieron como si fuera de piedra. [...] ‚Ésta es mi muerte‘, dijo. [...] Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.“³⁰

Die Steine bilden das letzte Motiv des Romans, das mit Comalas Ruinen eng zusammenhängt: die Steine des auseinandergefallenen Dorfes scheinen die Geschichten zu erzählen wie Inschriften von Grabsteinen, was auch im sprechenden Namen Pedro Páramo (von *piedra*, ‚Stein‘ und *páramo*, ‚Brache, Einöde‘) abgeleitet werden kann. Diese Fotografie *Barda de adobe* (ca. 1940) von Juan Rulfo selbst, die eine nach unten führende Mauer aus einzelnen Steinen abbildet, die wie einzelne Bausteine der Erzählung gelesen werden können.³¹

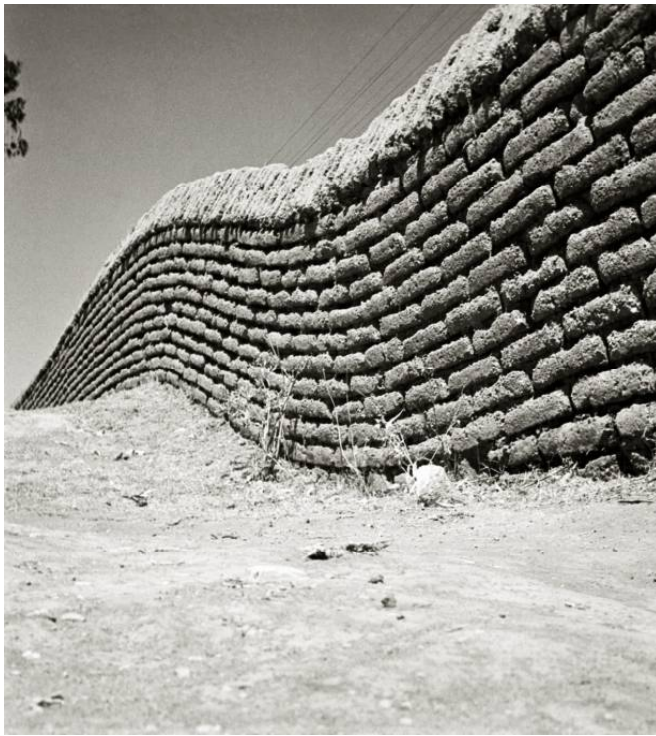


Abb. 1

³⁰ Ebd., S. 185–186. Dt.: S. 139–140. „Er fühlte, daß seine linke Hand ihm tot auf die Knie fiel, als er sie heben wollte, aber er beachtete es nicht weiter. [...] Er wollte die Hand heben [...], aber seine Beine hielten sie fest, als wären sie aus Stein. [...] Er schlug hart auf der Erde auf und fiel auseinander wie ein Haufen Steine.“

³¹ Abb.1: Bild Juan Rulfos *Barda de adobe* (ca. 1940) aus dem Museo Amparo México. URL: <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/1995/barda-de-adobe> (zuletzt abgerufen am 20. Mai 2020).

Señales que precederán al fin del mundo von Yuri Herrera schließt direkt an die besondere Erzählsituation von *Pedro Páramo* an, wenn auch auf andere Weise. Dass die ersten beiden Wörter des Romans „Estoy muerta“ heißen, ‚ich bin tot‘, erinnert unmittelbar an die Perspektive Juans, die hier allerdings gleich zu Beginn thematisiert wird, um bereits im weiteren Verlauf des Satzes wieder teilweise zurückgenommen zu werden:

Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron: un hombre cruzaba la calle a bastón, de súbito un quejido seco atravesó el asfalto, el hombre se quedó como a la espera de que le repitieran la pregunta y el suelo se abrió bajo sus pies: se tragó al hombre, y con él un auto y un perro, todo el oxígeno a su alrededor y hasta los gritos de los transeúntes. Estoy muerta, se dijo Makina, y apenas lo había dicho su cuerpo entero comenzó a resistir la sentencia y batió los pies desesperadamente hacia atrás, cada paso a un pie del deslave, hasta que el precipicio se definió en un círculo de perfección y Makina quedó a salvo.³²

Das in neun Kapitel unterteilte Buch, die an die Höllenringe Dantes und auch an die neun Räume der aztekischen Unterwelt denken lassen, steigt mit einer apokalyptischen Szene ein: der Boden öffnet sich und schluckt einen Mann, ein Auto, einen Hund. Deshalb denkt die hier in eine weibliche Figur umgewandelte Protagonistin namens Makina (ein Name, der auch an Maschinen, sp. *máquinas*, erinnert), dass auch sie gleich sterben muss.³³ Diesen göttlichen Richterspruch kann sie jedoch erst einmal abwehren, der von nun an über ihrem Kopf schwebt wie ein Damoklesschwert. Wir haben es hier also nicht mit einer gänzlich toten Protagonistin zu tun, sondern mit einer, die immer an der Grenze steht, am Rande eines Abgrundes, zunächst wirklich, später immer stärker metaphorisch. Das mit starken Mexikanismen wie „pinche“ (‚Scheiß‘, ‚wertlos‘) oder „pendejo“ (‚Dummkopf‘, ‚Idiot‘) gespickte Buch erinnert auch insofern an Rulfo, als es sich der Alltagssprache der „einfachen“ Bevölkerung annimmt. Rulfo tut dies in Bezug auf die ländliche gesprochene Sprache Jaliscos, Herrera übernimmt dies in Bezug auf die mexikanische Umgangssprache

³² Yuri Herrera: *Señales*, S. 11. ‚Ich bin tot, sagte sich Makina, als alle Dinge abstanden: ein Mann überquerte am Stock die Straße, plötzlich durchfuhr ein Ächzen den Asphalt, der Mann blieb stehen als würde er darauf warten, dass man ihm die Frage noch einmal stellte, und der Boden öffnete sich unter seinen Füßen: er schluckte den Mann, und mit ihm ein Auto und einen Hund, allen Sauerstoff um ihn herum und sogar die Schreie der Passanten. Ich bin tot, sagte sich Makina, und kaum hatte sie es gesagt, als schon ihr ganzer Körper sich wehrte gegen das Urteil und sich ihre Füße verzweifelt nach hinten einschlugen, jeden Schritt einen Fuß von der Auswaschung entfernt, bis sich der Abgrund zu einem perfekten Kreis abgrenzte und Makina in Sicherheit war.‘ (Übers. d. V., wie alle folgenden Übers. aus diesem Buch.)

³³ Anm.: Es ist bezeichnend, dass im 21. Jahrhundert erstmals weibliche Protagonistinnen in die Hölle absteigen, ist dies doch über lange Zeit den Männern vorbehalten.

der Gegenwart. Die Toten wirken so noch lebendiger, da sie die selbe Sprache wie die Lebenden sprechen. Die Orte im Roman, etwa das „Pueblo“, die „Ciudadcita“ oder die „Gran Chilango“, alle mit Großbuchstaben, die nie ausdrücklich als ein bestimmtes Dorf, ein Städtchen oder als Ciudad de México bezeichnet werden, sind jedoch in der Beschreibung sehr nah an realen Orten orientiert. So denkt Makina über die Stadt: „Pinche ciudad ladina“, und „Siempre a punto de reinstalarse en el sótano“.³⁴ Die Stadt, die immer wieder als „Gran Chilango“ bezeichnet wird, ist, wie im Anschluss an das obige Zitat erzählt wird, durchlöchert von Tunneln und Gruben, die in fünf Jahrhunderten Gier nach Silber gegraben wurden. Tatsächlich war seit dem 16. Jahrhundert und durch die Azteken bekannt der Silberbergbau in Mexiko wichtiger Grund der Kolonisation und hängt mit einer langen Geschichte der Ausbeutung und der Gewalt zusammen. Ob hier tatsächlich Mexiko Stadt gemeint ist oder doch die Bergbaustadt Guanajuato, ist nicht abschließend zu klären. Jedenfalls ist es eine Stadt, die sich nahe am Abgrund zu befinden scheint, und dies aufgrund ihrer Geschichte.

Wie an obigem Zitat ersichtlich, ist die Erzählung mit interner Fokalisierung auf Makinas Gedankenrede gefasst, wobei der heterodiegetische Er/sie/es-Erzähler sich nicht zu erkennen gibt. Insofern unterscheidet sich Herreras Roman von dem Rulfos, denn hier stehen abgeschlossene Kapitel in immer derselben Erzählperspektive dem fragmentarischen Stimmenwirbel Rulfos entgegen. Dennoch gibt es viele Andeutungen auf *Pedro Páramo*, sucht Makina zwar nicht nach ihrem Vater, sondern auf Wunsch der Mutter, die eine Art Mafiachefin darstellt, nach ihrem absenten Bruder, der schon vor Jahren in die USA ausgewandert ist. Diesem Bruder soll Makina eine Botschaft der Mutter überbringen, so lautet der Auftrag. Der Auftrag ähnelt also dem von Juan und lässt ebenfalls an die Toten denken, die auf ihrem Weg nach Mictlan mit Botschaften ausgestattet werden. Makina weiß weder, was die Botschaft beinhaltet, noch, wie sie über die Grenze kommen soll, aber anscheinend ist ihre Mutter in Mafiakreisen so bekannt, dass ihr das bei der Suche weiterhilft und sie von einem zum nächsten Mafiachef weitergereicht wird, jedoch nicht ohne in deren Drogenmachenschaften verstrickt zu werden. Deutet bereits der erste Satz des Romans darauf hin, dass Makina schon von Anfang an mit einem Fuß im Grab steht, so wird die Metapher des Jenseitigen im Lauf der Erzählung immer stärker. Wie die Stadt, von der „[a]lgunas casas ya se habían mandado a

³⁴ Yuri Herrera: *Señales*, S. 11. ‚Durchtriebene Drecksstadt‘, und ‚Immer kurz davor, sich im Untergeschoss neu einzurichten.‘

mudar al inframundo“,³⁵ so reist auch Makina scheinbar stetig nach unten und auf die *andere Seite*. „Vas a cruzar?“³⁶ wird sie des Öfteren gefragt, was auf das zentrale Anliegen anspielt, über die Grenze zu den USA zu gelangen, aber auch ins Jenseits einzutreten. Dass Makina dabei den Brief an den Bruder überbringen muss, erinnert wie erwähnt an die aztekische Unterwelt Mictlan, in der die Toten von ihren Alten Zettel ins Jenseits überbringen und acht „Etagen“ durchqueren mussten, zu denen der Fluss *chicunahoapa* gehört, ähnlich dem Styx oder Acheron. Die Stelle, in der Makina den Grenzfluss Río Grande überwindet, weist noch einmal auf ihren Tod hin, der zugleich noch nicht und doch schon passiert ist. Von ihrem Führer Chucho geleitet, einem sogenannten *coyote*, der die *indocumentados* über die Grenze führt, kämpft sie sich durch die Wassermassen und überlebt sie kaum.

Los primeros metros fueron fáciles. Makina alcanzaba a tocar el fondo [...]. Pero entonces el fondo del río se agazapó y una corriente helada comenzó a empujarles los pies como si fuera algo vivo y terco. [...] De súbito el mundo se volvió gélido y verdoso y se pobló de invisibles monstruos de agua que la arrancaban de la balsa de caucho; intentó bracear, pateó lo que fuera que la secuestraba pero no conseguía ubicar de qué lado estaba la superficie ni dónde había quedado Chucho. No supo cuánto tiempo se debatió confusamente, hasta que el pánico se le pasó e intuyó que daba lo mismo hacia dónde o a qué velocidad se dirigía, que finalmente llegaría a donde debiera llegar. Sonrió. Se sintió sonreír. Ahí fue cuando el sonido del agua rompiéndose sustituyó al silencio verde. Chucho la arrastraba del pantalón con ambas manos: habían llegado a la otra orilla [...].³⁷

Der Kampf durch den Fluss ist einer, den Makina erst einmal verliert und sich damit einverstanden zeigt, sie lächelt sogar und gibt sich dem Schicksal hin. Dies deutet darauf hin, dass schon hier ihr Status nicht der einer wirklich Lebendigen ist, auch wenn sie dann von Chucho hinausgezogen wird. Von jetzt an, oder eigentlich schon von Beginn des

³⁵ Ebd., S. 12. ‚einige Häuser sich schon angeschiedt haben, in die Unterwelt umzuziehen‘

³⁶ Ebd., S. 17. ‚Wirst du hinübergehen?‘

³⁷ Yuri Herrera: *Señales*, S. 42–43. ‚Die ersten Meter waren einfach. Makina schaffte es, den Grund zu berühren. [...] Aber dann duckte sich plötzlich der Grund des Flusses und eine eiskalte Strömung drängte gegen ihre Beine, als wäre es etwas Lebendiges und Trotziges. [...] Mit einem Mal wurde die Welt eiskalt und grünlich und war bevölkert von unsichtbaren Wassermonstern, die sie vom Gummireifen wegrissen; sie versuchte, zu kraulen, zu treten, was immer sie mit sich ziehen wollte, aber sie konnte schon nicht mehr unterscheiden, wo die Oberfläche oder wo Chucho geblieben war. Sie wusste nicht, wie lang sie sich verworren abkämpfte, bis die Panik verging und sie ahnte, dass es egal war, wohin sie sich richtete und wie schnell, dass sie schließlich ankommen würde, wo sie eben ankommen sollte. Sie lächelte. Sie fühlte sich lächeln. Dann plötzlich ersetzte das sich brechende Wasser die grüne Stille. Chucho zog sie mit beiden Händen an der Hose: sie hatten das andere Ufer erreicht [...].‘

Romans an, führt sie nur aus, was andere über ihr Leben entschieden haben und ist also innerlich schon nicht mehr am Leben. Diese „grüne Ruhe“ unter Wasser, der sich Makina schon hingibt, wird dann wieder abgelöst von der „Realität“, dem rauschenden Wasser, der Gefahr der fortzusetzenden Reise. Doch auf dieser anderen Seite, „la otra orilla“, kommt Makina schon der Himmel wie ein anderer vor („el cielo a Makina le pareció que era ya otro“³⁸), weiter weg oder weniger blau. Erst am Schluss des Romans indessen, in dem Makina nach aztekischem Mythos im untersten Geschoss der Unterwelt angekommen ist, das erst wirklich Mictlan heißt und das nach der Überlieferung weder Fenster noch Licht hat, stirbt Makina endgültig. Im Buch Herreras ist dieses letzte Mictlan ein Nachtclub, zu dem Makina die Wendeltreppe hinuntersteigt in einen Raum voller Rauch und Schatten, von denen sich einer, ein hoher Mann, auf sie zubewegt und ihr einen Aktenbündel überreicht. Darin finden sich ihre neuen Dokumente, Papiere, ihre neue Identität, um die Makina nie gebeten hat: „Ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar.“³⁹ Sie ist entsetzt und flüstert: „Me han desollado“.⁴⁰ ‚Man hat mich gehäutet‘. Im letzten Absatz des Romans, der darauf folgt, verliert sie ganz ihr Zeitgefühl. Erst spürt sie Panik, wie im Wasser des Grenzflusses, dann aber, eine oder viele Sekunden später, sie kann nicht wissen, wie viele, da niemand dort eine Uhr besitzt, eine Akzeptanz ihrer Situation. Auch dies ist wie beim Überqueren des Flusses. Sie denkt noch einmal an ihre Liebsten und an Mexiko:

[E]vocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina, el Pueblo, la Ciudadcita, el Gran Chilango, aquellos colores, y entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio.⁴¹

Wie bei Rulfo wird hier nun der endgültige Tod der intern fokalisierten Hauptfigur erzählt, der allerdings erst am Ende des Romans steht und die letzten Zeilen darstellt. Trotzdem bereitet die Reise Makina Stück für Stück auf dieses Loslassen und Eingehen in

³⁸ Ebd., S. 43.

³⁹ Ebd., S. 118–119. ‚Dort war sie, unter anderem Namen, anderem Geburtsort. Ihr Foto, neue Nummern, neuer Beruf, neues Zuhause.‘

⁴⁰ Ebd., S. 119.

⁴¹ Yuri Herrera: Señales, S. 119. ‚Sie rief sich ihre Leute ins Gedächtnis wie die Umriss einer geliebten Landschaft, die langsam schwimmt, das Dorf, das Städtchen, der Gran Chilango, diese Farben, und sie verstand, dass ihr keine Katastrophe geschah; sie verstand es mit ihrem ganzen Körper und mit ihrem ganzen Gedächtnis, sie verstand es wirklich und schließlich sagte sie sich, Ich bin bereit, als alle Dinge der Welt still wurden.‘

die letzte Stille vor und lässt damit tatsächlich an den Übergang von Diesseits ins Jenseits in der aztekischen Mythologie denken, eine Reise, die der Tote ja auch erst *nach* seinem Tod erlebt. Die paradoxe Erzählsituation des Berichtens aus der Perspektive des Toten ist also hier, wie auch in *Pedro Páramo*, angelegt. Zwar gibt es nicht den Dialog mit anderen Toten wie bei Rulfo, aber die interne Fokalisierung und die Innensicht durch die Gedankenrede lässt uns die Figur sehr nahe kommen, obwohl sie von außen erzählt wird.

2. Schrittweises Absteigen als Erzählen

Laut Inka Mülder-Bach deutet die „Kontamination von *pro* und *vorsa*“ im rhetorischen Begriff der Prosa eine „nach vorn gewendete“ oder ‚geradeaus gekehrte‘ Folge der ungebundenen Rede an, im Unterschied zu dem metrisch gebundenen und sich auf sich selbst zurückwendenden Vers.⁴² Dieses nach vorn Gewendete der Rede leite sich von der gleichnamigen römischen Göttin Pro(r)sa ab, die bei der Geburt dafür sorgen soll, dass der Kopf des Kindes vorausgeht. Zugleich, so Mülder-Bach weiter, werde dieses Vorwärtswenden aber mit einem Wissen um die Vergangenheit verknüpft, was Klaus Heinrich als „Reflexionsmacht“ und „Rücksicht“⁴³ der Prosa damit von der ganz anderen Erzählung des Orpheus unterscheidet, dem genau jene Rücksicht untersagt war.⁴⁴ In der Verbindung, Prosa zu denken anhand einer Erzählung über die Unterwelt ist allerdings seit Homer, Vergil und Dante augenfällig, dass das schrittweise Absteigen, das von einer Schicht der Unterwelt in die nächste, von einem Höllenring zum nächsten führen kann, von einem Toten und seiner Geschichte zum nächsten, viel mit der Struktur des Erzählens allgemein zu tun hat: Kommen doch mit jedem Schritt im Absteigen neue Tote und damit auch deren Lebensgeschichten zum Vorschein, die Dante selbst etwa vom Mitleid mitgerissen immer wieder in Ohnmacht fallen lassen. Dabei gestaltet sich der Weg voran als Weg nach unten, wie eine zweite Geburt, diesmal jedoch in den Tod hinein und damit zugleich in die eigene Zukunft als das, was uns alle irgendwann erwartet und gleichzeitig

⁴² Inka Mülder-Bach: „Einleitung“. In: Prosa schreiben. Literatur | Geschichte | Recht. München u.a.: Fink 2019, S. 1–11, hier S. 1.

⁴³ Klaus Heinrich: „Orpheus / Antiorpheus / Prosa. Dankrede zur Verleihung des Sigmund-Freud-Preises für wissenschaftliche Prosa“. In: Ders. Dämonen beschwören, Katastrophen auslachen. Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2013, S. 43–50, hier S. 45.

⁴⁴ Vgl. Inka Mülder-Bach: Prosa schreiben, S. 1.

in die Vergangenheit der Welt, wo alle Toten wohnen.⁴⁵ Das heißt, das Voranschreiten in die Unterwelt ist, wie bei Rulfo und Herrera auch, paradox: es geschieht zugleich, als es schon geschah und immer wieder geschehen wird, ist mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf komplexe Weise verknüpft und thematisiert so auch immer das Erzählen als solches. Auch Thomas Mann formuliert in *Joseph und seine Brüder* (1933–1943) eine Theorie der Prosa, die eng daran angelehnt ist: Handelt nicht jedes Erzählen von Abwesenden? Muss nicht deshalb erst erzählt werden, um sie vor uns hinzustellen in neuer Präsenz? Hier ein Zitat am Anfang des Vorspiels des Mannschen Romans namens *Höllenfahrt*:

Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen? Dies nämlich dann sogar und vielleicht eben dann, wenn nur uns allein das Menschenwesen es ist, dessen Vergangenheit in Rede und Frage steht: dies Rätselwesen, [...] dessen Geheimnis sehr begreiflicherweise das A und O all unseren Redens und Fragens bildet [...]. Da denn nun gerade geschieht es, daß, je tiefer man schürft, je weiter hinab in die Unterwelt des Vergangenen man dringt und tastet, die Anfangsgründe des Menschlichen, seiner Geschichte, seiner Gesittung, sich als gänzlich unerlotbar erweisen und vor unserem Senkblei, zu welcher abenteuerlichen Zeitenlänge wir seine Schnur auch abspulen, immer wieder und weiter ins Bodenlose zurückweichen.⁴⁶

Wie Thomas Mann hier schreibt, ist die nie endende, immer zurückweichende Suche nach Vergangenheit in der Unterwelt das A und O allen Erzählens. Die Schatten, die nacheinander aus der Unterwelt hervortreten und wie in einer Reihe oder als Liste ihre Lebensgeschichte erzählen, scheinen Versatzstücke der ganzen Erzählung zu sein, die aneinandertretend erst das Vergangene repräsentieren. Das hängt, sowohl in der *Odyssee*, als auch in der *Aeneis* und der *Divina Commedia*, aber auch in der Erzählung von Xibalba im *Poopol Wuuj* und in der Mictlans in den Codices eng am Schicksal eines Volkes, einer Kultur, noch vor jeglicher Ausbildung von Nationen. In den antiken und mittelalterlichen Epen Homers, Vergils und Dantes verhandeln die Szenen in der Unterwelt nicht nur verschiedene Zeitebenen – sie reflektieren über Vergangenes in Form der Toten, die erscheinen, über Gegenwärtiges in Gestalt der Wanderer und Rückkehrer aus der Unterwelt, und über Zukünftiges oftmals in Form von Vorhersagen und Prophezeiungen, die nur in der Unterwelt einzuholen sind.⁴⁷ Außerdem vollzieht eben dieses schrittweise

⁴⁵ Vgl. Isabel Platthaus: *Höllenfahrten. Die epische katábasis und die Unterwelten der Moderne*. München/Paderborn: 2004, S. 14–15.

⁴⁶ Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder*. Frankfurt am Main: Fischer 2007 [1933–1943], S. 7.

⁴⁷ Vgl. Isabel Platthaus: *Höllenfahrten*, S. 14–15.

Absinken zu den Tiefen der Zeit und der Geschichte mit jedem Schritt eine neue Mikro-Erzählung, die sich mit anderen solcher Mikro-Erzählungen aneinanderreicht zu einer Gesamtschau und Makro-Erzählung über eine Zeit, einen Kosmos und eine Gesellschaft.

In der modernen lateinamerikanischen Prosa, die vor Unterwelten beinahe wimmelt, ist ebenfalls diese Verschränkung von Unterwelt und Vergangenheitsbewältigung einer Nation sowie Identitätssuche einer Kultur offensichtlich. Isabel Platthaus nennt als zentralen Grund, warum die Moderne sich weiterhin so ausführlich mit Höllenfahrten beschäftigt – obwohl diese nicht die Epen von Antike, Mittelalter oder Neuzeit in derselben Weise fortführt – den *descensus* als „generatives Modell“, das „nicht zuletzt dem narrativen Moment geschuldet“ sei, „das sowohl der Reise wie auch dem Mythos als ‚Erzählung‘ innewohnt“.⁴⁸ Das heißt, in einer literarischen Unterweltreise werden nicht nur Politik, Geschichte und Identität verhandelt, sondern auch das Erzählen selbst, die Vorausschau und die Rücksicht, das reihenweise Aneinandergliedern von Einzelgeschichten der Gespenster, in denen Gegenwart und Bewusstsein ihrer anderen, unzugänglichen und dennoch realitätswirksamen Seite begegnen.⁴⁹ Es werden dabei in modernen Texten wie im *Ulysses* oftmals experimentelle Erzählverfahren ausprobiert, da eben das Erzählen selbst im Mittelpunkt steht und in Frage gestellt wird. Gerade was Chronologie, Perspektive, Kollektiv und Einzelschicksal im Erzählen einer Geschichte angeht, ist die Unterweltreise von großem Interesse für neue narrative Strategien. In den lateinamerikanischen modernen und postmodernen Romanen, die einen *descensus* erzählen, tritt dies ebenso deutlich hervor, was nun kurz an den zwei besprochenen Romanen gezeigt werden soll. Erzählmuster werden dabei hinterfragt und neu geknüpft, mit Blick auf die nationale und personale Geschichte, Gegenwart und Zukunft. Auch in Romanen von Lezama Lima, Leopoldo Marechal, Roberto Bolaño oder Eduardo González Viaña, um nur einige wenige zu nennen, werden neue Arten der Geschichtsschau erprobt, die oftmals narratologische Fragen auf experimentelle Weise verhandeln. Es würde allerdings den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, diese Romane dahingehend näher zu untersuchen. Dies muss einer längeren Arbeit vorbehalten bleiben, in der die Rolle der

⁴⁸ Ebd., S. 9.

⁴⁹ Isabel Platthaus beschreibt dies folgendermaßen: „Hier [in der Unterweltreise, Anm. d. V.] wird das narrative Programm der Texte formuliert und *in nuce* vorgeführt.“ Platthaus: Höllenfahrten, S. 16.

Unterweltreise als übergreifendes Merkmal der lateinamerikanischen Literatur im Mittelpunkt stehen wird.⁵⁰

Rulfos *Pedro Páramo* ist, wie bereits angesprochen, von der Chronologie her von innen aufgesprengt: Zwar erfahren wir Schritt für Schritt vom Tod Juans, der in das Dorf immer weiter absteigt, bis er in dessen Erde endet und dort für immer verharret. Allerdings ist diese Linearität der Erzählung immer wieder unterbrochen durch die Perspektive der anderen Dorfbewohner*innen, die eine nach dem anderen in Binnenerzählungen von ihren Problemen mit Pedro oder ihrer eigenen Lebensgeschichte berichten. Außerdem springt der zweite Teil des Romans, der in einigen Fragmenten in der ersten Hälfte angekündigt wurde, zurück zur Zeit der Herrschaft Pedros über das Dorf und die ganze Gegend, die wiederum von der Zeit des Dialogs zwischen Juan und Dolores unterbrochen wird. Von Linearität kann also nicht wirklich die Rede sein, wenn auch einzelne Geschichten inhaltlich aneinander anknüpfen, nämlich im in etwa im Verhältnis von 3:1 im ersten Teil (die Geschichte von Juan zu Pedros) und von 1:3 im zweiten (die Geschichte von Pedro zu Juans). Gleich zu Anfang steigen wir mit Juan nach Comala ab: „El camino subía y bajaba: *„Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja.*‘ —¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo? —Comala, señor.“⁵¹ Es ist also ein Weg, der hoch und hinunterführt wie eine Erzählung. In Kursiv ist die Erinnerung der Mutter Dolores in Juan eingeschrieben, mit deren Augen er die Umgebung das erste Mal betrachtet („Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dió sus ojos para ver [...].“⁵²), eine Umgebung, die von ihr als paradiesisch angekündigt wurde, sich dann aber als Hölle für Juan herausstellt.

Die Mutter kündigt also schon an, dass jemand, der nach Comala will, hinuntersteigen muss, und die, die Comala wieder verlassen wollen, einen Anstieg vor sich haben. Außer der Mutter, deren Rede wir in Juans Erinnerung hören, ist die erste andere Figur im Roman, die erzählt, der Eseltreiber Abundio, der die Rolle Vergils als Führer in die Unterwelt einnimmt. „Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros.

⁵⁰ Der vorliegende Beitrag ist als Teilprojekt einer solchen größeren Studie (der Habilitation) der Verfasserin konzipiert.

⁵¹ Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, S. 74. Dt.: S. 5. „Der Weg führte bergan und bergab. ‚Er steigt oder fällt, je nachdem ob man kommt oder wieder geht. Für den, der wieder geht, steigt er, für den, der kommt, fällt er.‘ ‚Wie sagten Sie, daß das Dorf da unten heißt?‘ ‚Comala.‘“

⁵² Ebd., S. 74. Dt.: S. 6. „Ich bringe die Augen mit, die das hier betrachtet haben, sie hat mir ihre Augen zum Sehen mitgegeben.“

Los ojos reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto.⁵³ Die Hitze nimmt motivisch bereits vorweg, dass kurz darauf Abundio Comala als „Höllenschlund“⁵⁴ bezeichnet. Müde gehen die beiden Wanderer den Weg hinab, der sie in den Dunst der Geschichten der Gespenster führt. Ein Wegläufer fliegt vorbei, den Abundio als solchen benennt („Un correcamino, señor. Así les nombran a esos pájaros“⁵⁵). Auch dieser Vogel bewegt sich zwischen den beiden Welten, der oberen und der unteren, hin und her, dem Diesseits und dem Jenseits. Ein Erzählervogel. Als Juan und Abundio in Comala ankommen, sieht es so verlassen aus, dass Juan denkt, dort wohne niemand mehr, was Abundio geheimnisvoll bestätigt. Juan fragt noch einmal nach Pedro Páramo, doch erst jetzt antwortet Abundio, dass dieser schon seit vielen Jahren tot ist. Im lautlosen, überwucherten und verlassenen Dorf selbst trifft Juan zunächst auf eine unbenannte Frau, die wirkt, als ob sie nicht existiere.⁵⁶ Abundio hatte Juan an Eduvigés Dyada verwiesen, eine weitere Frau, die im Dorf Zimmer vermietet, und die ihn bei sich aufnimmt. Bei ihr erfährt Juan (nach drei eingeschobenen Erinnerungen Pedros an seine Kindheit), dass Abundio eigentlich taub ist und dass auch er längst tot ist.⁵⁷

An dieser Stelle, wie an vielen anderen im Roman wird deutlich, dass die Erzählsituation eine nie einzuholende Gegenwart nur noch als Vergangenheit wahrnehmen lässt. Ähnlich wie bei Kafka sind die Dinge, von denen erzählt wird, längst geschehen: Die Mutter Juans ist gestorben, er lässt sich von einem Eseltreiber das Dorf zeigen, der eigentlich nicht mehr lebt, und der ihm mitteilt, dass auch sein Vater, nach dem er sucht, längst verstorben ist. Später erfährt Juan von anderen Dorfbewohner*innen, dass auch Eduvigés nicht mehr am Leben ist. Und so fort. Und so nähert er sich dem Zentrum der Erzählung, der eigentlich im Zentrum stehenden Uneinholbarkeit, dass er selbst, der Erzähler, bereits tot unter der Erde liegt. Diese Reihung von Begegnungen mit Gespenstern beginnt also mit Abundio, der zwischen den Welten wechselt und der, schon

⁵³ Ebd., S. 74. Dt.: S. 6. „In den Ohren den stolpernden Trab der Esel, die Augen schwer von Müdigkeit, wanderten wir in der brütenden Augusthitze bergab.“

⁵⁴ Ebd., S. 75. Dt.: S. 7. „Aquello [Comala] está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno.“ „Da ist es wie auf glühenden Kohlen, wie im Höllenschlund.“

⁵⁵ Ebd., S. 77. Dt.: S. 9. „Ein Wegläufer, Herr. So heißen diese Vögel.“

⁵⁶ Juan Rulfo: Pedro Páramo, S. 78. Dt.: S. 10. „Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera.“ „Als ich eine Straßenmündung kreuzte, sah ich eine Frau. Sie war in ein Umschlagetuch gehüllt und verschwand, als wäre sie nie gewesen.“

⁵⁷ Ebd., S. 86. Dt. Version: S. 19. „Desde entonces enmudeció [...]. No debe ser él. Además, Abundio ya murió.“ „Damals verstummte er [...]. Dann ist er es nicht gewesen. Außerdem ist Abundio ja tot.“

als er noch am Leben war, als Übermittler von Nachrichten aus der oberen in die untere Welt und zurück diente.⁵⁸ So enthüllt Juan, von Abundio geführt, nach und nach immer mehr Geheimnisse des Dorfes Comala in Erzählungen über Menschen, die ihm zwar begegnet sind, die aber eigentlich nur noch Schatten ihrer selbst sind.

Wie Juan in Rulfos *Pedro Páramo* begegnet auch Makina in Herreras *Señales que precederán al fin del mundo* mehreren Figuren auf ihrem Weg in die Unterwelt, selbst schon beinahe tot. Wie bereits erwähnt, ist die im Imperfekt erzählte Geschichte anders als die Juans allerdings in neun klare Teile untergliedert. Diese Teile, die einerseits an die Höllenringe Dantes erinnern, tragen andererseits Namen, die an die Unterwelt Mictlan des Mexica-Mythos angelehnt sind. In der aztekischen Vorstellung geht es (jedenfalls nach Überlieferung verschiedener spanischer Chronisten) für die Verstorbenen, die einen Zettel ihrer Alten überbringen sollen wie Makina den Brief an ihren Bruder, in neun Schritten in die Unterwelt. So ist es etwa bei dem bereits erwähnten Fray Bernardino de Sahagúns *Historia general de las cosas de Nueva España*, auch *Códice Florentino* (1577) genannt, nachzulesen.⁵⁹ Nach Mictlan gelangt man demnach, indem man neun Aufgaben bewältigt. So weisen die Kapitelüberschriften Herreras „1 – La tierra“, „2 – El pasadero de agua“, „3 – el lugar donde se encuentran los cerros“, „4 – El cerro de obsidiana“, „5 – El lugar donde el viento corta como navaja“, „6 – El lugar donde tremolan las banderas“, „7 – El lugar donde son comidos los corazones de la gente“, „8 – La serpiente que aguarda“ und „9 – El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo“⁶⁰ auf unterschiedliche Szenen im aztekischen Mythos hin. Beispielsweise, so Joachim Michael, verwiesen sie auf denselben Wind, der wie ein Messer schneidet und in dem auch Messer und Steine herumwirbeln, genannt *itzehecyan*, den auch schon Rulfo in seinem Roman anklingen lässt. Ebenso verwies der Ort am Ende der Reise, der weder Fenster noch

⁵⁸ Ebd., S. 86. „Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros.“ Dt.: S. 19. „Er nahm unsere Briefe mit und brachte uns Briefe. Er erzählte uns, wie es da auf der andern Seite der Welt zugeht, und sicher erzählte er denen dort, wie es bei uns zugeht.“

⁵⁹ Vgl. Joachim Michael: Die mexikanische Literatur und die Vorzeichen des Endes. In: 2012 — die globalisierte Apokalypse aus lateinamerikanischer Perspektive. Hg. von Antje Gunsenheimer, Monika Wehrheim, Mechthild Albert, Karoline Noack, Bonn: V&R unipress, 2017, S. 141–158.

⁶⁰ ‚1 – Die Erde‘, ‚2 – Der Wassersteg‘, ‚3 – Der Ort, an dem sich die Hügel befinden‘, ‚4 – Der Hügel aus Obsidian‘, ‚5 – Der Ort, an dem der Wind schneidet wie Messer‘, ‚6 – Der Ort, an dem die Fahnen wehen‘, ‚7 – Der Ort, an dem die Herzen der Menschen gegessen werden‘, ‚8 – Die wartende Schlange‘ und ‚9 – Der Ort aus Obsidian, wo es weder Fenster gibt noch Löcher für den Rauch‘.

Löcher habe, der ganz im Dunkel und im Toten bleibe, auf den letzten Ort Mictlans, wo das Licht nicht hingelangt. Auch der Grenzfluss, der sich bei Herrera auf den Río Grande bezieht, ist in der aztekischen Unterwelt vorweggenommen, er heißt dort eben *chiconahuapan*, dort schwimmen die Toten mit Hilfe von Hunden durch den Fluss, hier schwimmt Makina mit Hilfe von Chucho und dem Gummireifen auf die andere Seite.⁶¹ Das Material des Obsidians, das in den Kapitelüberschriften Herreras öfters erwähnt wird, erinnert ebenfalls an Mictlan, wo dieses Material eine große Rolle spielte. Ebenso die Schlange, die wartet aus Kapitel 8 bezieht sich auf die *culebra* (‚Schlange‘) Mictlans.⁶² Die Unterwelt, bei den Azteken im Norden verortet, wird auch bei Herrera, spezifisch auf die USA bezogen, schrittweise aufgesucht.

Viel deutlicher sind hier die Grenzen zwischen den Kapiteln gezogen als bei Rulfo, wo sie eher verschwimmen. Klarer treten auch die Wächter dieser Grenzen hervor, die hier vor allem aus Bewohner*innen der Unterwelt im Sinne des politischen Untergrunds und der Mafiastrukturen bestehen. Wie die Toten nach Mictlan, so muss Makina einen Zettel bzw. Brief ihrer Mutter überbringen an ihren bereits ausgewanderten (das heißt, in der Metaphorik Makinas, gestorbenen) Bruder in den USA. Vom Pueblo wird Makina von der Cora, ihrer mächtigen Mutter, als erstes in die Ciudadcita geschickt, wo sie zu den *tres duros* (‚die drei Harten/Zähen‘) gehen soll, die verschiedene Wächter oder Hüter der Unterwelt zu sein scheinen: Sie sollen ihr helfen, mit der Reise voranzukommen. Zunächst geht Makina daher zum Señor Dobleú (‚Herr W‘). Dort spürt sie die Erde sogar unter ihren Fingernägeln, als wäre sie durch eine Grube oder ein Grab gekommen.⁶³ Der Unterweltcharakter zeigt sich an der Materialität der Erde, sowie auch an der Hitze (‚calor húmedo‘⁶⁴), die beide schon bei Rulfo eine Rolle spielen. Im Gespräch zwischen Makina und Señor Dobleú wird klar, dass dieser ihrer Mutter einen Gefallen schuldet, da sie ihn einmal vor der Polizei versteckt hat. Er bestätigt, dass seine „Leute“ (‚mi gente‘⁶⁵) ihr bei dem Grenzübergang helfen werden, womit der *coyote* Chucho gemeint ist.

⁶¹ Vgl. Joachim Michael: Die mexikanische Literatur und die Vorzeichen des Endes, S. 151.

⁶² Vgl. Bernardino de Sahagún: Historia general, 260f (Obsidian). Ebd.: S. 262 (Schlange). „Veis aquí con que habeis de pasar el camino donde está una culebra guardándolo.“ ‚Ihr seht hier das, mit dem ihr den Weg passieren könnt, den eine Schlange bewacht.‘

⁶³ Yuri Herrera: Señales, S. 13. „Sentía la tierra hasta debajo de las uñas como si ella se hubiera ido por el hoyo.“

⁶⁴ Ebd., S. 13.

⁶⁵ Ebd., S. 14.

Anschließend geht Makina zu Señor Hache („Herr H“), der, wie auch Señor Dobleú, bewacht wird von einem Schergen. Makina kennt sie alle, sie hat Vorgeschichten, oft konflikthafte, mit diesen Türwächtern, die erst die wirklichen Wächter der Grenze bewachen. Dieser zweite Ort ist ein kleiner Laden mit Ausschank, die *Pulquería Raskolnikova*, ein Ort, der nach Urin und modriger Frucht stinkt und in dem ein paar verlorene Betrunkene herumstehen. Der Señor Hache regiert hier wie ein Reptil in Hosen, wie es heißt.⁶⁶ Er gibt Makina im Gegenzug für seine Hilfe, ihren Bruder in den USA zu finden, einen zweiten Auftrag mit auf den Weg, ein kleines Päckchen, in dem vermutlich Drogen eingeschweißt sind. Im Anschluss geht Makina zu Señor Q („Herr Q“), scheinbar dem Gefährlichsten der drei Kaziquen, der mit den Steinen im Mund an Pedro Páramo und dessen Ende erinnert: „era siempre como si brotaran piedras de su boca [...]“.⁶⁷ Sollten die ersten beiden Makina beim Übergang und bei der Suche behilflich sein, erbittet sie sich bei Señor Q die Möglichkeit der Rückreise. Dieser antwortet nur auf mysteriöse Weise, die das Ende vorherzusehen scheint: „llegarás a donde debes llegar“,⁶⁸ weshalb Makina dieser Aussage misstraut. In den genannten Abschnitten des ersten Kapitels häufen sich die Wörter „cruzar“,⁶⁹ „pasar“,⁷⁰ häufig als Frage gestellt: Wirst du (wirklich) hinübergehen? Wie die drei Köpfe des Zerberus wirken diese drei nach Buchstaben benannten Herren der Unterwelt, alle drei haben einen „Laden“, der nur vorgibt, etwas Legales zu sein, und hinter dem sich mafiöse Machenschaften verbergen. Alle drei lesen die Tageszeitung, vor allem den Teil über Politik. Und alle drei muss Makina überzeugen durch ihre unerschrockene Art, durch das Herunterstürzen von alkoholischen Getränken.

Im Lauf des Buchs steigt Makina immer weiter nach unten ab in verschiedenen Stufen, die je neu metaphorisiert werden. So kommt sie im Kapitel ‚4– Der Hügel aus Obsidian‘ in ein Baseball-Stadion, das an Don DeLillos Roman *Underworld* (1997) denken lässt. Hier wird Makina von einem älteren Herrn – einem Schergen des Señor Pe („Herr P“) herumgeführt, der das Baseballspiel und die verschiedenen *bases* erklärt und sie mit den *bases* als weltweite Militärstationen der Amerikaner vergleicht, wobei Sport und Politik,

⁶⁶ Ebd., S. 17. „[...] pero no dejaba de ser un reptil en pantalones.“ ,[...] aber er blieb ein Reptil in Hosen.’

⁶⁷ Ebd., S. 23. ‚es war immer, als ob Steine aus seinem Mund sprossen [...].’

⁶⁸ Ebd., S. 22. ‚du wirst schon dort ankommen, wo du ankommen sollst.’

⁶⁹ Ebd., S. 14 und 17 und 22. ‚¿Vas a cruzar?’ ‚Wirst du hinübergehen?’

⁷⁰ Ebd., S. 16. ‚¿Vas a pasar o qué?’ ‚Wirst du gehen oder was?’

Bewegung über das Feld und Imperialismus überblendet werden.⁷¹ Die düstere Szene im Stadion gleicht einem Einmarsch von Toten: durch viele Tunnel kommen die Schergen des Señor Pe, dem Makina das Päckchen von Señor Hache überreicht. Señor Pe macht bedrohliche Gesten mit einem großen Messer, verzieht sich dann aber mit seinen vielen Schergen wieder zurück in das Tunnelsystem unter dem Stadion. Als Makina schließlich ihren Bruder findet, lebt dieser bereits als Double eines Sohnes in einer amerikanischen Familie. Er scheint seine alte Identität abgelegt und die neue komplett angenommen zu haben, weshalb er auch dort bleiben will. Schon als Makina ihn findet, erscheinen sich die Geschwister gegenseitig als Gespenster („espectro“, „aparición“).⁷² Sie erkennen sich nicht wieder. Der Bruder wurde, nachdem er entdeckt hatte, dass es kein Familiengrundstück in den USA gab, wie es ihm angekündigt wurde, in eine Familie gegeben, in der er anstatt des Sohnes (als dessen Double gewissermaßen) in den Krieg für Amerika ziehen musste. Im Gegenzug hatte ihm die Familie eine neue Identität versprochen, die Identität des eigenen Sohnes, und viel Geld, wohl im Glauben, er käme nie zurück. Als er doch zurückkehrt, zahlen sie ihm unwillig das Geld aus und nehmen ihn bei sich auf. Makina übergibt ihrem Bruder den Brief der Mutter nicht, sie öffnet ihn erst nach dem Abschied und liest darin, er solle zurückkehren. Nachdem sie selbst von einem Polizisten für eine Illegale gehalten wird, die bleiben will und sich gleich wieder herauswinden kann, trifft sie zu Ende des Buches, im neunten Abschnitt, wieder auf den Führer Chucho, der sie zu besagtem Nachtclub führt. Wie die offene Erde auf der kreisförmig erzählten ersten Seite des Romans schließt sich hier der Kreis mit einer Wendeltreppe in den bereits angesprochenen Keller des Clubs, in dem Makina zugleich eine neue Identität erhält und stirbt.

Makina se agachó para caber por la puerta, y al dar el primer paso sintió un aire frío que venía del fondo pero no que ella se enfriara; distinguió que ahí comenzaba una escalera de caracol. Comenzó a bajar, [...] Makina atisbó los últimos rayos de sol. Luego siguió bajando.⁷³

⁷¹ Vgl. Yuri Herrera: Señales, S. 66. „Uno pega un palazo, luego se va así como a recorrer el mundo por cada una de las bases que tienen, usted sabe que los gabachos tienen bases por todo el mundo, ¿no?“ „Jemand macht einen Schlag, dann rennt er, als würde er die Welt durchlaufen an jede einzelne Station, die sie haben, Sie wissen ja, die Amis haben Stationen auf der ganzen Welt, oder?“

⁷² Ebd., S. 96.

⁷³ Ebd., S. 117. „Makina bückte sich, um durch die Tür zu passen, und während sie den ersten Schritt tat, fühlte sie eine Kälte, die vom Grund kam, aber sie wollte sich nicht erkälten. Sie machte in der Dunkelheit aus, dass dort eine Wendeltreppe begann. Sie fing an, abzusteigen [...], und Makina erspähte dabei die letzten Lichtstrahlen. Dann stieg sie weiter ab.“

Wie sich der Boden bereits zu Anfang der Erzählung auftut, wobei Makina sich noch dagegen wehrte, in den Abgrund hineinzufallen, tritt sie hier Stufe für Stufe ganz in den Unterweltraum ein, in den kein Licht mehr dringt. Wie Juan in *Pedro Páramo* steigt Makina in *Señales que precederán al fin del mundo* Schritt für Schritt, vorbei an Wächtern und geleitet von einem Charon- oder Vergil-ähnlichen Führer, in die Unterwelt, die bei Rulfo auf den ersten Seiten als „Infierno“, bei Herrera allgemeiner als „inframundo“⁷⁴ zu Anfang des Romans bezeichnet wird. In beiden Romanen scheinen die Figuren noch am Leben zu sein, während sie in Wahrheit schon längst als Tote die Unterwelt betreten haben und innerhalb dieser nur schrittweise sich der letzten Ebene nähern. Zwar wird bei Rulfo das lineare Erzählen immer wieder gestört oder unterbrochen durch Rück- und Vorschauen, was bei Herrera in einfachen Erinnerungen oder Vorausahnungen geschieht, doch die Uneinholbarkeit der Erzählung, bei der schon längst geschehen ist, was jetzt erst erzählt werden wird, ist beiden gemein.

3. Sprechen als Erinnern: Unterwelt, Politik und Geschichte

Wenn Peter Kuon schreibt, die Figuren in Rulfos *Pedro Páramo* hätten alle ein mythisches und kein geschichtliches Bewusstsein,⁷⁵ so mag dies für die Innensicht der Figuren in den beiden hier besprochenen Romanen stimmen. Doch was über die dargestellten Dialoge und Etappen des Abstiegs erzählt wird, ist dann sehr wohl geschichtlich verortetes Wissen. Interessant ist gerade diese Spannung, die sich zwischen dem „außergeschichtlichen“⁷⁶ Raum der Grabstätte oder der Unterwelt und der mexikanischen Geschichte der Revolutionszeit oder Migrationszeit ergibt, die in den Dialogen der Figuren erzählt werden. In den Romanen Rulfos und Herreras scheint sich gerade durch die experimentelle Erzählweise des Berichtens aus dem Tod eine geschichtliche Ebene einzuziehen. Sowohl Juan als auch Makina können als Botschafter*innen begriffen werden, wobei beide eine Nachricht überbringen sollen, die sie nie abgeben werden, und wobei beide zwischen den Welten sich befinden, um dann in

⁷⁴ Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, S. 74. Yuri Herrera: *Señales*, S. 12.

⁷⁵ Peter Kuon: *Mythos und Geschichte*, S. 324.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 325.

der letzten Ruhestätte zu verbleiben, im letzten Abschnitt Mictlans. Sie werden damit zu Übersetzer*innen ihrer Zeit. Im Fall Juans fallen immer wieder Revolutionäre in das Dorf Comala ein, während Pedro Páramos Herrschaft sich seinem Ende nähert: Erst Cristeros, dann Villistas, dann Carrancistas, schließlich Revolutionäre von Obregón.⁷⁷ Diese Gruppierungen der mexikanischen Revolution sind sehr klar historisch verortbar in den mexikanischen Zwanzigerjahren. Ähnlich, wenn auch zeitlich nicht genau bestimmbar, verhält es sich mit der Erzählung Herreras. Die geschilderten Migrationsbewegungen von Mexiko in die Vereinigten Staaten im Spannungsfeld von Kriminalität und Drogenhandel, Menschenschmuggel und Passfälschungen, mehren sich zu Ende des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Damit handelt es sich bei beiden Romanen um Werke, die Geschichte und Politik anhand einer Unterwelterzählung verhandeln.

Bei Rulfo treten dabei die immer wieder erwähnten *murmillos* („das Gemurmel“) hervor, die schließlich auch Juan verenden lassen. Das Einzelschicksal Juans wird also von dem des (Dorf-)Kollektivs überwältigt, das Gemurmel wird zum Gedächtnis des Ortes, der in seiner gewaltvollen Politik und Geschichte für Juan unerträglich wird. Es handelt sich bei Rulfo ja nicht um den Monolog eines Verstorbenen, der, wie man vermuten könnte, von seinem eigenen Leben erzählt, sondern um den fortgesetzten Dialog der beiden Begrabenen, die über die Geschichte Comalas sprechen. Das Dorf scheint der eigentliche Gegenstand des Buches zu sein. Der Erzähler, den Aronne-Amestoy als „narrador fantasmal“ und damit auch als „impostor“,⁷⁸ also ‚unberechenbar‘ und ‚trügerisch‘, benennt, ist im Grunde ein aus mehreren Stimmen zusammengesetztes Erzählmedium, das sich um das Grabgespräch zwischen Juan und Dorotea spannt. Anders als bei Kafka ergibt sich hier nicht eine Stimme zwischen Ich und Er, die als „man“ zu fassen wäre, wie das Joseph Vogl über Kafka formuliert.⁷⁹ Bei Rulfo steht, anders als bei Kafka, nicht so sehr das einsame moderne Individuum im Vordergrund, sondern Juan ist nur *eine* Stimme der *vielen* Verstorbenen aus dem Dorf, auf die er nach und nach trifft und deren (Lebens-)Geschichten er sich anhört, sozusagen als erster Leser seiner eigenen Geschichte, die durch viele andere führt und sich so erst zu einem kollektiven Gespräch, zu einem Gemurmel, zusammensetzt. Er wird zum Chronist dieses Dorfes, seiner Region, des ganzen Landes. Juan weiß weniger als die anderen Figuren, sie erzählen ihm im

⁷⁷ Vgl. Juan Rulfo: Pedro Páramo, S. 170–179.

⁷⁸ Aronne-Amestoy: Utopia, S. 57.

⁷⁹ Vgl. Vogl: „Vierte Person“, S. 754.

Nachhinein die Geschichten Comalas, er sucht sein Heim dort, das zur Heimsuchung wird. Das Stimmengewirr Rulfos erinnert an Deleuzes Worte:

Wenn die Sprache immer Sprache voraussetzen scheint, und wenn man für sie keinen nicht-sprachlichen Ausgangspunkt festmachen kann, so liegt das daran, daß die Sprache sich nicht zwischen etwas Gesehenem (oder Gefühltem) und etwas Gesagtem bildet, sondern daß sie immer von einem Sagen zu einem nächsten geht. So gesehen glauben wir nicht daran, daß eine Erzählung darin besteht, zu kommunizieren, was man gesehen hat, sondern zu übermitteln, was man gehört hat und was ein anderer gesagt hat. [...] Es gibt viele Leidenschaften in einer Leidenschaft und alle möglichen Stimmen in einer Stimme, ein regelrechtes Stimmengewirr, eine Glossolalie.⁸⁰

Sind Makina und Juan beide Chronisten ihrer Zeit, fangen auf unterschiedliche Weise das Gesagte, das Sagen von einem zum nächsten, ihrer Epoche auf, dann können sie beide als Übersetzerfiguren verstanden werden zwischen verschiedenen Zeitebenen, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie sind Höllenwanderer*innen, die nicht zurückkehren, aber die von dem berichten, was sie gesehen haben. Makina wird oft im Roman als Übersetzerfigur beschrieben, die drei Sprachen fließend spricht und daher auch im Dorf gewohnheitsmäßig schon immer Nachrichten überbringen muss: sie spricht Spanisch, Englisch und Náhuatl. Dabei erinnert Herreras Roman an das, was Homi K. Bhabha *the after-life of migration*⁸¹ nennt, ein Leben nach dem anderen Leben, das eine Art von Tod impliziert. Die *indocumentados*, oder pejorativ auch *mojados* genannten Illegalen in den USA (nämlich die, die sich im Grenzfluss „nass gemacht“ haben) haben ihr altes Leben sterben gesehen, bevor sie ein unsichtbares Leben unter den Augen und zugleich aus dem Blickfeld der Polizei und der *migra* (Grenzpolizei) führen müssen, indem sie gar nicht existieren, nicht vor Beamten auf Spanisch sprechen dürfen, da sie sonst der Illegalität verdächtigt würden. „Makinas Geschichte veranschaulicht das schrittweise Ableben der vormaligen Existenz der Migrant*innen“,⁸² schreibt Joachim Michael darüber.

Sowohl bei Rulfo als auch bei Herrera erkennt man in der Reise Juans oder Makinas eine Transformation: die eigene Geschichte wird die von vielen, die anhand der eigenen

⁸⁰ Gilles Deleuze/Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin 1992, 107f.

⁸¹ Homi K. Bhabha: The Afterlife of Migration. 2019 Refugee Hosts International Conference: Without Exception – the Politics and Poetics of Local Responses to Displacement, UCL. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rSTljD9ceb0> (zuletzt abgerufen am 20. Mai 2020).

⁸² Joachim Michael: Die mexikanische Literatur und die Vorzeichen des Endes, S. 155.

exemplarisch erzählt wird. So entsteht eine Art der Geschichtstheorie, die eng mit dem *Mitsein mit den Toten* zu tun hat, die an dem Ort oder an den Orten bereits gewesen sind, gelebt haben, gestorben sind. Die Verantwortung, die die Chronist*innen Juan und Makina für diese tote Welt, die tote Polis haben, vermittelt sich durch das Erzählen aus dem Tod und über Geschichtliches. Beide Autoren verbinden dabei Elemente der aztekischen Unterwelt und die der christlichen, vor allem von Dante geprägten, und lassen sie zu etwas Drittem werden, das sich aus diesen Mythen ergibt: eine geschichtsphilosophische Sicht auf das Zusammenleben von Toten und Lebendigen. Die gemeinsame Polis ergibt sich aus der gegenseitigen Verantwortung der einen Generation für die andere. So werden Juan und Makina exemplarisch diejenigen, die zum Schweigen gebracht wurden (durch Gewalt, durch Migration, durch Ausgrenzung, kurz: durch politische Umstände) und die aber aus dieser eigentlich schweigenden Position nun für das Kollektiv sprechen. Um mit einem Zitat des mexikanischen Autors Carlos Fuentes zu schließen, der auch in Mexiko besonders eng den Zusammenhang sieht zwischen der gewaltsamen Vergangenheit und der Gegenwart, einem Land, das den *Día de los muertos* gänzlich anders begeht als andere Länder, viel näher an den Toten⁸³: „[...] un país donde cada paso hacia el porvenir va acompañado de las pisadas de un pasado simultáneas a nuestros presentes. Pesada carga para algunos, ligero estímulo para otros, México es un país con memoria.⁸⁴ Wenn Sahagún davon spricht, dass es in der Unterwelt kein Gedächtnis mehr gibt,⁸⁵ dass sowohl die Toten ihr Leben vergessen, als auch sie selbst von den Lebenden vergessen werden, dann sind diese beiden Unterwelterzählungen das Gegenteil: sie erzählen, um zu erinnern.

⁸³ Den *Día de los muertos* stellt auch Octavio Paz in *El laberinto de la soledad* (1950) in den Mittelpunkt der Betrachtungen über die mexikanische Literatur.

⁸⁴ Carlos Fuentes: *Nuevo tiempo mexicano*. México D.F.: Editorial Aguilar 1995, S. 10. ‚Ein Land, wo jeder Schritt in die Zukunft von Tritten einer Vergangenheit begleitet wird, die gleichzeitig zu unseren Gegenwarten besteht. Schwere Last für die einen, leichter Anreiz für die anderen, ist Mexiko ein Land mit Gedächtnis.‘

⁸⁵ Bernardino de Sahagún: *Historia general*, S. 260. ‚[Y] aquel lugar es para todos, y es muy ancho, y no habrá mas memoria de vos [...]‘ ‚[U]nd dieser Ort ist für alle, und er ist sehr eng, und es wird kein Gedächtnis, keine Erinnerung an euch/von euch mehr geben [...]‘

Annette Simonis (Gießen)

Das Aussterben durchdenken?

Begegnungen mit verlorenen Spezies im naturhistorischen Diorama¹

Im vorliegenden Beitrag möchte ich der Frage nachgehen, welche Rolle das naturhistorische Diorama gegenwärtig spielen kann bei dem Versuch, das Aussterben der Spezies im Verlauf des aktuell zu diagnostizierenden sechsten großen Massensterbens der Arten² zu thematisieren und den damit verbundenen Verlust von Biodiversität vor Augen zu führen. Lassen sich Dioramen auch gegenwärtig – trotz aller kritischen Vorbehalte gegen ihre illusionistischen Inszenierungen³ – als geeignete museale Präsentationsform begreifen, wenn es darum geht, ausgestorbene oder bedrohte Spezies zu zeigen und deren jeweilige Bedeutung innerhalb der Mensch-Tier-Beziehung zu beleuchten? Wie wirkt das aus dem 19. Jahrhundert ererbte Habitat-Diorama, so ist im Folgenden zu eruieren, heutzutage in Kombination mit anderen Dispositiven und Diskursen, insbesondere wenn es in neuere Ausstellungen eingebettet ist und diese Form nicht mehr – sei es solo oder als Dioramen-Galerie – für sich steht. Kann es angesichts des drohenden Verlusts an Biodiversität in der heutigen Museumskultur weiterhin Bestand haben – und warum darf es mitunter sogar als bevorzugtes Medium gelten, um komplexe naturwissenschaftliche Zusammenhänge wie das erwähnte Massensterben der Arten zu veranschaulichen und erfahrbar zu machen?

Regt der Medienvergleich, so wäre weiter zu überlegen, möglicherweise dazu an, die Vermitteltheit des Dioramas stärker wahrzunehmen? An dieser Stelle wird deutlich, dass es nötig ist, die eingangs aufgeworfene Frage in einen weiteren Kontext zu stellen, um

¹ Der vorliegende Beitrag beruht auf meinem Vortrag auf der Internationalen Konferenz der DFG-Forschungsgruppe *Medien und Mimesis* zum Thema »Das Diorama: durch ... denken«, die vom 5. bis 7. Dezember 2019 unter der Leitung von Prof. Dr. Lorenz Engell und Prof. Dr. Christiane Voss an der Bauhaus-Universität Weimar stattfand.

² Vgl. diesbezüglich die wegweisende Studie von Ursula K. Heise: *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago University of Chicago Press, 2016.

³ Vgl. Karen Wonders: *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*. Uppsala University, 1993. Siehe auch Alexander Gall, Helmuth Trischler(Hg.): *Szenerien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*. Göttingen: Wallstein, 2016.

neben dem Diorama andere museale Präsentationsformen vergleichend mit in die Überlegungen einzubeziehen.

Die gegenwärtige Funktion des naturhistorischen Dioramas scheint etwas ungewiss angesichts einer sich wandelnden musealen Ausstellungsdidaktik, die interaktive Möglichkeiten begünstigt oder statt der empirischen Objekte bzw. materiell-konkreten Artefakte virtuelle computergenerierte Räume entwirft. So sehen sich die Befürworter von Dioramen häufig dem Vorwurf ausgesetzt, antiquierte oder längst überholte Ausstellungsmodi aufrechtzuerhalten, wenn nicht gar lediglich einer subjektiven Nostalgie zu fröhnen.⁴ Als ein weiteres Hindernis für den Erhalt von Habitat-Dioramen kommen die hohen Kosten und die aufwendigen, arbeits- und zeitintensiven Prozesse hinzu, die nötig sind, nicht nur um sie einzurichten, sondern auch, um sie zu erhalten bzw. vor dem Verfall zu bewahren.⁵

Ich beginne meine Überlegungen mit einem aktuellen Beispiel, dem neugestalteten naturhistorischen Museum Koenig in Bonn. In den Jahren 1998 – 2003 wurde das Museum durch aufwendige Umbaumaßnahmen modernisiert. Dabei haben sich die Kuratoren im Hinblick auf die künftige Dauerausstellung für eine doppelte Strategie entschieden. Einerseits wurden neue Konzepte der musealen Präsentation eingeführt; andererseits hat man auch die 23 großen Dioramen, für deren Gestaltung Alexander Koenig (in Zusammenarbeit mit den Präparatoren des Museums) im Jahr 1923 den Berliner Maler Victor Stoetzner-Lund (1883-1947) engagiert hatte, sorgfältig restauriert und in das neue Ausstellungskonzept integriert (vgl. Abb. 1).⁶ Für die Wiedereröffnung des Museum Koenig nach der Grundsanierung im Jahr 2003 wurde der Originalzustand der Dioramen anhand alter Fotografien in minutiöser Arbeit am Detail rekonstruiert.⁷

⁴ Vgl. Sue Dale Tunnicliffe, Annette Scheerso: "Dioramas as important tools in biological education." In: *Natural History Dioramas: History, Construction and Educational Role*. Hg. herausgegeben von Sue Dale Tunnicliffe, Annette Scheerso. Dordrecht, Heidelberg, New York Springer 2015, S. 133-145, S. 138: "Natural history dioramas went out of fashion, and many were dismantled in the second half of the twentieth century and even demolished." Zu den nostalgischen Aspekten der Dioramen vgl. auch Durs Grünbein: „Kindheit im Diorama“. In: ders.: *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*. Aufsätze 1989-1995. Frankfurt am Main 1996, S. 117 f.

⁵ Siehe auch Fußnote 24.

⁶ Siehe: <https://www.zfmk.de/de/museum/dauerausstellungen/dioramen> [25.05.2020]. Siehe auch Christa Koronowski, Peter Koronowski: *Der Tier- und Landschaftsmaler Victor Stoetzner-Lund (1883–1947), eine Spurensuche*. *Koenigiana* 8 (2014), S. 87–97.

⁷ Siehe ebd.



Abb. 1. Museum Koenig. Diorama mit Seevögeln (Ausschnitt)⁸

Wie fügen sich die restaurierten Dioramen in die neue Ausstellungskonzeption ein?

Die neue Dauerausstellung ‚Unser blauer Planet – Leben im Netzwerk‘ verspricht den Besuchern im Werbetext auf der Website des Museums „ein unmittelbares und mit allen Sinnen erfahrbares Naturerlebnis“ zu bieten und darüber hinaus Einblicke in „komplexe biologische Phänomene“ zu gewähren.⁹

Diesem Anspruch kommt die Neugestaltung der Ausstellung im Lichthof entgegen. Dort erhellt Tageslicht, das durch die große Glasdecke einfällt, die Exponate. Früher haben hier verschiedene afrikanische Großtierpräparate, wie Jagdtrophäen nebeneinander aufgereiht, die Besucher empfangen (vgl. Abb. 2 und 3).

⁸ https://de.wikipedia.org/wiki/Museum_Koenig#/media/Datei:201607bonn_nr_17.jpg [25.05.2020].

⁹ <https://www.zfmk.de/de/museum/dauerausstellungen> [25.05.2020].

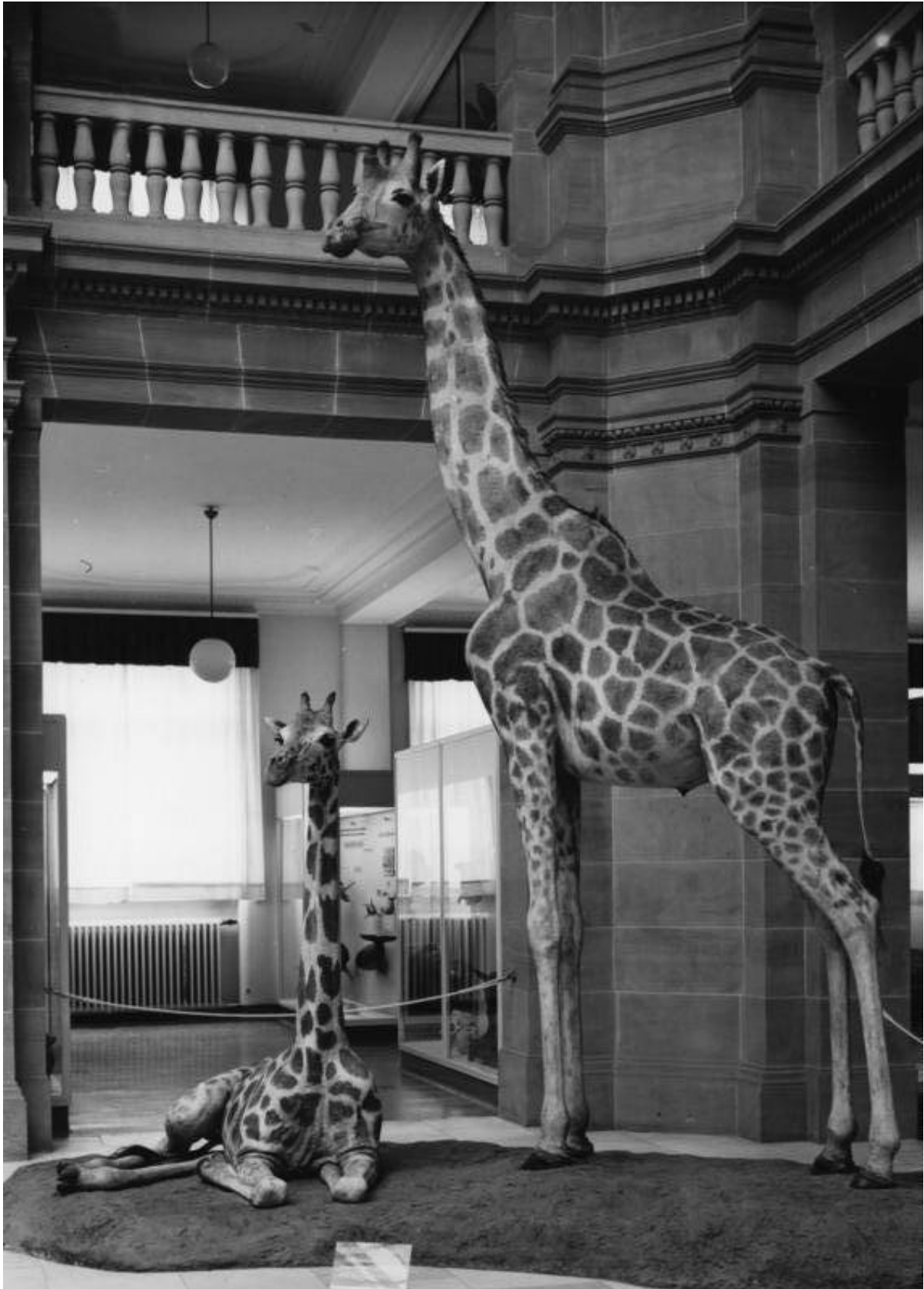


Abb. 2. Die beiden Giraffen im Lichthof des Museum Koenig. Aufnahme vom Mai 1962 (Bundesarchiv, B 145 Bild-F012911-0003 / Steiner, Egon / CC-BY-SA 3.0).



Abb. 3. Blick von der Empore in den Lichthof des Museums Koenig, Bundesarchiv in Bonn, 1962.
(Foto: Bundesarchiv / Wikimedia / Steiner, Egon CC-BY-SA 3.0)

Heute sind die Tierpräparate hier ähnlich wie im Falle der Dioramen in *faux terres*, in kunstvoll arrangierte Landschaften aus natürlichen Materialien wie Sand, Holz, Steinen und getrockneten Gräsern platziert, wobei auf Glasscheiben überwiegend verzichtet wurde. Besucher und museale Tierkörper werden anders als im Falle der Dioramen nicht mehr durch eine distanzierende (oder auratisierende) Glaswand getrennt, sondern befinden sich im selben Raum (Abb. 4). Akustische Signale wie Donnergrollen können zusätzlich in die vielgestaltige Savannenwelt des Lichthofs eingespielt werden. Nach ähnlichen Prinzipien wurden auch andere Räume wie zum Beispiel die Themenräume ‚Wüste‘, ‚Arktis‘/ ‚Antarktis‘ und ‚Regenwald‘ gestaltet, in denen die ehemaligen Vitrinen zugunsten eines offenen Raums mit verschiedenartigen landschaftlichen Versatzstücken verschwunden sind. Die Wahl der jeweiligen ‚natürlichen‘ Materialien dient dabei als Authentifizierungsstrategie, um die Landschaftserfahrung der Besucher zu intensivieren und zu beglaubigen: „Echter Wüstensand aus der Sahara macht die naturalistische

Landschaftsinszenierung authentisch. Seine besondere Körnung kann mit Hilfe von Lupen untersucht und mit anderen Sandsorten verglichen werden.“¹⁰



Abb. 4. Museum Koenig, Bonn: Lichthof mit dem zentralen Erlebnisraum der afrikanischen Savanne.¹¹

¹⁰ <https://www.zfmk.de/de/museum/dauerausstellungen> [25.05.2020].

¹¹ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:201607bonn_nr_14.jpg [25.05.2020].

Anders als in den Dioramen verbinden sich die fotografischen Landschaften, die teilweise als Hintergrund gewählt wurden, im Zusammenspiel mit den materiellen Objekten der Dauerausstellung nicht mehr zu einem dreidimensionalen Illusionsraum. Vielmehr ist der genannte Zusammenhang bewusst unterbrochen, die fotografischen Hintergründe sind durch kontrastive Farbgebung abgesetzt oder werden durch vertikale Linien durchzogen und durchbrochen. Wenn man darin eine anti-naturalisierende Tendenz entdecken will, bleibt diese allerdings punktuell. Die Kuratoren suggerieren in ihrer Konzeption insgesamt eine möglichst vollständige Immersion der Besucher in die Tierwelten und bieten zudem Möglichkeiten der interaktiven Erkundung des Ausgestellten (etwa durch die Einspielung von Geräuschen oder das Erscheinen von Lichteffekten auf Knopfdruck).

Über den Tag der offenen Tür des Museum Koenig heißt es in einem ausführlichen Artikel des *Generalanzeiger Bonn* vom 27.01.2019 bezeichnenderweise: „Einem asiatischen Leopard den erstaunlich weiche Fell kraulen, einen Feuersalamander auf die Hand nehmen oder Katzen und Schwäne aus Papier falten: Im Museum Koenig gab es am Sonntag besonders viele Möglichkeiten, Tieren aus aller Welt näher zu kommen.“¹² Die Attraktivität einer Ausstellung, die sich „mit allen Sinnen“ erfahren und entdecken lässt, und ihr besonderer Erlebniswert für die Besucher verschiedenster Altersgruppen liegen auf der Hand und brauchen hier nicht weiter ausgeführt zu werden. Wie sieht es nun bei einem Vergleich mit den traditionellen Dioramen aus?

Die neuen Ausstellungsformen und -strategien zielen auf eine Totalität der Erfahrung, die die Illusionsräume der Dioramen noch zu überbieten scheint. Sie würden eher unkritisch und naiv wirken, wenn sie nicht von ökologischen Paratexten und Schautafeln begleitet würden. Wie verhält es sich nun mit den in die Ausstellungskonzeption integrierten Dioramen selbst? Interessanterweise berufen sich die Kuratoren auf inhaltliche Kriterien, auf das Dargestellte, um die traditionelle Präsentationsweise der Dioramen zu rechtfertigen und deren aktuellen Stellenwert in der Museumskultur der Gegenwart zu legitimieren. Sie argumentieren in diesem Sinne, die Vorzüge der großen Landschaftsdioramen lägen darin, dass sie dem Besucher ganze Lebensräume und ökologische Netzwerke vor Augen führen: „Die Präsentation der denkmalgeschützten Darstellungen hat nichts an Aktualität verloren: Die Wiedergabe kompletter Landschaftsausschnitte bietet eine hervorragende Möglichkeit, ganze Ökosysteme

¹² https://www.general-anzeiger-bonn.de/bonn/stadt-bonn/museum-koenig-will-weiter-wachsen_aid-44012275 [25.05.2020].

vorzustellen.“¹³ Obgleich das angeführte Argument durchaus sehr plausibel und unmittelbar überzeugend wirken mag, hat es den Nachteil, dass es die spezifischen Eigenschaften des Dioramas nur teilweise berücksichtigt, so dass die Dioramen weiterhin gegen neuere museale Medien und Darstellungsformen austauschbar bleiben. Zuweilen werden sie unter kulturhistorischen Gesichtspunkten gewürdigt und stehen unter Denkmalschutz wie beispielsweise im Falle des Riesenalk-Dioramas im Landesmuseum Hannover (vgl. Abb. 5). Worin ihre Besonderheit bestehen könnte, die sie über ihre kultur- und mediengeschichtliche Bedeutung hinaus zu einem lohnenden und integralen Bestandteil der Museumskultur des 21. Jahrhunderts machen könnte, bleibt dabei weiterhin offen. Daher möchte ich im folgenden versuchen, eine andere Argumentation zu entwickeln, die auf der involvierten ästhetischen Dimension beruht. Angesichts des fortschreitenden Verlusts von Ökosystemen und Tierarten werde ich mich dabei auf die Frage nach der möglichen Funktion des Dioramas für die Darstellung des Artenverlusts, der bedrohten oder bereits ausgestorbenen Spezies konzentrieren.



Abb. 5. Das Riesenalk-Diorama im Niedersächsisches Landesmuseum Hannover zählt zum Kulturerbe Niedersachsens¹⁴

¹³ <https://www.zfmk.de/de/museum/dauerausstellungen/dioramen> [25.05.2020].

¹⁴ https://kulturerbe.niedersachsen.de/objekt/record_kuniweb_676055/1/ (Public Domain) [25.05.2020].

Als diesbezüglich aufschlussreich erweist sich ein Vergleich zwischen dem Okapi-Diorama aus der berühmten Dioramahalle der Afrikanischen Säugetiere im American Museum of Natural History in New York und einem Wandertauben-Diorama aus dem Bell Museum of Natural History in Minneapolis, MN.



Abb. 6. Okapi-Diorama in der ‚Akeley Hall of African Mammals‘ im American Museum of Natural History, New York¹⁵

¹⁵ Foto: Thomas Quine American Museum of Natural History, New York City, 2015. Copyright: Creative Commons. <https://www.flickr.com/photos/quinet/21878394939/> [25.05.2020].



Abb. 7. Wandertauben-Diorama: Passenger Pigeon (Now Extinct), Diorama im Bell Museum of Natural History in Minneapolis, MN.¹⁶

Vergleicht man das Okapi-Diorama (Abb. 6) mit dem Wandertauben-Diorama (Abb. 7), so fällt eine gegenläufige Gestaltungstendenz auf. Die Okapis sind in eine üppige Regenwald-Vegetation platziert, die eine unberührte Natur und Pflanzenfülle suggeriert und in einem scharfen Kontrast zu dem durch Rodung immer weiter schwindenden, natürlichen Lebensraum dieser Tierart steht.

Im Gegensatz dazu zeigt das Wandertauben-Diorama die Vögel bereits unmittelbar vor ihrem Aussterben, was durch signifikante Details angedeutet wird: Das Nest enthält nur ein einziges Ei; der Ast wirkt bereits etwas karg und entblättert etc. Zudem gibt der erläuternde Begleittext den entscheidenden Hinweis darauf, dass hier nur der millionste Teil einer Wandertaubenpopulation zu sehen ist, einer Spezies, die im 19. Jahrhundert noch in riesigen Scharen Nordamerika bevölkerte. Das zweite Diorama gibt also versteckte Hinweise auf den prekären Status der in Szene gesetzten Tierexponate, die in die Gesamtwirkung einzubeziehen sind.

Um die Frage nach der spezifischen Medialität des naturhistorischen Dioramas und seinen Möglichkeiten als museales Ausstellungsprinzip in dem oben angedeuteten

¹⁶ <https://www.flickr.com/photos/curiousexpeditions/3184659107> [25.05.2020].

Zusammenhang genauer beantworten zu können, seien zunächst einige andere verbreitete Präsentationsmodi des Artensterbens überblickshaft vorgestellt.

Ausgangspunkt und Voraussetzung dabei ist die These, dass sich die Funktion und Wirkungsweise naturhistorischer musealer Exponate in den letzten Jahrzehnten tiefgreifend gewandelt haben. Die musealen Exponate, etwa die Präparate toter Tierkörper haben dabei eine neuartige Funktion erhalten. Sie dokumentieren nicht allein die natürliche Fauna und Artenvielfalt, sondern es wird deutlich, dass sie mehr und mehr als Zeugnisse einer abhanden gekommenen Biodiversität figurieren. Sie sind Spuren einer nahen Vergangenheit bzw. letzte Überbleibsel einer formenreichen Tierwelt im Anthropozän, die einst nahezu den ganzen Planeten bevölkerte. Fast unmerklich wandelt sich der wissenschaftlich-dokumentierende Charakter der musealen Ausstellungsstücke zu medialen Inszenierungen des Aussterbens selbst, insofern den musealen Exponaten immer weniger bzw. bald keine lebendigen Entsprechungen in der empirischen Wirklichkeit außerhalb der Museumsräume mehr korrespondieren.

Dienten die betreffenden Exponate früher als Objekte der wissenschaftlichen Forschung vor allem einer klassifizierenden wissenschaftlichen Systematik, so übernimmt ihre Zurschaustellung schrittweise neue Aufgaben, insbesondere diejenige einer ökokritischen Erinnerungskultur. Somit lässt sich insgesamt eine aufschlussreiche Verschiebung von einem sammelnden und ordnenden Impuls, der sich einer wissenschaftlich älteren Episteme im Sinne Michel Foucaults verdankt, hin zu einem retrospektiven Blick beobachten, dem eine irreversible Verlusterfahrung entspricht: Nach dem Aussterben vieler biologischer Spezies dokumentieren die Sammlungen ‚ausgestopfter‘ Tiere in den naturhistorischen Museen heutzutage auch das Artensterben selbst. Die unbeweglichen, erstarrten taxidermischen Tierkörper erweisen sich neuerdings auch als geeignet, wie stumme Zeugen auf ein globales Phänomen des Artenverlusts und der unmittelbaren Bedrohung vieler Spezies vor dem Aussterben hinzuweisen, obwohl diese symbolische Bedeutung nicht in der Intention der ursprünglichen Museumsgründer lag. Die Tierpräparate repräsentieren, als Ensemble betrachtet, eine inzwischen bereits weitgehend verlorengegangene Biodiversität. Sie dienen nun als Elemente einer neuen Erinnerungskultur, eines kollektiven Gestus des Kommemorierens, der in einer besonderen Ästhetik der musealen Ausstellungsform von

(beinah oder faktisch bereits) ausgestorbenen Arten besteht.¹⁷ Als bevorzugte (museale) Präsentationsformen ausgestorbener Spezies fungieren das Fragment und die *Nature morte*, das Stilleben. Das Knochenfragment, der fragmentierte Körper und das Überbleibsel erweisen sich als prägnante Darstellungsmodi der ausgelöschten Art.¹⁸ In unserem Kontext erscheint es von besonderem Interesse, dass auch museale Tierexponate im Kontext naturhistorischer Museen als ästhetische Ausdrucksformen von Vergänglichkeit und Trauer wahrgenommen werden können, insbesondere dann, wenn sie zunehmend als Symbolfiguren erkannt werden, in denen sich Melancholie und Trauer über den unwiederbringlichen Verlust der Artenvielfalt bündeln.

Inwieweit das vorherrschende Bewusstsein des Verlusts auch die Wahl der Medien prägt, mittels deren die Tierpräparate ausgestellt und inszeniert werden, lässt sich anhand der Fotografien von musealen Tierexponaten in Luc Semals Band *Bestiarium. Zeugnisse ausgestorbener Tierarten* nachvollziehen.¹⁹ In Semals Projekt geht es darum, das sechste Massensterben der Arten zu erfassen in einem aufwendig gestalteten Gedenkbuch, einem fotografischen Erinnerungsbuch, das den jüngst verstorbenen Tierarten, und zwar hauptsächlich Säugetieren und Vögeln, gewidmet ist. Die Einladung an die Leser, am Prozess einer kollektiven Erinnerung an die ausgestorbenen Spezies durch die Lektüre und die Bildbetrachtung zu partizipieren, übernimmt sowohl eine aufklärende als auch eine kompensatorische Funktion angesichts der Tatsache, dass die Rettung der im Band vorgestellten Spezies nicht mehr möglich ist. Luc Semals *Bestiarium* präsentiert sich in einer erstaunlich hochwertigen Ausstattung als großformatiger Bildband, in dem jede der rund 70 beschriebenen Tierarten auf einer Doppelseite vorgestellt wird.

Auf der linken Seite befindet sich jeweils ein ausführlicher Textteil, während die nächste Seite von einer ganzseitigen Fotografie des präparierten Tierkörpers bzw. eines ausdrucksvollen Ausschnitts desselben eingenommen wird. Die großformatigen Farbfotografien von Yannick Fourié machen zweifellos den besonderen ästhetischen Reiz des Bandes aus. Die abgebildeten Exponate stammen aus der reichhaltigen Sammlung des naturhistorischen Museums in Leiden namens Naturalis. Nicht zufällig haben die Autoren

¹⁷ Vgl. dazu ausführlich Annette Simonis: Das Kaleidoskop der Tiere. Zur Wiederkehr des Bestiariums in Moderne und Gegenwart, Kapitel 4: ‚Lost Animals‘ oder ‚das letzte Bestiarium‘. Zeugnisse kultureller Erinnerung und Ausdruck kollektiver Verlusterfahrung.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Luc Semal: *Bestiarium. Zeugnisse ausgestorbener Tierarten*. Bern: Haupt 2014 (Originaltitel: *Bestiaire disparu : Histoire de la dernière grande extinction*).

sich für ganzseitige Fotografien entschieden, welche die Exponate auf tiefschwarzem Hintergrund zeigen. Die Technik der Hell-Dunkel-Kontrastierung ähnelt der niederländischen Malerei der frühen Neuzeit; die toten Tierkörper auf schwarzem Hintergrund zitieren das Genre der *nature morte*, des Stillebens, wie es etwa von dem flämischen Künstler Adriaen van Utrecht im 17. Jahrhundert souverän praktiziert wurde.



Abb. 8. Adriaen van Utrecht: Stilleben mit Früchten, Gemüse, toten Wildtieren und Kakadu²⁰

Tote Hasen und Vögel auf der dunklen Grundierung der barocken Ölgemälde (Abb. 8) evozieren das Lebensgefühl der Vergänglichkeit: *vanitas*. Während die fotografierten Tierpräparate des Bestiariums gleichsam Ausschnitte aus barocken Stilleben zitieren, nutzen sie das Mittel des Kunstzitats zur Verstärkung des melancholischen Grundthemas. Mit der Transposition des dreidimensionalen plastischen Körpers in die Fläche des fotografischen Bildes vollzieht sich zugleich ein Akt der Stillstellung der Tiere, die, vor dunkler Folie platziert, aus den lebensweltlichen Kontexten herausgerissen scheinen. Die reglosen Tiere wirken eingefangen in die Fläche der fotografischen Stilleben. Die taxidermischen Tierkörper werden dabei bezeichnenderweise meist nicht als Ganze präsentiert, sondern lediglich ausschnitthaft. Im Rahmen jener Ästhetik des Fragmentarischen werden den Betrachtern Überreste von ehemals intakten Tierwelten anschaulich vor Augen gerufen. Ein Foto zeigt die aufgerissene Schnauze eines Berberlöwen, dessen starres Glasauge am Betrachter vorbei ins Leere zu blicken scheint.

²⁰ [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Adriaen_van_Utrecht_\(Flemish_-_Still_Life-Game,_Vegetables,_Fruit,_Cockatoo_-_Google_Art_Project.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Adriaen_van_Utrecht_(Flemish_-_Still_Life-Game,_Vegetables,_Fruit,_Cockatoo_-_Google_Art_Project.jpg) [25.05.2020].

Ein Extrem unter den fotografierten Objekten bildet eine Pappschachtel mit Knochen, deren Herkunft nur noch durch den Begleittext zu erraten ist.²¹ Es handelt sich um die Überreste einer um 1690 ausgestorbenen, flugunfähigen Vogelspezies, die Dodo oder Dronte genannt wurde. Der ebenfalls porträtierte Java-Tiger hingegen verschwand erst 1979, als das letzte bekannte Exemplar verstarb. Vor einen leeren schwarzen Hintergrund gestellt, begegnen die ausgestellten Tierpräparate mit Glasaugen auf Yannick Fourié's Fotografien dem Blick des Betrachters.²²

Die Nahaufnahme vom Kopf des Javatigers, dessen linke Gesichtshälfte im Schatten liegt, so dass das rechte Auge lebhafter aufscheint, oder die ausgestreckte Schnauze eines zebraartigen Quaggas, nehmen den Rezipienten auch emotional gefangen. Auf vielen Fotos werden also lediglich Ausschnitte der Tierkörper eingefangen, das Fragment eines Tigerfells, eine einzelne Pranke, ein Kopf, eine Schnauze oder Skeletteile wie zum Beispiel der Oberkiefer mit Schädelteil eines Höhlenbären, so dass die Exponate eigentümlich fragmentiert und unvollständig wirken. Übrigens wurde die selektive Belichtung der Exponate auf den Fotos in einer Rezension bemängelt, da sie offenbar nicht als gezielte künstlerische Strategie erkannt wurde.²³ Die genannten Beispiele bieten kunstvolle, durchaus auch ästhetisierende Arrangements des Vergänglichen, die unter dem Signum des Todes versammelt sind.

Der Vanitas-Gedanke stellt sich mitunter auch bei der Betrachtung der aus dem vorigen Jahrhundert stammenden Dioramen ein, nicht zuletzt aufgrund der ihnen eingeschriebenen Spuren eines Alterungsprozesses, und zwar insbesondere im Zustand vor der Restaurierung. In diesem Sinne heißt es im Artikel „Diorama Dilemma“ über die Dioramen im naturhistorischen Museum in Philadelphia:

They look almost like three dimensional photographs — unless you lean close enough to the glass to notice small signs of wear like dust on the animal's eyes, or cracks spreading like a spiderweb across the background paintings. These dioramas are old and difficult to take care of. Some of them haven't even been opened since the glass was sealed into place back in the 1930s.²⁴

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Vgl. Jürgen Alberti: „Nur noch Erinnerung“. Spektrum der Wissenschaft, 04.12.2014: „Allerdings hat Fotograf Yannick Fourié nur eine einzige Lichtquelle eingesetzt – und zwar als sehr scharfes Streiflicht. Das wirft gelegentlich tiefe Schatten auf Teile des Objekts, worunter die Schönheit einiger Präparate leidet.“

(<https://www.spektrum.de/rezension/buchkritik-zu-bestiarium/1322037>) [25.05.2020].

²⁴ <https://why.org/segments/diorama-dilemma-the-art-and-science-of-museum-displays/> [25.05.2020].

Die sich ansammelnden Staubschichten und Risse, die sich wie Spinnweben auf den Hintergrundmalereien der älteren Dioramen ausdehnen, können als Symbole des allmählichen Verfalls und der allgemeinen Entropie dechiffriert werden. Solche zufälligen Spuren, die durch Reinigung und Restaurierung entfernt werden können, geben Anlass zu der Frage, ob sich unsere Wahrnehmung des naturkundlichen Dioramas verändert hat im Vergleich zu derjenigen der Museumsbesucher im 19. und im frühen 20. Jahrhundert. Inwieweit nehmen wir heute die Habitat-Dioramen bewusst als ein älteres Medium wahr, sei es als Faszinosum, sei es mit einem distanzierteren Blick auf seine Illusionstechniken? Und inwiefern, so wäre zu überlegen, fügt sich das Diorama auch aufgrund seiner besonderen medialen Verfasstheit und seiner ästhetischen Besonderheiten in die bisher skizzierte Ästhetik des Verlusts und die damit verbundene kulturelle Erinnerungsarbeit ein?

Das Diorama kann mitunter auch im Zeichen einer gestörten und verweigerten, einer dem Betrachter letztlich vorenthaltenen Ganzheit stehen, denn es stimuliert eine unterbrochene Interaktion des Rezipienten mit den vorgestellten taxidermischen Exponaten. Dies wird im Vergleich zu begehbaren künstlichen Landschaftsräumen, wie sie etwa in die Ausstellungen im Museum Koenig integriert wurden, besonders deutlich. Aufgrund ihrer Eigenschaften als subtiler Illusionsraum mit dreidimensionalen und plastischen Gebilden und einer kunstvollen piktoralen Verlängerung derselben ins Unendliche bilden Dioramen eine faszinierende Einladung zum Schauen und zur Begegnung mit dem Tier. Lässt sich der Besucher auf sie ein, wird er durch die Plastizität der detaillierten Exponate und ihre wirkungsvolle Präsenz bzw. Realitätssuggestion weiter angezogen. Der nächste Schritt wäre die Berührung, das Anfassen, das durch Nähe des ausgestellten Tierkörpers begünstigt wird, der allerdings nichtsdestoweniger unerreichbar und von seinem gläsernen Schaukasten umschlossen bleibt. Es handelt sich also um eine Präsenz, die sich der Berührung letztendlich und bis zu einem gewissen Grad auch dem Blick entzieht. Ein vollständiges Rundumsehen des ausgestellten Tiers ist meist nicht möglich, da der Betrachter den Gegenstand im Diorama nicht umrunden kann. Die Dioramen sind – im Unterschied etwa zu dem eingangs genannten, offenen Savannenraum im Lichthof des Museum Koenig – für den herkömmlichen Museumsbesucher nicht begehrbar, obwohl ihre Landschaften den Betrachter dazu verlocken.

Das Diorama inszeniert nicht nur die Schaulust, es kann mitunter auch die Grenzen der Wahrnehmung vorführen. Die versprochene Ganzheitlichkeit wird dem Rezipienten in eben dem Maße vorenthalten, in dem die Totalität der Sinneswahrnehmungen zum Teil unterlaufen wird. So wird die Einladung zur Berührung, zum Anfassen, partiell wieder zurückgenommen. Die Tiere und Landschaften scheinen im Diorama zum Greifen nah, sie fordern durch ihre dreidimensionale materiell-körperliche Präsenz den menschlichen Beobachter zu einem Respons der Teilhabe heraus. Der haptische Impuls, der Wunsch, die Tierkörper berühren zu wollen, wird zwar unwillkürlich geweckt, jedoch nur um durch die Glasscheibe abrupt blockiert zu werden. Als transparente materielle Substanz markiert die Glaswand eine harte, solide Grenze zwischen dem Beobachter und den taxidermischen Tierexemplaren. Sieht man in ihr eine Einladung des Blicks, ein Fenster zur Natur, so entsteht zugleich das Paradoxon der durch Lichteffekte potenzierten Sichtbarkeit eines nicht begehbaren Lebensraums. Das Diorama erlaubt, mit anderen Worten, eine selektive Sichtbarkeit, ohne vollständige Immersion zu gewähren.²⁵

Die gleichzeitige Nähe und Entrücktheit der Objekte im Diorama kann genutzt werden, um im Rezeptionsprozess auf solche Weise charakteristische Momente der Verweigerung zu erzeugen. Die Sinneswahrnehmungen werden geweckt, aber auch wiederum in ihren Möglichkeiten begrenzt. Die Wahrnehmung ist auf ganz bestimmte Kanäle reduziert, auf Aspekte der Visualität, des dreidimensionalen, plastischen Sehens, während Tastsinn, Schmecken, Riechen und Hören ausgeblendet sind. Das Diorama regt durch das Oszillieren zwischen einer faszinierenden Aufmerksamkeitslenkung und einer Verweigerung die Imagination der Besucher an und generiert so das Bedürfnis einer ganzheitlichen Wahrnehmung biologischer Welten, ohne sie vollständig zu erfüllen. Dem korrespondiert im Falle der extinkten Arten ein durch das Aussterben bereits eingetretener Verlust der Verfügbarkeit.

Die dioramatische Präsentation evoziert das Faszinosum der tierhaften Alterität und scheinbar unberührter Landschaften, die zunehmend von einer ursprünglichen Funktion des Dokumentierens und Veranschaulichens alltäglicher Lebenswelten abweichen und

²⁵ Häufig wird das Diorama uneingeschränkt unter die immersiven Ausstellungsformen subsumiert. Vgl. etwa Uta Kornmeier und Georg Toepfer: „Natur im Kasten. Ästhetische und museale Antworten auf das Problem des naturgeschichtlichen Dioramas“. In: Objektivität und Imagination: Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Hg. v. Annerose Keßler, Isabelle Schwarz. Bielefeld: Transcript 2018, S. 225-250.

stattdessen vergangene Natur, Erinnerungsbilder bzw. Erinnerungsräume evozieren.²⁶ Betrachtet man die Tierkörper als Zeichen, die Dioramen als komplexe semiotische Systeme, so haben wir es im Falle extinkter Spezies mit eigentümlichen Signifikanten ohne Referenz in der Realität der Gegenwart zu tun. Während das Signifikat sich noch suggestiv erschließen lässt, als die jeweilige biologische Spezies, die durch das individuelle Museumsstück bzw. das Tierpräparat verkörpert wird, fehlt seine Entsprechung in der aktuellen Wirklichkeit. Die tatsächlich vorhandenen musealen Tierkörper verweisen auf eine Leerstelle, auf etwas, was als lebendiges Wesen nur noch imaginiert werden kann.

Eine andere Darstellungsform dieser biologischen Leerstelle wird in den Vitrinen der Dauerausstellung des Senckenbergmuseum in Frankfurt am Main praktiziert, nämlich das Durchstreichen bzw. Ausixen des Namens der betreffenden Spezies (vgl. Abb. 9 und 10). Die mit leuchtendem Rotstift durchgestrichenen Tierbezeichnungen wirken dabei wie Mahnmale und sichtbare Beglaubigungen eines irreversiblen Befunds.



Abb. 9 und 10. Vitrinenexponat des ausgestorbenen Carolinasittich im Senckenbergmuseum, Frankfurt a.M., Fotos: Annette Simonis

²⁶ Bei den Tierexponaten im Diorama handelt es sich um einen Sonderfall der Indexikalität, um einen Verweis auf etwas, das in der empirischen Realität schon nicht mehr existiert.

Die im Diorama zur Schau gestellten Tiere bzw. Spezies haben sich weitgehend der Verfügbarkeit entzogen. Sie sind nicht mehr lebendiger Teil einer Mensch-Tier-Beziehung in einem ökologischen Akteur-Netzwerk²⁷ oder einer anderen natürlichen Konstellation.

Die ausgestellten Welten des Dioramas oszillieren aufgrund der beschriebenen Konstellation zwischen Wirklichkeit und Illusion, zwischen Präsenz und Abwesenheit. Sie fördern in Hinblick auf die bedrohten und extinkten Spezies die Sichtbarkeit und Zurschaustellung ihres Aussterbens, das vermutlich irreversibel sein wird (wenn man einmal davon absieht, dass die moderne Gentechnologie sich eine Wiederauferstehung des Woll-Mammuts und Riesenalks erhofft).

Die Exponate ausgestorbener Spezies bleiben in der Welt des Dioramas befangen; die Anordnung erscheint selbstbezüglich und kann die Aufmerksamkeit des Betrachters daher auch von der Objektebene auf die Medialität und Form der Präsentation lenken. Somit ergibt sich aus der beschriebenen Konstellation auch eine Metaisierung der Zurschaustellung — eine Metareflexion auf die Art und Weise der Ausstellung, ihre Präsentationsmodi, im weitesten Sinne die Machart der Dioramen.

Die Einsicht in die Besonderheit der Dioramen und ihrer Inszenierung tritt besonders in der kontrastiven Gegenüberstellung und im Vergleich mit anderen, etwa interaktiven oder digitalen bzw. virtuellen Ausstellungskonzepten zu Tage. Die Dioramen unterscheiden sich deutlich von den interaktiven und immersiven Museumsräumen, deren Vorzüge nicht ganz zu Unrecht gepriesen und mitunter euphorisch gefeiert werden. Allerdings ermöglicht meines Erachtens auch die ältere Form der Zurschaustellung in Dioramen in ihrer besonderen medialen Eigenlogik, eine kritische Perspektive jenseits bloßer Nostalgie hervorzubringen und auf dauerhafte Verluste und irreversible Prozesse wie das Aussterben der biologischen Spezies aufmerksam zu machen und dafür angemessene Präsentationsmodi zu bieten, insbesondere dann, wenn sie in eine entsprechende übergreifende Ausstellungskonzeption eingebunden ist und ihre Funktion reflektiert wird. Darüber hinaus ist sie durch die Gegenüberstellung und den Vergleich verschiedener Präsentationsformen dazu geeignet, umfassendere Reflexionsprozesse anzuregen, die sich auf die jeweiligen medialen Konstellationen und ihre besondere Wirkungsästhetik konzentrieren.

²⁷ Vgl. auch Martin Voss, Birgit Maria Peucker (Hg.): *Verschwindet die Natur? Die Akteur-Netzwerk-Theorie in der umweltsoziologischen Diskussion*, Bielefeld: Transcript, 2006.

Joachim Harst (Köln)

“Shipwreck in the Heart of the City”.

Robinson Crusoe in Paul Auster’s Early Prose

Paul Auster’s *City of Glass*, first published in 1985, is usually read as a postmodern detective novel. Its protagonist, Daniel Quinn, has been hired to tail a certain Peter Stillman Sr. who has been convicted for conducting a cruel experiment with his son, Peter Stillman Jr., but is now released from prison and suspected to take revenge on him. The experiment consisted in isolating his son from human contact in order to find out what ‘natural’ language the child would develop on its own. However, Quinn soon loses sight of Stillman Sr.; instead, the case leads him to rediscover his own identity, history and relation to language. As it turns out, he himself once had a son who died in infancy and the idea of Peter Stillman Jr.’s isolation reminds him of his little coffin. Later on, while doggedly observing the entrance of Stillman Sr.’s apartment building, Quinn himself becomes more and more isolated from mankind. In the end, he returns into Stillman Jr.’s room, where he spends his days writing in his notebook and creating a new language. When the last pages are filled, he vanishes without a trace, leaving only his red notebook behind. Quinn’s case thus evolves into an inquiry into language and the novel abounds in references to language philosophy in general and religious interpretation in particular. The text’s meta-literary level is furthermore reinforced by the fact that Quinn himself has been a writer of mystery novels and accepts the case under the name of Paul Auster, PI.

As a postmodern detective novel, the text circles around its genre, deconstructing topical notions such as the ‘case’ and citing the commonplace language of hardboiled detectives as well as Poe’s archetypical Dupin. Furthermore, the novel also refers to completely different texts and genres: Milton’s Christian epic *Paradise Lost*, for example, is allotted an important position in the 6th chapter with its speculations about a regaining of the Adamic language. The allusions to the puritan poet Milton exemplifies how Auster synthesizes a postmodern inquiry into genre and language with references to “premodern

moral questions”¹, highlighting interesting analogies between post- and premodern practices of reading and writing. Thus, Milton’s reading and rewriting of the Bible is mirrored in Stillman Sr.’s treatise on the myths of Paradise and of Babel. An even more astonishing example are the subtle references to Defoe’s *Robinson Crusoe*, the best-selling puritan “spiritual autobiography” about the survival of a castaway on a remote Caribbean island, which have not yet been accorded scholarly attention. Although they don’t seem to be of much significance at first sight, they, too, build on the relationship between puritan and postmodern reading and writing. In this paper, I will unfold the many parallels between Auster’s and Defoe’s first novels and show how Auster reads *Robinson Crusoe* as an exemplary figure for existential solitude and artistic creativity. His postmodern view on Defoe’s novel also helps to highlight fissures in Robinson’s seemingly complete “self-composure” via autobiography, while the colonial aspects of Defoe’s novel resonate with Auster’s postcolonial critique of America’s puritan origins. I will conclude with a glance at Auster’s references to *Robinson Crusoe* in his other early works, especially his autofictional text *Invention of Solitude*, in which he depicts the artist as “shipwreck[ed] in the heart of the city” (74) and uses *Robinson Crusoe* to construct a biographical mythology aiming at creative authorship.

1. *Robinson Crusoe* and *City of Glass*

The two explicit references to *Robinson Crusoe* punctuate the beginning and ending of *City of Glass*. In chapter 4, Quinn’s earlier research about experiments with children is recapitulated. Already Herodotus narrates anecdotes about children who are raised in isolation in order to detect their “natural language” (33). From these cases, Quinns reflections turn to “cases of accidental isolation” as “sailors marooned on islands” (34)—people like Alexander Selkirk “who had lived for four years alone on an island off the coast of Chile and who, according to the ship captain who rescued him in 1708, ‘had so much

¹ Dennis Barone: Introduction: Paul Auster and the postmodern novel. In: Barone (ed.): *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1995, pp. 1-27, p. 7.

forgot his language for want of use, that we could scarce understand him.”² Like any decent literary scholar, Quinn also knows that Selkirk is thought “to be the model for Robinson Crusoe.” In Defoe’s novel, however, the protagonist and narrator is far from losing his capability of speech. Quite on the contrary, he maintains his power of reasoning and is able to compose his life story as a meaningful whole. At least on surface level the novel upholds Robinson’s ability to remain civilized against all odds, even in a scenario that comes close to an uncivilized ‘state of nature.’³

The second reference to *Robinson Crusoe* occurs near the novel’s end. Having observed the entrance to Stillman’s apartment continuously for months while hiding in an alleyway, Quinn’s being is reduced to its existential minimum. His hair is uncut, his clothes are disheveled, and his body reeks. Also, he has learned to live on a minimum of food and sleep so as to leave his post as little as possible. When he has to go to the bank in order to cash a check, he catches his reflection in a shop mirror. It takes a moment before he recognizes himself. Accepting that it was “more than likely that this was Quinn,” he studies his appearance: “More than anything else, he reminded himself of Robinson Crusoe, and he marveled at how quickly these changes had taken place in him” (NY 117f.). Again, the reference is quite understandable, but not convincing in the end, for the same reasons mentioned above: While it is true that Robinson ridicules his strange appearance, he learns how to make clothes from goatskin (including a hat and an umbrella; RC 97-99; 108f.). He is far from having “turned into a bum,” as Quinn has (NY 117), as he struggles to uphold the distinction between nature and civilization. Quinn, on the other hand, reacts to his appearance with indifference: “He looked at this new Quinn and shrugged. It did not really matter” (118).

Thus, the contrast between Defoe’s and Auster’s Robinson couldn’t be sharper. In fact, the first reference alludes to this fact by quoting one of the many circulating reports on castaways who lost their language, identity and (civilized) humanity. In addition to having lost his language, Alexander Selkirk appears as a “Man cloth’d in Goat-Skins” and “look’d

² The quote is from Woodes Rogers account in *A Cruising Voyage round the World* (London 1712), abridged in Defoe 1994, pp. 230-235, here p. 234. In ambivalent cases, I mark quotes from *Robinson Crusoe* with the key “RC” and quotes from *The New York Trilogy* with the key “NY.”

³ Cf. the illuminating comparison between Selkirk and Crusoe in Alexander Kling: *Unter Wölfen. Geschichten der Zivilisation und der Souveränität vom 30-jährigen Krieg bis zur Französischen Revolution*. [Among Wolves. Histories of Civilization and Sovereignty from the Thirty Years’ War to the French Revolution.] Freiburg i. Br.: Rombach 2019, pp. 313-322, especially p. 321.

wilder than the first Owners of them”⁴. Defoe, however, manipulates these reports in order to portray Robinson as a proto-capitalist individual who is even more successful in his isolation. But the “economic individualism”⁵ of Defoe’s prospering protagonist also has a back side, namely, the hero’s profound loneliness, his inability to knit social ties and his restless nomadism. Building on Robinson’s statement that his story has a historical and an allegorical meaning⁶, Watt reads it as an allegorical portrayal of its historical author. The isolation on the “isle of despair” then appears as an image for the existential solitude coming with the rise of capitalistic economy. Thus, he quotes the first essay of the *Serious Reflections* (1720), where Robinson meditates precisely on solitude and isolation: “Man may be properly said to be *alone* in the Midst of the Crowds [...] our Passions are all exercised in Retirement; we love, we hate, we covet, we enjoy, all in Privacy and Solitude,” without being able to truly communicate with others: “’tis for our selves we enjoy, and for our selves we suffer” (58). Understanding Robinson as Defoe’s mouthpiece, Watt reads the essay as Defoe’s description of his own loneliness, universalized into the assertion that man is an “island of despair.” While proudly fostering civilization and economic success, then, Robinson is marked by a fundamental lack that turns him into a “universal individual.”

The theme of isolation and loneliness connects *City of Glass* and Auster’s poetics with *Robinson Crusoe* on a deeper level than the explicit references to the novel. Quinn has lost both wife and son—and from the very beginning of the novel, he is in the process of losing himself, too. This experience of loss cuts him off from any meaningful social relations, while the two families that he gets acquainted with—the Stillmans and the Austers—appear as mirror-images of his own lost family. New York, the “City of Glass,” is a hall of mirrors in which the isolated individual is reflected everywhere without meeting anyone else ⁷. In this sense, Quinn is right if he identifies himself with Robinson Crusoe, who according to Watt represents the modern individual in his restless loneliness. On a more general level, Auster comments upon the notion of solitude in similar words as Robinson,

⁴ Rogers in Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1994), p. 231.

⁵ Ian Watt: *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. London: Chatto & Windus, 1963, p. 67.

⁶ Robinson in his preface to *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe (1720)*. Edited by George Alexander Starr, Pickering & Chatto, London, 2008., also in Defoe 1994, p. 240.

⁷ Norma Rowen: *The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster’s City Of Glass*. Critique 32.4, 1991, p. 224-235, p. 227.

describing it as “one of the conditions of being human:” “even if we’re surrounded by others, we essentially live our lives alone.”⁸ Auster understands solitude not as a consequence of capitalism, but as an existential fact: As a self-conscious being, man is always detached from the social reality he lives in. Identity is constructed in an “endless monologue” of the self—a continuous narration that “takes place in absolute solitude.”



Beyond solitude, narration is another trait that connects Quinn to Robinson, for both are persons who have written their lives, albeit in different ways. As the full title of *Robinson Crusoe* claims, the report of the castaway’s “strange adventures” was “written by himself” and thus is a (fictional) autobiography; insofar as it proves his being a self-made man, Robinson can claim to be his own author.⁹ Still, his report is full of contradictions and inconsistencies that can be read as traces of the process of self-composition in hindsight. The first example that comes to mind are the multiple versions of his shipwreck: Robinson first narrates his arrival on the island in retrospect; then he imagines what he would have written had he kept a diary from the first day on; and finally he presents the report he wrote some weeks after his arrival. Hulme accordingly reads the countless inconsistencies between the versions as proof of the “desperate difficulties [...] in composing Crusoe’s self” (193). But also the diary itself—a fictional testimony embedded in a fictional testimony—abounds in grammatical traces that reveal its manufacturing after the fact. Several diary entries, for example, are grammatically connected to each other and form a narration that can only have been told in retrospect. Swenson understands these inconsistencies as deliberate traces of the writing process in which Robinson struggles to construct himself as a homogenous identity¹⁰. As the text bears traces of different storytellers (young Crusoe vs. hindsight Crusoe), questioning the fictional status of the experiencing and/or writing subjects leads into a logical maëlstrom comparable to Quinn’s acting as Paul Auster, PI.

⁸ Interview, p. 307.

⁹ Robinson’s life story begins with his departure from his parents. On the island, his parrot echoes his name as “Robin,” as if to suppress his genealogical descent from his parents (103f.). As “governor” of his island, Robinson conceives himself as father of his subjects, especially of Friday. The father-son-relationship is also central to Auster, who states that his literary authorship began with the loss of his father. This theme recurs in all novels of the *Trilogy*.

¹⁰ Cf. Rivka Swenson: *Robinson Crusoe and the Form of the New Novel*, in: *The Cambridge Companion to Robinson Crusoe*. Edited by John Richetti, Cambridge: Cambridge UP 2018, pp. 16-31, p. 21.

In *City of Glass*, the relationship between self and story is even more complex. Quinn is a formerly ambitious young poet who has given up writing poetry after the death of his wife and son. Now he sells cheap detective novels under the pseudonym William Wilson. Doubting his own existence, feeling insecure and wounded, Quinn lives in the persona of his hardboiled detective Max Work. “He had, of course, long ago stopped thinking of himself as real. If he lived now in the world at all, it was only at one remove, through the imaginary person of Max Work” (9). In the following story, instead of imagining another case, Quinn acts as a private detective under the pseudonym Paul Auster—his fictions have become real. He takes detailed notes while on the job and even keeps a journal in which he scrutinizes his identity (40). This notebook forms the groundwork of the novel as a fictional biography—or so the anonymous narrator claims in his epilogue: “I have followed the red notebook as closely as I could [...] There were moments when the text was difficult to decipher, but I have done my best with it and have refrained from any interpretation” (130). Both *Robinson Crusoe* and *City of Glass* can thus be considered as dealing with fictional life-writing. In the following paragraphs, I will explore this analogy further by focusing on puritan practices of reading and writing in both novels.

One of the books that Robinson salvages from the ship is a Bible. Although he is not religious, he starts reading in it when he becomes seriously sick for the first time. The way Robinson reads the Bible is significant: In a common form of bibliomancy, he opens the book at random and reads the first line that meets his eye. In this case, it is Psalm 50:15: “Call on me in the Day of Trouble, and I will deliver, and thou shalt glorify me” (69). Instead of reading on, Robinson stays with this line that seemed “very apt to my Case,” although he hasn’t been delivered yet. During his recovery, he repeatedly returns to this line and unfolds its different levels of meaning. First, he understands the line as a promise of deliverance that he prays God to keep in the future (70); then he sees his recovery as deliverance from sickness and understands that God already held his promise, while he, Robinson, failed to thank him for it (70). In his final reading, Robinson turns to the spiritual level of the phrase. What God promises is not rescuing him from the island, but to deliver him from his past sinful life and to give him repentance (71). Thus, Robinson reads the Bible as a text that is addressed directly to him and whose meaning unfolds in the process of living. Stunned by the psalm’s reference to his biography, Robinson accepts God’s promise and asks him for forgiveness—a scene that literary scholars call ‘conversion,’ although Robinson is not altogether steadfast in his beliefs. What may at first

seem mere coincidence thus becomes providence in retrospect as the Biblical text reaches into Robinson's life and rewrites it. Although this reading practice has a long history in general--one thinks of Augustine's famous conversion by a haphazard line of St Paul's-- , it is connected to puritanic religiosity more particularly.

As Hunter has shown, Robinson exhibits in his report various traits of puritan religiosity. The most important one in the present context is the scrupulous accounting of every day's work and experiences. Keeping a detailed diary is the precondition for scrutinizing one's biography for traces of divine providence. Robinson has a whole theory about divine "secret Hint[s]" and "secret Intimations of Providence" (127). The problem is how to identify and interpret them. One strategy would be to compare events of one's life with the stories and parables of the testaments. That conforms with conventional typological interpretation, but modifies it insofar as it employs derived forms of analogy and strengthens a subjective element. While conventional typology establishes intra-biblical correspondences in order to prove Jesus the fulfillment of the Old Testament's allegorical promise, puritan reading transcends salvific history and extends into profane individual biography. This heightens the level of subjectivity, since the reading subject simultaneously is the object of interpretation and its product.¹¹

According to Hunter, *Robinson Crusoe* and the modern fictional novel spring from this paradoxical tension of puritan reading. The prolific genres of spiritual biography and autobiography strengthen the impression that in the end, typological analogies always depend on rhetoric. Hence, precisely the struggle to recreate a divine framework for one's life leads to the awareness that in the end, the signs of divine providence are just as arbitrary as any other: they, too, have to be interpreted by humans and in human language. As *Robinson Crusoe* clearly cites genres of spiritual biography and confessional writing, one of its roots reaches into this gap between divine signs and human understanding. The traces of rewriting that I have mentioned above then indicate the novel's awareness of this productive linguistic discrepancy.

On a personal level, Robinson draws parallels between himself and various Biblical figures such as Jonah and the prodigal son. But Puritans also applied typology on a national level, identifying themselves with the people of Israel, their emigration with the Exodus and America with the promised land. Here, typology legitimizes the colonization

¹¹ Cf. Paul Hunter: *The Reluctant Pilgrim: Defoe's Emblematic Method and Quest for Form in Robinson Crusoe*, Baltimore: Johns Hopkins UP 1966, Chapter 5.

of the New World and its native people. However, while *Robinson Crusoe* certainly is part of the colonial discourse, it does not openly employ typology to justify Crusoe's occupation of the island. As the island is uninhabited, there is no legal need to back Robinson's claim of possession. Still, as Robinson stages himself as absolute sovereign, he draws on biblical material. His description of the site where he will later establish his 'summer residence,' for example, draws a comparison with the garden of Eden: Standing upon a hill, close to a "little Spring of fresh water," Robinson oversees "the Country [that] appear'd so fresh, so green, so flourishing [...] that it looked like a planted Garden" (73). Not only does Robinson cite Genesis 2:8, he also stages himself as Milton's Adam who stands on the "verdurous wall of Paradise" to survey "his nether empire neighbouring round"¹². Building on the parallel between Robinson and Adam, the ensuing claim of possession--"that I was King and Lord of all this Country indefeasibly, and had a right of possession; and if I could convey it, I might have it in Inheritance" (73)--recalls Robert Filmer's grounding of legitimate government not on consent but on God's gift to Adam of total dominion.¹³ In a similar vein, also Rousseau draws a parallel between Adam and Robinson as absolute sovereigns--'absolute' in the literal sense that they are each the sole inhabitant of their kingdom.¹⁴ While *Robinson Crusoe* certainly doesn't develop a consistent theory of government, passages like this one blend the island's 'state of nature' with a political paradise and thus recall the puritan hope to regain it in the New World.

This is another point where *Robinson Crusoe* and *City of Glass* intersect. In chapter six, Quinn reads a treatise by Stillman Sr. on the myths of paradise and of Babel. Stillman contends "that the first men to visit America believed they had accidentally found paradise" (41), while some hoped "that America would become an ideal theocratic state, a veritable City of God" (42). This passage obviously quotes Augustine's famous treatise, but it also resonates with the novel's title, "City of Glass" being an attribute for the heavenly Jerusalem in *Revelation* 21. Furthermore, the passage also recalls the puritan hope to build a "city upon a hill" in Massachusetts. The phrase refers to Jesus's Sermon on

¹² Paradise Lost 4.143, John Milton: *Paradise Lost*. Edited by John Leonard. New York: Penguin 2000, p. 145; cf. Rebecca Bullard: "Politics, History, and the Robinson Crusoe Story", *The Cambridge Companion to Robinson Crusoe*. Edited by John Richetti, Cambridge UP, 2018, pp. 84-96, p. 87.

¹³ Bullard: *Politics*, p. 88.

¹⁴ Jean-Jacques Rousseau: *Du contrat social ou Principes du droit politique*. [On the Social Contract; or, Principles of Political Rights.] *Œuvres complètes*. Edited by Bernard Gagnebin. Vol. 3. Paris: Gallimard 1964, 1,2; p. 354.

the Mount, in which he tells his audience that they are “the light of the world. A city that is set on a hill cannot be hidden” (Mt 5:14). The phrase’s first political usage is attributed to John Winthrop who employed it in a sermon before puritan colonists to settle the area of Boston, which was called Trimountaine at the time, referring to the ‘three mountains’ of the region. In applying Jesus’s words to his congregation, Winthrop reminds them to build an exemplary society on those mountains, but he also draws a typological analogy between Jesus’s sermon and his own. Both aspects contribute to the phrase’s popularity in contemporary Republican and Democratic political discourse. Having been forgotten for centuries, Winthrop’s sermon resurfaces during the Cold War and is retrospectively credited as the foundational document of the idea of American exceptionalism.¹⁵

Reading on in Stillman’s treatise, Quinn learns about the fall from grace and its linguistic consequence, the loss of the Adamitic language. As a proof, Stillman refers to Milton’s *Paradise Lost*, claiming that every keyword of this epic has both a pre- and a postlapsarian meaning. If one were to regain the unambiguous Adamitic language, Stillman speculates, one could hope to reenter paradise as well. At this point, Stillman introduces an obscure text by a person called Henry Dark who supposedly was Milton’s secretary and emigrated to the New World after his employer’s death. Dark employs and radicalizes puritan typological reading strategies while writing “in bold, Miltonic prose.” He reads the story of Babel as a historical account of the Old Testament that points towards a fulfillment in the future. For in Dark’s mind, the first tower of Babel had to be destroyed and the people had to be dispersed because God’s order to populate the whole world had not been fulfilled yet. Now that the whole world was discovered, this would soon no longer be true and a new tower could be built. If the construction of the first was followed by the confusion of language, the second would lead to a unification of languages and peoples. Like Noah’s ark, the tower would provide a cell for every individual; whoever spent forty nights in its darkness would be reborn and speak the prelapsarian language. Needless to say, Henry Dark identifies Boston as the site for the new tower. As to the chronology, he calculates that construction work will begin in 1960, for then 340 years will have passed after the arrival of the Mayflower at Plymouth—just as many as have passed between the Flood and the building of the first tower. “For surely it was the

¹⁵ Cf. Christopher Leise: *The Story upon a Hill*. Tuscaloosa, U of Alabama P, 2017, 8f.; Sylvia Söderlind: *Humpty Dumpty in New York: Language and Regime Change in Paul Auster's City of Glass*. MFS 57.1, 2011, pp. 1-16, p. 8; p. 14.

Puritans, God's newly chosen people, who held the destiny of mankind in their hands. Unlike the Hebrews, who had failed God by refusing to accept his son, these transplanted Englishmen would write the final chapter of history before heaven and earth were joined at last" (48).

In radicalizing typological reading strategies--projecting Biblical events into an 'antitypical' future, treating antitheses as analogies, combining fragments of different stories, and constructing chronological correspondences--, Henry Dark lets us feel their ultimate arbitrariness. Furthermore, the problem of human language interpreting divine scripture is sharpened by Dark's notion that paradise has to be built by human hands (46). However, Dark's calculations are also very close to Robinson Crusoe who notes a "strange Concurrence of Days in the various Providences which befel me" (RC 97), having been born on the same day that he arrived on his island. Does this mean that his shipwreck actually is a rebirth? His 'conversion' would certainly have one think so. In any case, Henry Dark's life exhibits 'strange concurrences,' too, since he is born "on the day of Charles I's execution" (45) and wrote his treatise in the year 1690, a chronological mirror-type of 1960, the promised year of the new tower. Dark's prophecy thus extends into the novel's present, for it is in 1960 that Stillman Sr. imprisoned his son in the dark cell of his room.



It is only later that Quinn, talking to Stillman in the Mayflower Café, learns about the real identity of Henry Dark. For Stillman admits that he invented both name and person in order to put his own ideas forward. Instead of reading Dark's typologic speculations, he wrote them himself--an inversion that can be read as a stab at typology's belatedness: "In typology, the copy actually produces and thus precedes the model".¹⁶

A similar entanglement of reading and writing occurs in Quinn's life. In the traditional detective novel, the mystery is solved by reading the traces correctly. Thus, the criminal can be equated to the author, whereas the detective mirrors the reader. In Auster, on the contrary, the detective and his work are compared to the writer: "In effect, the writer and the detective are interchangeable" (8). If the detective takes the position of the criminal or author, however, he risks to embroil himself in a self-made mystery. This is precisely what happens to Quinn while working on Stillman's case: Instead of reading the mystery, he ends up writing it.

¹⁶ Leise: *The Story upon a Hill*, p. 135.

Quinn reads Stillman's treatise in order to become like him, for as a reader of Poe's he knows that the solution lies in "an identification of the reasoner's intellect with that of his opponent" (40). One can read one's antagonist best if one knows how he thinks. The only problem is that in Quinn's case, the reading involves writing: Following Stillman on his way through the city, Quinn logs everything he sees Stillman do, hoping to discover "a coherence, an order, a source of motivation" beneath "the infinite facade of gestures, tics, and silences" (66). But Stillman's actions don't seem to make sense: He wanders aimlessly through New York, collecting abject things and jotting down notes. It is only after some days, rereading his notes and retracing Stillman's path on a city map, that Quinn discovers some sense in it: Each day's path resembles alphabetic characters that hover between letter and image. Poring over his drawings, Quinn can't be sure whether he was "scribbling nonsense" (68) or reading a secret message (70f.). By way of conjecture he makes out that the 'letters' may read "OWEROFBAB" and that they can be read as "THE TOWER OF BABEL," but "this implied only one thing:" "that [...] he wanted there to be a sense to [Stillman's actions], no matter how obscure" (68). His reading of Stillman has become a writing, steered by his desire to make sense of his findings. In any case, Quinn responds to this close engagement with his antagonist by unconsciously identifying with him: "In his dream, which he later forgot, he found himself in the town dump of his childhood, sifting through a mountain of rubbish" (71).

Afterwards, in his conversation with Stillman in the Mayflower Café, Quinn learns that Stillman sees himself as Adam in a fallen Eden. His job is to invent a new language, words that would finally correspond to "the broken people, to the broken things, the broken thoughts" (77). Therefore, he roams the streets, collects garbage, and invents new names for the things he picks up. After having lost sight of Stillman, Quinn similarly wanders through the streets of New York and studies the "broken people" (77)--the outcasts of society ranging "from the merely destitute to the wretchedly broken" (106). Afterwards he reflects about them in his notebook, trying to find a language for those who have no voice of their own. But in dealing with the homeless and poor, he also deals with himself, as the man denying the death of a relative (108) and Quinn's sudden urge to lose himself in the music of a clarinetist suggest (106). Also, a few pages later, Quinn becomes one of those he studied, as he lives in a dumpster opposite of Stillman's apartment and transforms into Robinson Crusoe, the castaway.

This juxtaposition of Quinn and Robinson, the outcast and the castaway, underlines a difference between Auster and Defoe that I mentioned earlier: Robinson takes pride in his cultural knowledge, he is not a liminal figure like the homeless people in Auster. This position is rather filled by the ‘cannibals’ and ‘barbarians’ whom Robinson meets in the second part of the novel. As eaters of human flesh, the cannibals seem to be inhuman, and Robinson’s first impulse is to kill them all like beasts (122). In the colonial discourse, the ‘cannibals’ of the Caribbean are proof that the inhabitants of the New World are not “living in prelapsarian innocence” but are “devils in the form of men,” as also Stillman notes in his treatise (NY 42). Upon further reflection, however, Robinson doubts that he is in a position to judge them, as they obviously follow other laws than he does (RC 123-125). This means that the barbarian, while being a figure for the outcast and abject, is constructed from the inside of society and its norms.¹⁷

What is even more remarkable, Robinson takes his reflection one step further by stating that had he killed the ‘cannibals,’ he would have been no better than “the *Spaniards* in all their Barbarities practis’d in *America*” (124). For the *Spaniards* “destroy’d Millions of these People, who however they were Idolaters and Barbarians, and had several bloody and barbarous Rites in their Customs, such as sacrificing human Bodies to their Idols, were yet, as to the *Spaniards*, very innocent People”. Hence “the very Name of a *Spaniard* is reckon’d to be frightful and terrible to all People of Humanity” (125). Robinson’s reflection reminds us of how the notion of the ‘barbarian’ serves to cover up the barbarities of civilization (cf. also Stillman, 42). On a closer look, however, the reflection on barbarism serves as a pretext, too: By calling the *Spaniards* barbarians, he acknowledges that Europeans, too, behave like barbarians, while at the same time distinguishing himself from both *Spaniards* and ‘cannibals.’ The barbaric *Spaniards* serve as a “buffer zone” between civilization and its other: “it is now not Crusoe but the *Spaniards* who are uncomfortably cannibal-like”¹⁸. Seeing through this distancing gesture, recent studies on ‘cannibalism’ in *Robinson Crusoe* ask to what extent Robinson

¹⁷ Cf. Markus Winkler (ed.): *Barbarian: Explorations of a Western Concept in Theory, Literature, and the Arts*. Stuttgart: Metzler 2018.

¹⁸ James H. Maddox: *Interpreter Crusoe*. ELH 51.1, 1981, pp. 33-52, p. 38; Peter Hulme: *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*. New York: Routledge 1992. 1986, p. 200.

“as anthropocentric and colonialist subject bears traits of cannibalism” himself.¹⁹ A good example for Robinson’s figurative cannibalism is his use of autobiography: Marshall shows how Robinson reacts to each unsettling episode “by recognizing the other as an image of himself” (909), thus making him “a part of his autobiography” (911) and incorporating him in his “life.” “All beings crossing Robinson’s path, first animals, then humans, are integrated into the order of the ‘I’.”²⁰

Reading *Robinson Crusoe* closely, one may thus feel confirmed in the postmodern insight that the other, the abject and outcast, always is a distorted mirror of the self. However, I would like to stress the fact that Robinson never actually becomes a cannibal, while Quinn as Robinson really turns into a “bum” (117); he loses his identity and becomes “another” (118). This difference between Defoe’s and Auster’s Robinson is significant, as it marks Quinn’s transition to a new form of writing as well as Auster’s departure from puritanic practices of reading and writing. As I have shown in this section of my paper, one can connect *City of Glass* on several levels to *Robinson Crusoe* as a ‘spiritual autobiography.’ When it comes to Auster’s staging of authorship, however, he still refers to Robinson, but he reads the character more independently and emphasizes the idea that like Quinn, the author has to endure Robinsonesque solitude in order to become ‘another.’ One of the devices in this quest for the other is autobiography.

2. Robinson Crusoe as a model of authorship

At least in Quinn’s case, becoming another is the precondition for literary writing. Giving up his observation, Quinn finally enters Stillman’s apartment only to find it deserted. In a room that probably was the place of Peter Stillman Jr.’s isolation (Salmela 2008, 135), he undresses and starts writing in his notebook. “He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower” (129). That seems to say that Quinn’s words no longer are signs that mediate between speaker and things, but independent beings, Adamitic names that simply *are* what they say. In an essay on the objectivist writer Charles Reznikoff (1978),

¹⁹ Cf. the illuminating comparison between Selkirk and Crusoe in Kling 2019, 313-322, especially 321.

²⁰ David Marshall: *Autobiographical Acts in Robinson Crusoe*. ELH 71.4, 2004, pp. 899-920. Kling 2019, p. 304.

Auster describes the work of the true poet as a “transcription of the visible into the brute, undeciphered code of being.” The “act of writing” reveals the true names of things, so that the poet “is Adam” while he also is “the mute heir of the builders of Babel”—he “must learn to speak from his eyes” instead of “seeing with his mouth” (373). Does this analogy really mean that Quinn “made his difficult way back to language’s unfallen core”²¹? Rather, it means that Quinn has taken on Stillman’s job. The detective has replaced the criminal, the reader has become a writer of poetry.

In our world, however, Quinn’s Adamic language can only be described, not written. Therefore, Quinn must remain a fictitious author, while the real author imagines his work. This simple observation leads to a paradox: On the level of narrative, *City of Glass* is a story about Quinn becoming a poet, but it fails in presenting the poet’s new language. However, although Auster obviously can’t write Quinn’s poetic language, by inventing it he affirms his own authorship on the level of the text. The result is a paradox: Auster’s authorship depends on a failure to reproduce the poetic ability of his characters. Similarly, on the level of fiction, Auster introduces a fictional character called “Paul Auster,” who is a writer and resembles the real author, but doesn’t function as the narrator of the story. Instead, the novel is narrated by an anonymous voice that takes its distance with “Auster.” The result is a similarly paradoxical manifestation and denial of Auster’s authorship. In an interview from 1991, Auster accordingly describes himself as a split person, distinguishing between his “autobiographical self” and his “author self, that mysterious other who lives inside me and puts my name on the covers of books” (301). In this section, I will discuss how Auster reads Robinson Crusoe’s solitude as a model for becoming ‘other’ in the early autofictional texts from *Invention of Solitude* (1983), constructing the author-persona as split in two.²² I will then turn to the last novel of the *Trilogy* in order to further back my claim that Auster’s detective novels can be read as stories about the

²¹ Rowen: *The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam*, p. 232.

²² I use Doubrovsky’s term “autofiction” in order to stress the fictional distance that Auster takes towards his own person, e.g. by writing about himself in the third person in *The Book of Memory*. Cf. Sonja Longolius: *Performing Authorship: Strategies of ‘Becoming an Author’ in the Works of Paul Auster, Candice Breitz, Sophie Calle, and Jonathan Safran Foer*. Bielefeld: transcript 2016, p. 52-61; Amy Parish: *Strange Intimacies: Autre-biography, Failure and the Body in J.M. Coetzee and Paul Auster*, PhD-thesis UNWS Sydney, 2017, p. 10-44. www.unsworks.unsw.edu.au/primo-explore/fulldisplay?vid=UNSWORKS&docid=unsworks_45715&fromSitemap=1.

The term “author-persona” is meant to emphasize that Auster constructs an image of the author in his autofictional and fictional texts that differs from the author as a historical being.

search for this “mysterious other” and as performances of authorship. Both in the autofictional and the fictional texts, then, Robinson Crusoe is part of Auster’s strategy to stage authorship.

Invention of Solitude has been considered “both the *ars poetica* and the seminal work of Paul Auster”.²³ It is an inquiry into Auster’s biographical memory and a construction of himself as an author-to-be that resonates in many of his novels, “a self-conscious attempt to find and create his own author’s position within the literary field”²⁴ ²⁵ It is connected to Robinson Crusoe on a very general level, since parts of the text appear as a kind of journal and thus emphasize solitude as a precondition of journal writing.²⁶ More specifically, its second part, *The Book of Memory*, recounts anecdotes of the life of “A.” and combines them with philosophical reflections, literary interpretations and essayistic criticism. Many of the anecdotes concern A.’s family, especially his relation to his father, and deal with his biological genealogy, while the essayistic parts inscribe A. into a literary genealogy. Obviously, the letter A. stands for Auster, but the text is narrated by an anonymous auctorial voice that switches between telling stories and taking notes for a book-to-be. On both levels, Robinson Crusoe is cited as a figure of solitary authorship, creating a “individual mythology” of solitude.²⁷

In an anecdote from A.’s life in Paris, A.’s paternal friend S., a Russian composer, is compared to Crusoe: “This was life as Crusoe would have lived it: shipwreck in the heart of the city.” (*Invention*, 74). The point here is that S. lives a solitary life, withdrawn in his cave-like apartment that nevertheless comprehends “an entire universe [...], a miniature cosmology [...] This was the womb, the belly of the whale, the original site of imagination” (73). The anecdote resonates with the earlier description of A.’s own small and dark room on Varick Street, New York—“The world has shrunk to the size of this room for him” (64)—, which recalls a prison cell and which the anonymous narrator provides with the following marginal notes: “Life inside the whale. A gloss on Jonah [...] Then shipwreck. Crusoe on his island. [...] Solitary consciousness” (64f.). Hence, Bruckner identifies Auster

²³ Pascal Bruckner: “Paul Auster, or The Heir Intestate”, *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Edited by Dennis Barone, Philadelphia, U of Pennsylvania P, 1995, pp. 27-33, p. 27.

²⁴ Interview, p. 307.

²⁵ Longolius: *Performing Authorship*, p. 63.

²⁶ *Ibid.*, 63f.

²⁷ Longolius: *Performing Authorship*, p. 12; cf. Markku Salmela: *The Bliss of Being Lost: Revisiting Paul Auster’s Nowhere*. *Critique* 49.2, 2008, pp. 131-146, p. 135; p. 138.

as a “voluntary castaway, a Robinson Crusoe” (28). Robinson’s confinement on his island, rendered vividly by a quote from Defoe (“I am divided from mankind, a solitaire, one banished from human society” *Invention*, 65=RC 49), is then paralleled with the feeling of being locked up in one’s own consciousness and memory:²⁸ “Memory as a room, as a body, as a skull, as a skull that encloses the room in which a body sits” (*Invention*, 72). The motive of solitude, omnipresent in Auster’s early work, therefore is connected to Robinson Crusoe on a fundamental level. Furthermore, Auster develops it into the idea of consciousness as a “locked room,” a notion that has an affinity to the detective genre (“locked room mystery”).

Between womb and tomb, the motive of the locked room permeates the whole text of *Invention of Solitude*. “The words rhyme, and even if there is no real connection between them, he cannot help thinking of them together.” Further variations of the motive include the rooms of Anne Frank, Descartes, Hölderlin, and Emily Dickinson. In its logic, it is only in spatial confinement and social isolation that the imagination is set free: “the room [as] a kind of mental uterus, site of a second birth” (Bruckner 1995, 28; cf. Salmela 2008). The anonymous narrator can therefore make the general statement that “every book is an image of solitude.”

In an interview (1991), Auster elaborates further on his notion of solitude: Because we can always reflect upon ourselves, we are to some extent detached from social reality, locked up in our own consciousness. However, Auster then goes on to explain that solitary self-consciousness is an effect of the gaze of the other. Therefore, solitude can be considered a trace of the other, as Auster exemplifies with another allusion to Robinson Crusoe: “It isn’t possible for a person to isolate himself from other people. No matter how apart you might find yourself in a physical sense—whether you’ve been marooned on a desert island or locked up in solitary confinement—you discover that you are inhabited by others” (309).²⁹ In this dialectic, the discovery of the other in me is an effect of Robinsonesque solitude.

In *Invention of Solitude*, Auster describes a similar experience while writing alone in his room on Varick St.: “the sudden knowledge that came over him that even alone, in the deepest solitude of his room, he was not alone, or, more precisely, that the moment he

²⁸ Auster suppresses explicitly the fact that after many years of isolation, Robinson has found a friend in a native he calls Friday: “And Friday? No, not yet. There is no Friday, at least not here.”

²⁹ Interview, p. 307.

began to try to speak of that solitude, he had become more than just himself" (118). It is interesting that here, the experience of multiplicity in solitude is an effect of language, as if Auster were to hint at the duplication of the writing subject--the split between *sujet d'énonciation* and *sujet de l'énoncé*. This is also emphasized by Auster's choice to write about his early attempts at writing in the third person: The writing subject is not identical with the protagonist--"which gets us back," Auster comments in an interview, "to the multiplicity of the singular. The moment I think about the fact that I'm saying 'I,' I'm actually saying 'he.'" But Auster doesn't stop at writing about himself as another, he also describes this other as a struggling author-to-be, while his text appears as a first draft of his future book. A. can therefore be read as a figure for the "mysterious other," the "author-self" that Auster's text produces performatively by 'inventing' solitude à la Robinson.³⁰

Furthermore, the notions of solitude and authorship are connected to the question of fatherhood that permeates Auster's autofictional texts. *Invention of Solitude* revolves around the sudden death of Auster's father due to a heart-attack and Auster's urge to remember him who wasn't very present while alive, either. Also in this sense, he is comparable to Robinson, who has left his parents very early to go to sea. Although Robinson conceives of his departure against the will of his parents as his "original sin" and tries to redeem himself more than once, his parting with his parents also is the precondition for staging himself as a self-made man--he is Robin rather than Robinson³¹. Similarly, Auster describes the death of his father, who left him a small inheritance that enabled him to focus on his writing, as causing a feeling of guilt that is simultaneously accentuated and redeemed by his writing. Associating Robinson's isolation with Gepetto's confinement in the belly of the shark, A. asks if it is true "that one must dive to the depths of the sea and save one's father" as Pinocchio did "to become a real boy?" (*Invention*, 64). The first part of *Invention of Solitude* can be understood as Auster's effort to rescue his father posthumously, for here he tries to paint his picture, a *Portrait of an Invisible Man*. Tellingly, the book ends with a quote from Kierkegaard's *Fear and Trembling*, stating that in the spiritual world, "he who is willing to work gives birth to his own father." A similar idea is expressed in *Invention of Solitude*, where A. writes that after death of the father, "the son becomes his own father and his own son."

³⁰ Cf. Longolius: Performing authorship, pp. 69-71.

³¹ Hulme: Colonial Encounters, p. 197.

The problematic complex of authorship and fatherhood takes me back to *City of Glass*, where a similarly complex scene takes place between Quinn and his ‘father’ “Auster.” Having run into difficulties, Quinn decides to ask “Paul Auster,” the supposed private detective, for help, but he only finds a writer by that name. The writer, whose son is called Daniel just like Quinn, can’t help him with his case, but he tells him of his projected essay on the relation between Cervantes and Don Quixote—author and character, father and son. As is well known, Cervantes denies that he is the author of *Don Quixote* and claims that he bought the manuscript by a certain Cide Hamete Benengeli on a market. But Benengeli can’t be eyewitness to Quixote’s story, for he never appears in it. Auster therefore speculates that Quixote himself “orchestrated the whole thing himself” (98): He only simulated his madness, made his friends—Sancho, the barber, and the priest—write an account of his deeds and then, disguised as an Arab, sold the manuscript to Cervantes. In this setting, Quixote’s friends would be the collective author of the story. “It is, then, possible in this strange world for a character in a novel to be its author”³², for a ‘son’ to give birth to his ‘father.’

“Auster’s” speculation has an interesting parallel in the narrative setting of the text. As becomes clear on the last pages of the novel, the story is narrated by an anonymous voice that claims to merely reproduce the content of Quinn’s notebook. The speaking “I” criticizes “Auster” for his behavior towards Quinn and states his sympathy for the detective. In the third novel of the trilogy, a similarly anonymous “I” will claim authorship for all three stories (288). Thus, a character that is part of the fictional world becomes its author, while “Auster,” whose name refers to the author’s name on the book cover, is treated as a merely fictional character. Just like in *Invention...*, Auster treats himself as other and defers authorship to another voice that explicitly differs with him. *City of Glass* thus stages the author as “mysterious other”—a strategy of performing authorship that Auster afterwards develops into his authorial signature.³³ In an interview (1991), he

³² William Lavender: *The Novel of Critical Engagement: Paul Auster’s City of Glass*, in: *Contemporary Literature* 34.2, 1993, pp. 219-239, p. 223.

³³ Cf. Auster’s *The Red Notebook*, an essay in which he claims that the idea for *City of Glass* was in fact inspired by a “wrong number,” a person who called Auster but wanted to talk to the Pinkerton Agency, and tells how he received another call many years later by someone who wanted to “speak to Mr. Quinn.” The bottomline of the story is that “books are never finished” and that stories “go on writing themselves without an author.” Cf. Longolius: *Performing Authorship*, 202f.; John Zilcosky: *The Revenge of the Author: Paul Auster’s Challenge to Theory*, in: *Critique* 39.3, 1998, pp. 195-206, p. 204f.

affirms his fascination with books that appear to be written by no one: “On the one hand, it’s an illusion; on the other hand, it has everything to do with how stories are written. For the author of a novel can never be sure where any of it comes from. The self that exists in the world [...] is finally not the same self who writes the book”.³⁴



If Auster’s reads Robinson Crusoe in *Invention of Solitude* as a figure for individual isolation, the fact that everybody is locked up in their own consciousness, then it is clear that *The Locked Room* picks up this motive from Auster’s autofictional writings and transposes it into the detective genre. The “locked room mystery” is a conventional plot model consisting of a crime committed and solved in a confined space. In Auster, however, the locked room is the narrator’s consciousness, which is haunted by the elusive figure of his writer-friend Fanshawe, so that the story’s detective element consists in a search for this author. In my following reading of the novel, I will claim that even more than *City of Glass*, *The Locked Room* fictionalizes Auster’s autobiographical reflections and performs authorship.

In the last novel of the trilogy, an anonymous narrator tells the story of the search for his friend Fanshawe, who vanished and is supposedly dead, leaving only a bunch of unpublished manuscripts behind. The narrator, himself a failed literary writer, realizes the value of the manuscripts and publishes them (in Fanshawe’s name) to great success; marrying Fanshawe’s widow and adopting his son, he replaces the author also on a personal level. This novel, too, plays with the assonance between tomb and womb: For example, the narrator remembers how Fanshawe once stepped into a freshly dug tomb, imagining the death of his father, and he recalls Fanshawe’s habit of retiring into a cardboard box in order to isolate himself and set his imagination free. It therefore comes as no surprise that Fanshawe’s preferred novel is *Robinson Crusoe*. Later, Fanshawe resurfaces; he plays cat and mouse with the narrator, suggesting that all of his moves were orchestrated by him beforehand, but after a long search the narrator finds him in Boston, where Fanshawe commits suicide in a locked room, leaving a red notebook for his former friend behind. At this point, the anonymous narrator reveals himself as the author of all three novels of the *Trilogy*: “The entire story comes down to what happened at the end, and without that end inside me now, I could not have started this book. The same holds

³⁴ Auster: Interview, p. 301.

true for the two books that come before it, *City of Glass* and *Ghosts*. These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage of my awareness of what it is about” (288).

The Locked Room is thus presented as a reworking of *City of Glass*, picking up several motives (the red notebook, Boston) and characters (Quinn and Stillman reappear as subsidiary characters). Furthermore, the idea that the *Trilogy* tells the same story three times connects it with a statement about A. in *Invention of Solitude*: “Everything he has written so far is no more than the translation of a moment or two in his life--those moments he lived through on Christmas Eve, 1979, in his room at 6 Varick Street.” Beyond the question of authorship, both novels have in common that Auster provides several writing characters with traits from his biography, so that he represents himself as split into multiple persons. While Quinn’s fate as a poet recalls Auster’s first attempts at poetry, he meets a fictional “Auster” and realizes that he is a kind of negative image of the fulfilled life that Auster leads both as writer and husband. In *The Locked Room*, the narrator (failed writer) and Fanshawe (accomplished author) form a similar constellation, but here the narrator gradually replaces Fanshawe. Furthermore, both the narrator and Fanshawe recall certain aspects of Auster’s depiction of solitary authorship from *Invention of Solitude*: Like Auster, Fanshawe worked on an oil tanker and lived in Paris, earning his livelihood with odd jobs as a translator and scriptwriter. Other than Auster, however, he in addition wrote his first novels of literary value and commercial success while staying in France. In this respect, Auster is closer to the narrator who makes his living with literary criticism and essays.

The topic of solitary authorship--the locked room as spatial confinement and creative freedom--is brought center stage at the end of the narrator’s search for Fanshawe. The narrator arrives at a house in the French countryside where Fanshawe spent a year in solitude. “Solitude became a passageway into the self,” the narrator says of Fanshawe: “Although he was still young at the time, I believe this period marked the beginning of his maturity as a writer” (272). “[O]ne senses a new availability of words inside him, as though the distance between seeing and writing had been narrowed” (271)--a description that recalls Quinn’s transformation into a writer via Auster’s essay on Reznikov. The narrator, however, whose search comes to a standstill in the same country house, reacts differently to the solitude of the countryside. Having given up hope to find Fanshawe, he realizes that the latter is nevertheless closer to him than ever before:

“Fanshawe was exactly where I was, and he has been there from the beginning” (286). Trying to conjure an image of him, he sees “a locked room” in which Fanshawe is “condemned to a mythical solitude.” But as Fanshawe never appears in person, the narrator has to admit that the image of the isolated author is his own construction: “This room, I now discovered, was located inside my skull” (286). Fanshawe appears to be the narrator’s author-persona.

This statement remains true, even if the novel ends with a confrontation between the narrator and Fanshawe: Three years later, the latter summons his former friend to an abandoned house in Boston. Keeping himself hidden in a locked room, he communicates only vocally through the closed door, telling the narrator that he will commit suicide and leave a red notebook behind. Although he feels strangely illuminated by its language, the narrator still can’t rationally comprehend it, because it is crystal clear and enigmatic at the same time. The novel closes with the image of the narrator tearing the notebook apart, thus freeing himself of Fanshawe and putting his own story in his place. This move is similar to the ending of *City of Glass*, where the narrator distances himself from “Auster;” it also differs from it insofar as the narrator here claims full responsibility for the three novels and doesn’t hide behind the red notebook anymore. *The Locked Room* thus performs a self-reflexive loop, connecting its narrative ending with its creative beginning: While the accomplished writer Fanshawe, who staged the whole detective plot on the level of the narrative, dies in his locked room, the narrator who only recounts what happened to him in his fascination with authorship, is set free and finally becomes the author of his own story. The question of authorship is thus answered paradoxically once again: The narrator becomes an author by telling stories why he isn’t an author. This ambiguous stance towards authorship is in turn characteristic for Auster’s author-persona.



By way of conclusion, let me remark that this ‘postmodern’ staging of authorship is not completely foreign to *Robinson Crusoe*. I have already mentioned that Defoe’s novel, too, can be read as a story narrating Robinson’s path towards authorial self-composure. Not only is Robinson the author of his own life, in the prefaces to the sequels of his story he also reacts to contemporary critique of his work, if only inconsistently. For example, he insists against those who consider the text a work of fiction that “there is a Man alive” whose actions “are the just Subject of these Volumes.” The paradox here is that Robinson,

the presumed author of his life story, refers to himself in the third person, as if there were a difference between the author Robinson and the character Robinson. To make matters worse, Robinson later calls the first volume an “imaginary Story” that “has its just Allusion to a real Story, and chimes Part for Part [...] with the inimitable *Life of Robinson Crusoe*.” Are we to assume, then, that Robinson Crusoe, the protagonist of the “imaginary Story,” is not identical with the ‘real’ Robinson Crusoe who wrote it? While all three volumes generally uphold the fiction that Robinson is writing his own story, gaps like the one cited “should be seen as evidence that Defoe is in his proto-Sternean mode, playing a kind of cat-and-mouse game with his readers”.³⁵ To put it another way: In those passages that play with the coherence of the fictional writer, Robinson meets his author.

The ‘real’ encounter between Defoe and his literary characters, however, takes place in another meta-fictional work, namely Charles Gildon’s satirical dialogue *The Life and Strange Surprising Adventures of Mr. D-- De F--* (1719; abridged in Defoe 1994, 257-261). Here, Mr. De F-- is confronted by Robinson and Friday who criticize him severely for creating them as inconsistent characters. While Friday complains (in fluent English) that De F-- imagines him as a “blockhead” who after years of practice still isn’t able to speak English correctly, Robinson objects to his contradictory religious beliefs. Together, they condemn De F-- to eat all three volumes of his fiction, to which he reacts with indigestion and diarrhea. The dialogue ends with De F-- waking up in his bed, taking the encounter as a frightening nightmare, the reality of which is proven to him by the contents of his breeches: “This,” he concludes, “is a fresh Proof of my Observation in the second Volume of my *Crusoe*, that *there’s no greater Evidence of an invisible World, than that Connexion betwixt second Causes, (as that in my Trowsers) and those Ideas we have in our Minds.*” The reality of fiction has never been proven more palpably.

The complex relation between fiction and reality staged in Defoe and Gildon rivals Auster’s self-reflective loops, in which fictional characters meet their author. A passage from *Ghosts*, the second novel of the trilogy, can be read as an inversion of Gildon’s profane proof. Here, two private detectives, Blue and Black, are observing each other. When they talk to each other for the first time, Black tells Blue two anecdotes about an author: one anecdote tells how Whitman’s chamber pot stood in the middle of the room when Thoreau came to pay his respects; the other how Whitman’s brain was to be measured after his

³⁵ George Alexander Starr: Introduction, in: Daniel Defoe: *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe* [1720]. London 2008, p. 3.

death but fell on the floor and had to be thrown out as garbage. “There’s a definite connection,” Black muses, comparing the ‘visible’ and the ‘invisible world:’ “Brains and guts, the insides of a man. We always talk about trying to get inside a writer to understand his work better. But when you get right down to it, there’s not much to find there” (172).³⁶ That is to say, even if you scholars saw the poet’s head open, his mind will stay a locked room, an isolated Robinson. On the other hand, trying to get into the writer’s head is precisely what the author’s work is all about: a “lone person sequestered in that bunker of a room for seven or eight hours a day [...] sitting at his desk for no other purpose than to explore the interior of his own head.” For according to Auster’s author-myth, it is only by fathoming the depths of solitude that the “I” reveals that “mysterious other who lives inside my and puts my name on the covers of books.”

Primary Sources

Auster, Paul. “Hand to Mouth. A Chronicle of Early Failure”, *Collected Prose*. Faber & Faber, London, 2014, pp. 151-240.

--- “Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory”, *The Art of Hunger*. Penguin, New York, 1992, pp. 277-320.

---. “Reznikoff x 2”, *Collected Prose*. Faber & Faber, London, 2014, pp. 373-388.

---. “The Red Notebook”, *Collected Prose*. Faber & Faber, London, 2014, pp. 243-264.

---. “The Invention of Solitude”, *Collected Prose*. Faber & Faber, London, 2014, pp. 1-150.

---. *The New York Trilogy*. Penguin, London, 2006 [= NY].

---. “The Red Notebook”, *Collected Prose*. Faber & Faber, London, 2014, pp. 243-264.

Daniel Defoe. *Robinson Crusoe: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Criticism*.

Edited by Michael Shinagel, Norton, New York, 1975, 2nd ed. 1994 [= RC].

³⁶ Also on a more general level, *Ghosts* appears as another depiction of Auster’s idea of authorship: two people become close by watching each other, the one either reading or writing, the other writing reports about the first one; in the end, the second one subdues the first and disappears. There is also an indirect allusion to Robinson’s solitude (156).

Markus Reitzenstein (Gießen)

Funktionen geselligen Erzählens und mündlicher Erzählsituationen in der Literatur der Frühen Neuzeit und der Gegenwart¹

In meinem Beitrag möchte ich die Funktionen geselligen Erzählens und mündlicher Erzählsituationen in der Literatur der Frühen Neuzeit und der Gegenwart vergleichend untersuchen. Zu einem solchen epochenübergreifenden Vergleich habe ich mich entschieden angesichts der Beobachtung, dass die literarische Form des Rahmenzyklus, die als typisch für die Frühe Neuzeit begriffen wird, in der Gegenwartsliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts, insbesondere in den letzten vierzig Jahren, ein auffallendes Comeback erlebt und sich großer Beliebtheit erfreut. Die zentrale Fragestellung meines Beitrags ist also jene nach der jeweiligen Funktion geselligen Erzählens in der Frühen Neuzeit und der Gegenwartsliteratur: Welcher Zweck wird mit der Einbindung einzelner Geschichten in einen Gesprächsrahmen jeweils verfolgt, und inwiefern hat sich die Funktion der Rahmenstruktur in der zeitgenössischen Literatur im Vergleich zur Frühen Neuzeit gewandelt?

Meine Argumentation möchte ich an folgenden literarischen Texten entfalten:

1. Marguerite de Navarre: *Heptaméron* (1558/59)
2. Anne Rice: *Interview with the Vampire* (1976)
3. Rafik Schami: *Erzähler der Nacht* (1989)
4. Patrick Roth: *Starlite Terrace* (2004)

Caroline Emmelius konstatiert für die frühneuzeitliche Rahmenerzählung, in welcher der Autor Figuren in geselliger Runde zum Erzählen von Geschichten zusammentreffen lässt, zweierlei: Einerseits sei die jeweilige Erzähl-Gesellschaft der Rahmenhandlung zunächst

¹ Der vorliegende Beitrag ist die erweiterte Fassung meines Habilitationsvortrags an der Justus Liebig-Universität Gießen am 11. Dezember 2019. Der Vortragsstil wurde beibehalten.

befreit von sozialen Hierarchien. Andererseits etablierten die Figuren der Rahmenhandlung auf der Basis dieser neu gewonnenen sozialen Freiheit über die Hierarchisierung des mündlichen Geschichtenerzählens bzw. seiner Abfolge sogleich spielerisch eine *neue, künstliche Ordnung*, welche die temporär suspendierte soziale Ordnung spiegle und reflektiere. Auf der Grundlage dieser Beobachtung entwickelt Emmelius ihren titelgebenden Begriff der „geselligen Ordnung“:

Während „Geselligkeit“ im modernen Sprachgebrauch eine von Alltagshandlungen und –umständen entlastete Situation bezeichnet, in der eine Gruppe von Personen mit dem Ziel kollektiver Unterhaltung und kollektiven Vergnügens interagiert, hat der Begriff historisch gesehen vor allem eine soziale Dimension: „Geselligkeit“ bezeichnet als Ableitung zu mhd. *geselle* die Gemeinschaft derer, die der Etymologie des Wortes nach in einem Saal schlafen. Das Wort konnotiert also soziale Nähe bzw. stärker noch soziale Gleichrangigkeit oder Ebenbürtigkeit, die wiederum ein spezifisches Verhalten (etwa freundschaftlichen Umgang) begünstigt. Dagegen bezeichnet „Ordnung“ im sozialen Kontext feudaler Gesellschaften als Lehnbildung zu lat. *ordo* einen Vorgang der Stratifizierung und Hierarchisierung bzw. dessen Ergebnis. Vor diesem wortgeschichtlichen Hintergrund ist der Begriff „gesellige Ordnung“ also ein Oxymoron: Denn wenn eine Gruppe von Gleichrangigen in einer „geselligen“ Situation eine hierarchische Ordnung annimmt oder sich diese sogar selbst gibt, muss das ein paradoxer Vorgang sein.²

Zur Klassifizierung mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Rahmenzyklen wie bspw. Giovanni Boccaccios *Dekameron*, Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* und Giambattista Basiles *Pentameron* führt Emmelius den bewusst als Oxymoron verstandenen Begriff „Gesellige Ordnung“ ein. Oxymorontisch ist dieser, weil die Etymologie des Worts „gesellig“ die Konnotation sozialer Gleichstellung in sich trägt, das Wort „Ordnung“ jedoch Hierarchien impliziert. Tatsächlich beobachtet Emmelius in Bezug auf frühneuzeitliche Rahmenzyklen genau dieses Paradoxon: Einerseits ist in der Gesellschaft der Rahmenhandlung situativ die gesellschaftliche Ordnung suspendiert, andererseits führen die Figuren der Rahmenhandlung eigene hierarchische Prinzipien spielerisch ein, um darin die temporär suspendierte gesellschaftliche Ordnung zu reflektieren und zu spiegeln. In der „geselligen Ordnung“ sind die Figuren also zeitweilig gleichgestellt und doch von unterschiedlichem Rang. Diese Überlegungen zur Funktion von geselligem Erzählen inszenierenden Rahmenhandlungen lassen sich durch Überlegungen von Andreas Beck ergänzen. Beck betrachtet Rahmenhandlungen als

² Caroline Emmelius: *Gesellige Ordnung: literarische Konzeptionen von geselliger Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin: de Gruyter, 2010, S. 1.

Entwürfe eines gemeinschaftsstiftenden, sympoetischen Produktionsprozesses [...], der aus der Erzähldynamik erwächst, die den auf ihre Fortsetzungen drängenden Binnenerzählungen eignet; der, potentiell unabschließbar, selbstzweckhaft auf seine eigene Weiterführung hinzielt, in dessen dialogischem Vollzug sich eine „Gemeinschaft“ von Texten bildet, durch die deren Urheber sich in gelingender sozialer Interaktion einander gesellig verbinden.³

Ein Rahmenzyklus ist demzufolge nicht zu begreifen als wahllose Ansammlung einzelner Erzählungen, die nachträglich künstlich in einen Rahmen „eingelegt“ werden, der die Einzelerzählungen allenfalls als verzichtbares Surplus kommentiert. Stattdessen plädiert Beck für eine Auffassung des Rahmenzyklus als homogenes Werk mit thematisch und strukturell fließenden Übergängen zwischen Rahmen- und Binnen-Handlung im Sinne *einer* großen Erzählung. Diese folgt einer gesellig-kommunikativen, potentiell auf Unendlichkeit angelegten Struktur, in der jede Binnengeschichte der Kommentar aller vorausgehenden und zugleich der Anlass zur nächsten ist, gleich eines unendlichen geselligen Erzählspiels. Über diese Struktur konstituiert sich der gesellige Aspekt dieser Erzählform.

Auf der Basis der gerade umrissenen theoretischen Ausführungen möchte ich nun zunächst Margarete von Navarras eng an Boccaccios Dekameron angelehnten Rahmenzyklus *Das Heptameron* hinsichtlich der Funktion geselligen Erzählens und mündlicher Erzählsituationen untersuchen. Im Prolog zum Heptaméron wird nicht zufällig die neue Übersetzung von Boccaccios *Decamerone* explizit erwähnt, die von Margarete von Navarra selbst in Auftrag gegeben und von Antoine Le Maçon 1545 fertiggestellt wurde.⁴

Navarra siedelt die Rahmenhandlung in einem Badeort in den Pyrenäen an, wo französische und spanische Badegäste zusammenkommen, weil sie sich „Heilung oder doch Linderung ihrer Gebrechen von dem Moorschlamm, was alles so treffliche Mittel sind“,⁵ erhoffen. Doch der Aufenthalt wird gestört durch das Einsetzen sintflutartiger Regenfälle, die das Gebiet überschwemmen und die Abreise verzögern: „Mais sur le temps

³ Andreas Beck: *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen*. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann. Heidelberg: Winter, 2008, S. 51.

⁴ Siehe Antoine Le Maçon, (tr.): *Le Décaméron*. Lyon: Guillaume Rouillé, 1551. Vgl. auch: Frank-Rutger Hausmann: *Französische Renaissance*. Lehrbuch Romanistik. Stuttgart: Metzler, 1997, S. 85-86.

⁵ Margarete von Navarra: *Das Heptameron*. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 7.

de ce retour, vindrent les pluyes si merveilleuses, et si grandes, qu'il sembloit que Dieu eust oublié la promesse qu'il avoit faicte à Noé, de ne destruire plus le monde par eau,"⁶ Navarra stellt ihre Rahmenhandlung also gleich zu Anfang in den Kontext einer biblischen Strafe, ähnlich wie Boccaccio es im *Dekameron* tut. Während es bei Boccaccio die Pest ist, die Florenz heimsucht, wählt Navarra die biblische Sintflut. In der expliziten *Erwähnung* Noahs verstärkt sie im Vergleich zu Boccaccio den Gedanken einer Krisensituation als Gottesstrafe allerdings noch erheblich. Dies zeigt sich auch im Fluchtpunkt der von den Wassermassen Versprengten, die statt auf einem Landsitz in einem *Kloster* in den Bergen Zuflucht finden, nachdem die Sintflut schon einige Angehörige hinweggerafft hat. Es sammeln sich dort – unter die soziale Ordnung sprengenden, aber unausgelebten erotischen Spannungen hervorbringenden Umständen – die Überlebenden der Flutkatastrophe. Bald stellt sich die Frage nach angemessenem – d. h., die soziale Ordnung nicht gefährdendem und doch kurzweiligem – Zeitvertreib, bis eine über die Wassermassen führende Brücke gebaut ist:

Mais Parlamente, qui estoit femme d'Hircan, laquelle n'estoit jamais oisive ne melancolique, ayant demandé congé à son mary de parler, dist à l'ancienne dame Oisille: „Ma dame, je m'esbahis que vous qui avez tant d'experience, et qui maintenant aux femmes tenez lieu de mere, ne regardez quelque pasetemps, pour adoucir l'ennuy que nous porterons durant nostre longue demeure: car si nous n'avons quelque occupation plaisante et vertueuse, nous sommes en danger de demourer malades.“⁷

Hinsichtlich der Funktion geselligen mündlichen Erzählens, zu dem die Figuren sich im Kontext dieses Gesprächs bald entschließen, lässt sich hier Verschiedenes beobachten: So ist der Ausgangspunkt eine krisenhafte Lebenssituation, die durch äußere Umstände und Zwänge eine Gruppe von Menschen zusammenführt. Die Figuren der Rahmenhandlung kennen sich zwar oberflächlich aus dem Badeort, sitzen jedoch nun zwangsweise im Kloster fest. Die gesuchte Beschäftigung dient also dazu, die Wartezeit in der Krisensituation auf angenehme Art zu überbrücken. Außerdem erhofft die Figur Longarine sich Ablenkung von der Trauer um ihren Gatten, während Ennasuite eher Ablenkung von dem von ihr konstatierten erotischen Überangebot zu suchen scheint. Das mündliche Erzählen dient also gleichermaßen dem Zeitvertreib wie der Ablenkung, während es dabei – anders als einzeln oder zu zweit ausgeübte Tätigkeiten – auch Gemeinschaft zu stiften vermag.

⁶ Marguerite de Navarre: *L'Heptaméron*. Ed. N. Cazauran, Paris: Gallimard, 2000, S. 56.

⁷ Ebd., S. 62.

Auf Boccaccios Vorbild verweisend, schlägt Parlamente vor, einander Geschichten auf einer Wiese am Fluss zu erzählen:

[L]à assis à noz aises, chacun dira quelque histoire qu'il aura veü ou bien ouy dire à quelque homme digne de foy. Au bout des dix jours aurons parachevé la centeine. Et si Dieu faict que nostre labeur soit trouvé digne des yeux des seigneurs et dames dessus nommées [= König Franz u. Königin Margarete], nous leur en ferons present au retour de ce voyage, en lieu d'images ou de paternostres, vous assurant qu'ils auront ce present ici plus agreable.⁸

Besonders auffällig ist hier, wie die Funktion des Erzählens an die Stelle religiöser Bezüge zu treten scheint. Margarete von Navarra, die sich hier selbst als Adressatin der Geschichten in den eigenen Zyklus einschreibt, soll diese zunächst mündlich vorgetragene Geschichten nach der Heimkehr der Rahmengesellschaft offenbar „statt Heiligenbildern“ in verschriftlichter Form zum Geschenk erhalten. Ein seltsamer Ersatz, denn ein Großteil der Geschichten handelt vom äußerst weltlichen verbotenen Liebesbegehren und der sexuellen Freizügigkeit in verbotenen Kontexten. Doch die intensive Einzel-Beschäftigung mit der Heiligen Schrift, die Oisille bereits als Zeitvertreib vorschlug, wurde zugunsten des geselligen Erzählens abgelehnt. Und doch erfüllen die erzählten weltlichen Geschichten insofern eine ähnliche Funktion wie die Bibellektüre, als die Erzähler und Zuhörer über diese Geschichten ihre moralischen Normen und Werte reflektieren und im Erzählen außerdem Trost und Erbauung finden.

Hinsichtlich der Reihenfolge des Erzählens bemerkt Hircan: „Habt Ihr als erster euch zu Wort gemeldet, so mögt Ihr füglich über uns gebieten, denn im Spiel sind wir alle gleich.“⁹ Das Paradoxon, Symontault solle als erster Erzähler über die Anderen gebieten, denn sie seien alle gleich, entspricht eindeutig dem oben erwähnten Oxymoron einer „geselligen Ordnung“, in der die soziale Hierarchie vorübergehend suspendiert und durch eine spielerische, künstlich eingeführte Ordnung, was Abfolge und Thematik des Erzählens betrifft, ersetzt wird. Hircans Antwort auf Symontaults Frage beinhaltet beides; die Bestätigung der Gleichheit und den Wunsch nach einer spielerischen Ordnungsstruktur. Indem die Erzählinhalte der amourösen Binnengeschichten eng an die situativen Fragen der Rahmengesellschaft nach normativen Verhaltensvorgaben für derlei Ausnahmesituationen gekoppelt und als indirekte Antworten auf diese Fragen zu lesen sind, bestätigt sich auch die These einer sympoetischen Verschränkung von Rahmen- und Binnenhandlungen, die als homogenes Ganzes verstanden werden wollen.

⁸ Ebd., S. 66.

⁹ Ebd., S. 20.



Abb. 1. Die Erzähler/innen der Binnenerzählungen im *Heptaméron*: Oisille, Parlamente, Hircan u.a. (London: Printed for the Society of English bibliophiles MDCCCXCIV)



Abb. 2. Marguerite de Navarre. Zeichnung von François Clouet. Bibliothèque Nationale, Paris.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marguerite_de_Navarre_-_Project_Gutenberg_eText_17705.jpg

Im Folgenden stellt sich nun die Frage, wie die Tradition des geselligen Erzählens und der mündlichen Erzählsituationen in der Gegenwartsliteratur fortgeführt wird. Rafik Schamis Werk *Erzähler der Nacht* weist eine solche Struktur aus Rahmen- und Binnenhandlungen auf, allerdings sind die vermeintlichen Grenzen zwischen Rahmenerzählung und Einzelerzählungen viel durchlässiger als in Navarras Werk. Das ergibt sich in erster Linie über die Thematisierung des Erzählens selbst, die beiden Erzählebenen gemeinsam ist, denn *Erzähler der Nacht* handelt sowohl auf der Rahmen- als auch auf der Binnenebene von der Funktion des Geschichtenerzählens im Leben von Erzählern und Zuhörerschaft. Schamis Werk, das von den eigenen konstitutiven Bedingungen handelt, kommentiert also selbstreflexiv die eigene Struktur und die daraus hervorgehenden Bedeutungsangebote für die Leser, indem es das Geschichtenerzählen und seine Funktion thematisch in den Mittelpunkt stellt.

Gleich zu Beginn wird am Protagonisten der Rahmenhandlung, dem Kutscher Salim, deutlich, dass im Damaskus der späten fünfziger Jahre das Geschichtenerzählen kein bloßer Zeitvertreib ist, sondern ein Mittel ökonomischen Überlebens:

Während der Fahrt erzählte er [einem Fahrgast] ausführlich die Abenteuer eines Räubers, der sich ausgerechnet in die Tochter des Sultans verliebt hatte. Salim kannte den Räuber persönlich. Als die Kutsche am Ende der Reise in Damaskus hielt, soll die Frau gerufen haben: „Gott segne deine Zunge, junger Mann. Die Zeit mit dir war viel zu kurz.“ Salim nannte diese Frau seine „Glücksfee“, und von nun an versprach er den Fahrgästen, vom Beginn der Reise bis zur Ankunft Geschichten zu erzählen, sodass sie die Mühen der Reise gar nicht spüren würden. Das war seine Rettung; denn kein anderer Kutscher konnte so gut erzählen wie er.¹⁰

In ökonomisch angespannten Zeiten ist das Geschichtenerzählen für den Kutscher Salim also die „Rettung“, weil seine Fähigkeiten als Erzähler ihn vor den anderen Kutschern im Kampf um Fahrgäste brillieren lassen. Umso tragischer ist es, als der Protagonist der Rahmenhandlung eines Tages seine Fähigkeit verliert und völlig verstummt. Die Herrenrunde, die den übrigen Erzählerkreis der Rahmenhandlung bildet und dem Freund helfen will, besteht neben Salim aus sechs Männern von unterschiedlichem sozialen Status: vom Lehrer über den Schlosser bis zum Minister und Frisör sind in ihr alle Gesellschaftsschichten vertreten. Um den geschichtenerzählenden Kutscher zu heilen, kommen sie Abend für Abend zusammen, um nun zum ersten Mal ihrerseits als Erzähler von Geschichten aufzutreten und Salim so seine Fähigkeiten zurückzugeben:

„Ich weiß es“, rief der Lehrer und schlug sich kräftig aufs Knie. „Jawohl, ich weiß es. Es lag auf der Hand“, sprach er laut, als wollte er sich selbst nach all diesen

¹⁰ Rafik Schami: *Erzähler der Nacht*. Roman. München: dtv, 1989, S. 8.

Niederlagen Mut machen. „Es sind sieben Erzählungen, die der alte Salim hören muss, damit er seine Stimme wiederfindet.“

Musa, der Friseur, war sofort begeistert, der wortkarge Schlosser Ali gar nicht. Tuma und Isam hielten den Vorschlag für nicht sonderlich gut, während Junis sich schnell von der Idee begeistern ließ. [...]

„Schaut her!“, sagte Isam leise. „Hier sind sechs Karten. Ich tue ein As dazu und mische. Wer das As zieht, ist der Erzähler der ersten Nacht. Einverstanden?“¹¹

Anhand der Runde, die sich in Schamis Rahmenhandlung zum Erzählen versammelt, bestätigt sich die in Bezug auf frühneuzeitliche Rahmenzyklen entfaltete Theorie der „geselligen Ordnung“: Im Kreis der Freunde ist die soziale Ordnung zugunsten einer von sozialen Gefällen zunächst befreiten Geselligkeit suspendiert. Doch wie bei Navarra und Boccaccio folgt die Reihenfolge des Erzählens einer spontan entwickelten, spielerischen und künstlichen Ordnung, die bei Schami vom Zufall festgelegt wird: Wer aus einem Kartenstapel das As zieht, ist der Erzähler des jeweiligen Abends. Das modernetypische Prinzip des Zufalls, der Faktor der Kontingenz, prägt hier die neu entstehende Ordnung. In der zeitweiligen Aufhebung hierarchischer Sozialordnung unter Einführung künstlicher Ordnungsprinzipien kommen Schamis Figuren also in geselliger Ordnung zusammen. In dieser Hinsicht handelt es sich um eine deutliche Anknüpfung an die frühneuzeitliche Rahmenzyklen-Struktur. Enger als in den frühneuzeitlichen Rahmenzyklen erscheint allerdings die thematische Verknüpfung von Rahmen- und Binnenhandlung. Während auch bei Navarra die einzelnen Geschichten dazu dienen, problematischen Themen der Rahmenerzähler Raum zu verschaffen, liegt die Besonderheit von Schamis Zyklus in der Ausrichtung auf das Erzählen selbst als Thema und Problem. Da die Rahmengesellschaft den Kutscher Salim vom Verlust seiner Erzählfähigkeit heilen will, erzählt Mehdi, der Lehrer, ihm am ersten Abend die Geschichte eines Mannes, der seine Stimme gegen materiellen Reichtum an einen Dämon verkauft:

„Sagt mir, O Dämon der Bosheit, was ihr noch von mir wollt?“

„Deine Stimme!“, hallte es im Wald. Eine Eiseskälte durchlief seinen Körper und der Bauer zitterte am ganzen Leib. Er drehte sich um und sah einen Mann in einem glitzernden, dunklen Gewand, der sagte: „Ich kaufe dir deine Stimme ab gegen unvergängliches Gold!“¹²

Die Hauptfigur der Binnenhandlung vollzieht also genau das, was der Kutscher Salim in der Rahmenhandlung tat: Er verkauft seine Stimme gegen Gold, wie Salim seine

¹¹ Ebd., S. 51 f.

¹² Ebd., S. 65.

Geschichten erzählte, um Fahrgäste in seine Kutsche zu locken, zur Sicherung seines Lebensunterhalts. Insofern reflektiert Mehdi mit dieser Geschichte zugleich seine persönlichen Ansichten über den Grund des Verstummens des Kutschers. Wie sich aus Rahmen- und Binnenhandlung eine untrennbare Einheit ergibt, zeigt sich in Schamis *Erzähler der Nacht* auf diesem Wege besonders eindrucksvoll. Darüber hinaus ergibt sich noch eine weitere Parallele zum frühneuzeitlichen Rahmenzyklus durch die Situierung der Rahmengeschichte in einer krisengeschüttelten politischen und sozialen Umgebung: Ist es bei Boccaccio die Pest und bei Navarra ein Hochwasser, dem die Erzähler entfliehen, so ist es bei Schami das von politischen Unruhen gezeichnete Syrien, in dem zu allem Überfluss auch noch die Cholera ausbricht, das den Erzählern Anlass ist, sich mit Geschichten abzulenken und sich gleichzeitig im Erzählen einer in der Außenwelt verlorengegangenen Ordnung zu versichern.

Auch in Schamis Text findet sich also eine der frühneuzeitlichen Konzeption vergleichbare gesellige Ordnung, und zwar in der Spannung zwischen Aufhebung und Neuetaablierung von Hierarchien in der Rahmenhandlung. Ebenso lässt sich im Sinne Becks ein fließender Übergang beobachten zwischen Rahmen- und Binnenhandlung, die als Einheit betrachtet werden müssen.

Der Erzählrahmen und die mit ihm verbundene Inszenierung mündlichen, geselligen Erzählens tritt in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts also ebenso in Erscheinung wie in der Frühen Neuzeit, wenn auch mit veränderten Vorzeichen und anderen Konnotationen als bei Margarete von Navarra.

Im folgenden möchte ich ein auf den ersten Blick eher untypisches Beispiel vorstellen, Anne Rices populärkulturellen Roman *Interview with the Vampire*, eine parodistische Dekonstruktion des Vampir-Mythos. Auch hier wird der Erzählrahmen genutzt, um eine fingierte mündliche Erzählsituation einzuführen: Der sich über Jahrhunderte erstreckende Lebensbericht des Vampirs Louis wird in eine Interview-Situation eingebettet. Der Protagonist reflektiert mündlich erzählend sein Leben, das er einem jungen, namenlosen Zeitungsreporter in einem Hotelzimmer berichtet. Die Inszenierung des Interviews im Erzählrahmen distanziert die Leser vom erzählten Geschehen der Binnenhandlung und unterläuft die Erwartungshaltung, unmittelbar in eine spannende Geschichte eingeführt zu werden.

Zwar kann bei diesem Rahmenkonstrukt nicht von ‚geselligem Erzählen‘ im Stil der bisher diskutierten Texte die Rede sein kann: Man findet sich bei Rice nicht in *geselliger*

Runde zusammen, sondern es gibt augenscheinlich nur eine Zweierkonstellation. Ferner erscheint der der Akt des Erzählens nicht im Sinne Becks *zweckbefreit*, da der junge Reporter den Bericht des Vampirs als Teil seiner Arbeitstätigkeit für die Zeitung aufzeichnet. Auch die soziale Hierarchie ist nicht außer Kraft gesetzt, insofern betont wird, dass der Vampir von altem französischem Adel ist. Auch der Habitus des Vampirs wird von aristokratischem Klassenbewusstsein geprägt. Zudem lässt auch sein Status als Unsterblicher ihn im Vergleich zu dem unbedarften Zeitungsjüngling überlegen erscheinen, was auch in der Interaktion eine Rolle spielt: Der „Junge“, wie Rice ihn nennt, ist von seinem unsterblichen Interviewpartner wechselweise ehrfürchtig beeindruckt, abgestoßen und geängstigt. Er macht sich nur durch gelegentliche vorsichtige Rückfragen und hauptsächlich durch die Ermunterung, weiterzuerzählen, bemerkbar. In Rice's Erzählrahmen stehen sich also zwei sozial ungleiche Gesprächspartner gegenüber, deren Hierarchie auch nicht durch das gesellige Beisammensein und das mündliche Erzählen aufgehoben wird.

Ein fließender Übergang zwischen Rahmen- und Binnenhandlung ist allerdings gewährleistet, insofern der Rahmen einer ganz bestimmten Funktion des Erzählens der Binnenhandlung dient: Es geht der Autorin nämlich nicht in erster Linie darum, eine spannende äußere Handlung zu erzählen, um ihre Leser zu unterhalten. Zentral ist für sie die Darstellung des moralischen Konflikts ihres Ich-Erzählers.¹³ Indem sie den sich unzähliger Morde schuldig gemachten Protagonisten seine (wenn auch in Form des Interviews säkularisierte) Beichte in Form der Inszenierung mündlichen Erzählens abgeben lässt, verschafft sie ihm die Freiheit zu Introspektion und abstrakter Reflexion, die gegenüber der szenischen Erzählung streckenweise im Vordergrund stehen:

I saw my life as if I stood apart from it, the vanity, the self-serving, the constant fleeing from one petty annoyance after another, the lip service to God and the Virgin and a host of saints whose names filled my prayer books, none of whom made the slightest difference in a narrow, materialistic, and selfish existence.¹⁴

Hier wird der Zweck des Inszenierens von Mündlichkeit und der Effekt der Rahmenhandlung auf die Binnengeschichte deutlich. Die Interview-Situation gibt dem

¹³ Zur Wandlung der Figur des Vampirs in der Literatur des 20. Jahrhunderts vom gewissenlosen Mörder zum Sympathieträger siehe auch Milly Williamson: *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*. London und New York: Wallflower Press, 2005, S. 29.

¹⁴ Anne Rice: *Interview with the Vampire*. In: Dies.: *The Vampire Chronicles Collection*. Volume 1. New York: Ballantine Books, 2002, S. 3-340, S. 14.

Sprecher Anlass, seinen ontologischen Status vor und nach der Unsterblichwerdung zu reflektieren, woraus sich auch der religiöse Subtext des Werks ergibt.

Die extradiegetische Interview-Rahmung ist insofern die Grundbedingung und Voraussetzung dafür, dass der intradiegetische Vampir-Erzähler seine moralischen, ethischen und theologischen Reflexionen vor dem Leser ausbreiten kann, der damit zugleich in die Rolle des Interviewers versetzt wird. Insgesamt bestätigt sich hier die erwähnte Konzeption der Rahmen-Binnen-Struktur als funktionale Einheit. Auch die auf potentielle Unendlichkeit abzielende Reziprozität des Erzählens der Rahmenzyklen ist gewährleistet insofern, als der junge Reporter seinen Bericht für eine zeitunglesende Öffentlichkeit in Druckform zur Verfügung stellen will, nachdem das Interview beendet ist. Mit dieser Adressierung eines innerfiktiven Publikums des Mediums Zeitung als größeren Leserkreis transzendiert das Zwiegespräch seinen ursprünglichen Charakter einer intimen Beichte, um auf dem Weg einer solchen Erweiterung schließlich doch eine gesellige Ordnung anzusprechen. Der Aspekt des Beisammenseins in geselliger Runde wird hier durch eine medial vermittelte Kommunikation ersetzt. Die kollektive Komponente kommt auf diese Weise in rezeptionsästhetischer Hinsicht, bei der Lektüre des Interviews ins Spiel.

Im letzten Teil möchte ich ein typischeres Beispiel aus der Gegenwartsliteratur, das den Rahmenzyklen der Frühen Neuzeit noch stärker ähnelt, vorstellen. An der Konzeption von Patrick Roths 2004 erschienenem Werk *Starlite Terrace* bestätigt sich Becks Betrachtung des Rahmenzyklus als Einheit und fließende Kontinuität eines ineinandergreifenden, potentiell auf Unendlichkeit angelegten Erzählens. Roths Figuren – die Bewohner des *Starlite-Terrace*-Apartment-Komplexes – treffen sich in einem in Los Angeles situierten Lokal mit dem suggestiven Namen *Noah's*. Dort erzählen die gealterten Randfiguren der Hollywood-Szene und der autobiografisch angelegte Ich-Erzähler, ein namenlos bleibender deutscher Filmjournalist, sich scheinbar spontan und daher zunächst willkürlich anmutende Episoden ihrer Lebensgeschichten. Doch im Laufe der Handlung wird deutlich, dass die assoziativen, schlaglichtartigen Episoden, die die Rentner dem Ich-Erzähler beim Frühstück erzählen, unmittelbar mit der Erzählgegenwart verknüpft sind. Die Geschichte von Rex betrifft beispielsweise sowohl die Situation des intradiegetischen Erzählers als auch des extradiegetischen Ich-Erzählers.

Die Aktualität und der unmittelbare Gegenwartsbezug der von Rex berichteten Erinnerungsepisoden ist jedoch vom Ich-Erzähler erst nachträglich, nach Rex' Krebs-Tod,

auf diese Art deutbar. Die Begegnungen zwischen Rex und dem Ich-Erzähler, die zuvor willkürlich und zufällig erschienen, lassen im Rückblick ein sinnhaftes Muster erkennen, an welchem der Ich-Erzähler seine Identität neu ausrichtet. Diese rückwirkende Erkenntnis eines Musters spiegelt Rex' eigene Erkenntnis darüber, dass die Episoden, die er über seinen Vater erzählt, ein Muster und eine Selbstvergewisserung enthalten, deren er sich vor dem Akt des Erzählens nicht bewusst war.

In der ersten Erzählung des Bandes, „Der Mann an Noahs Fenster“, berichtet Rex einige zunächst scheinbar unzusammenhängende Episoden aus seiner Kindheit. Außerdem behauptet er, sein Vater sei ein „Hand-Double“ für Gary Cooper im Film „Zwölf Uhr mittags“ gewesen; die Hände seines Vaters seien in jedem Close-Up stellvertretend für Coopers Hände zu sehen gewesen:

Rex sagte, ein Statist, den er bei der Beerdigung seines Vaters auf dem Forest-Lawn-Friedhof kennenlernte, habe ihm erzählt, sie hätten den Vater für einige Close-Ups von Gary Coopers Händen in „Zwölf Uhr mittags“ angeheuert. Wohl für die Schießerei am Schluß.

„Noch so eine Legende“, meinte Pete hämisch, „für die [Rex] unseren Glauben erbittet.“¹⁵

Hier wird einerseits deutlich, dass Roths Text ähnlich jenen der Margarete von Navarra und anderen frühneuzeitlichen Werken Mündlichkeit über eine Rahmenhandlung inszeniert, in die dann einzelne Binnenerzählungen eingebettet sind. Im Unterschied zum frühneuzeitlichen Modell unterbrechen hier die Zuhörer – wie Pete mit dem Satz „Noch so eine Legende“ – den Erzählenden aber ständig, um die Plausibilität und die Faktizität des Erzählten in Frage zu stellen; mitunter auch, um zunächst Unverstandenes konkreter werden zu lassen. Insofern entspricht Roths moderner Rahmenzyklus nicht mehr ganz dem tradierten Muster Boccaccios und Navarras, in dem die jeweiligen Erzähler durch die einmal festgelegte Ordnung der Erzählreihenfolge ihre Geschichten ununterbrochen vortragen durften. Doch bei Roth bringen gerade die Einwände der Zuhörer den jeweiligen Erzähler dazu, als Bekräftigung der Authentizität des Erzählten eine weitere Episode vorzubringen, bis für den Erzähler selbst aus der scheinbar heterogenen Reihung seiner eigenen Episoden Erkenntnisse aufleuchten, die nur in einem durch Interaktion der Zuhörer unterbrochenen Akt des Assoziierens greifbar werden. So wird Rex sich zum ersten Mal bewusst darüber, wie er zu seinem Namen kam, als er in mehreren Episoden schlaglichtartig das Kennenlernen seiner Eltern reimaginiert:

„Das Schuhgeschäft, wo sie sich kennenlernten, hieß... *Bramer. Bramer's*, ja.“

¹⁵ Patrick Roth: *Starlite Terrace*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S. 11.

„Ich meine das Kino nebenan. Weißt du noch, wie das hieß?“
Er überlegte und fand den Namen, stieß plötzlich auf ihn, das sah man ihm an, und war etwas ungläubig über den Fund.
„Weißt du was“, sagte er. „Es hieß REX.“ Er lachte. „Keine Ahnung, warum mir das nie vorher aufgefallen war.“
„Du bist nach dem Kino benannt worden, in das deine Eltern immer gegangen sind!“¹⁶

Hier wird deutlich, inwiefern das gesellige Erzählen bei Roth anderen Mustern folgt als jenes für die frühe Neuzeit umrissene: Der gesellige Rahmen ist ein ähnlicher, doch es gibt keine kunstvoll etablierte, im Voraus festgelegte Ordnung. Der jeweilige Erzähler berichtet seine Geschichte nicht zusammenhängend, sondern in mehreren assoziativ gereihten Episoden, und das Erzählen wird außerdem immer wieder durch Nachfragen, aber auch Hinweise der Zuhörenden unterbrochen. Die Binnengeschichte wird also bereits während des Erzählens von den Zuhörenden hinterfragt und kommentiert. Bezeichnenderweise stellt sich gerade durch diese Unterbrechungen die Erkenntnisfunktion ein, die sowohl Erzähler als auch Zuhörer weiterbringt – erst die Nachfrage des Zuhörers, wie denn das Kino geheißen habe, bringt in Rex die Erinnerung hervor, es habe sich um seinen eigenen späteren Namen gehandelt. Dabei wird auch der dezidierte Konstruktionscharakter der so entstehenden Sinngebilde deutlich. Es ist weniger wichtig, ob Rex' Erinnerung an den Namen des Kinos faktisch richtig ist. Entscheidender ist der Umstand, dass die Erkenntnis des scheinbar Akzidentellen als sinnhafte Fügung sein Selbstgefühl stärkt. Im Sinne einer Selbstvergewisserung fühlt er sich durch die durch mündliches Erzählen und Zuhörer-Interaktion geschaffene Sinnkonstruktion wieder am „richtigen Platz“ in der Welt. Ähnliches gilt für den semi-autobiographischen Ich-Erzähler, der die Geschichten hört, sammelt, rekapituliert und in der Verschriftlichung des mündlich Vorgetragenen ein Muster zu erkennen meint, das er sinnhaft auf seine persönliche Lebenssituation beziehen kann. So meint er in Rex' Geschichten nachträglich eine Ankündigung von dessen bevorstehendem Tod zu erkennen, der wiederum als eine Vorausdeutung der Todesart des Ich-Erzählers verstanden wird.

Bei Roth vollzieht sich damit also auf der Ebene der Rahmenhandlung dieselbe Denkfigur wie auf jener der Binnenhandlung: Im performativen Akt des mündlichen Erzählens bzw. des Zuhörens und Protokollierens der Mündlichkeit zeichnet sich in auf den ersten Blick kontingenten Erinnerungen und Begebenheiten ein sinnhaftes Muster

¹⁶ Ebd., S. 31.

ab, das für Erzähler wie Zuhörer heuristisch wertvoll ist. Damit die relevanten Erkenntnisse hervortreten können, bedarf es nicht einfach nur der Introspektion, sondern des mündlichen Erzählens und der geselligen Erzählsituation.

Darüber hinaus bestätigt sich in *Starlite Terrace* teilweise auch, was mit dem Oxymoron „gesellige Ordnung“ zum Ausdruck gebracht wird: Die sozialen Hierarchien scheinen für die Figuren in Roths Rahmenzyklus außer Kraft gesetzt, sobald sie sich zum Frühstück treffen. Petes, Rex' und Junes sozialer Status im Hollywood der Gegenwart bleibt unklar, und der Status des autobiographischen Ich-Erzählers als bekannter Autor scheint im geselligen Rahmen bedeutungslos. Im Unterschied zu den frühneuzeitlichen Figuren und zu denen Schamis etablieren Roths Erzählerfiguren keine künstliche oder spielerische neue Ordnung über die Abfolge oder programmatische Themensetzung des Erzählens: Weder legen sie eine Reihenfolge fest, in der erzählt wird, noch sind die Themen vorgegeben. Im geselligen Rahmen der Frühstücksrunde spricht, wer immer sich gerade durch Intuition und Inspiration dazu bemüßigt fühlt, und er darf erzählen, was immer ihm gerade in den Sinn kommt.

Zusammenfassend kann beobachtet werden, dass die frühneuzeitlichen Muster geselligen Erzählens und mündlicher Erzählsituationen in der Literatur des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts adaptiert und produktiv fortgeschrieben werden. Oft wird als Ausgangspunkt der Rahmenhandlung eine Krisensituation gezeigt, die den Erzählanlass bildet. Diese ist manchmal in der äußeren Welt angesiedelt, wie an Navarras Flutkatastrophe und Schamis politischer und ökonomischer Krisensituation deutlich wird, während andere moderne Erzähler wie Patrick Roth oder Anne Rice dazu neigen, den krisenhaften Erzählanlass ins Innere der Figuren zu verlegen, z.B. wenn Roth Hollywood-Rentner erzählend nach ihrer verlorenen Identität forschen lässt. Über das gesellige Erzählen von Geschichten verhandeln die Figuren die zuvor in der Rahmenhandlung entworfene Lebensproblematik. Dabei weist der Inhalt der Binnengeschichten durchgehend thematische Verschränkungen mit der Rahmenerzählung auf, so dass die inszenierte Mündlichkeit und der Rahmen im wechselseitigen Zusammenspiel mit der Binnenhandlung als funktionale Einheit verstanden werden können.

Die soziale Ordnung ist während des Erzählens oft suspendiert zugunsten einer spielerischen Ordnung, die sich über die vorab festgelegte Abfolge des Erzählens ergibt – was sich besonders im Vergleich von Navarras und Schamis Texten zeigt.

Abschließend lässt sich fragen, warum das literarische Modell der geselligen Erzählrahmung und der fingierten Mündlichkeit trotz seiner in mancher Hinsicht recht künstlichen Konstruktion in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts keineswegs obsolet erscheint, sondern weiterhin attraktiv ist. Die kollektiv-gesellige Komponente, wie sie durch die Erzählrahmungen geboten wird, erweist sich als besonders produktiv, wenn es darum geht, Antworten auf Krisensituationen zu geben und an gemeinsamen Lösungen zu arbeiten. Sie ermöglicht die literarische Reflexion auf den wechselseitigen Austausch von Erinnerungen und Erkenntnissen. In der Migrationsliteratur – man denke an Rafik Schami – kann sie die Aufgabe einer Selbstvergewisserung in Situationen der Krise übernehmen und unterschiedliche kulturelle Identitäten verhandeln bzw. vermitteln sowie an märchenhafte Erzähltraditionen aus verschiedenen Kulturkreisen anknüpfen.

Sie erlaubt darüber hinaus durch die in ihr angelegte verstärkte Reflexion auf den Prozess des Erzählens selbst eine Metaisierung der Darstellung, eine erhöhte Selbstreflexion der Literatur, und kommt damit auch einer Tendenz entgegen, die der Anglist Werner Wolf schon 1992 als einen Trend und ein charakteristisches Phänomen der Gegenwartsliteratur diagnostiziert hat.¹⁷ In diesem Sinne haben auch Ansgar Nünning, Janine Hauthal auf die wachsende Bedeutung metaisierender Verfahren in der Gegenwartskultur hingewiesen, die die Fiktionalität, die Medialität und den Konstruktcharakter der Werke hervorheben.¹⁸ Der gemeinsame Nenner der verschiedenen Spielarten der Metaisierung bestehe darin, dass sie ihre jeweilige Form, Gattung oder das Medium zum Inhalt erheben. In diesem Sinne referiert das gegenwärtige gesellige Erzählen sowie der Rückgriff auf mündliche Erzählsituationen in literarischen Texten zugleich auf den frühneuzeitlichen Prototyp und experimentiert mit Möglichkeiten seiner Erweiterung und neuen Kontextualisierung,

¹⁷ Vgl. Werner Wolf: „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“. In: Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin: de Gruyter, 2007, S. 25-64.

¹⁸ Siehe Janine Hauthal u. a.: „Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate“. In: Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin: de Gruyter, 2007, S. 1-22.

Anna Isabell Wörsdörfer (Gießen)

King Joffrey playing the game.

Serielles Erzählen und mediale Inszenierungen von Macht und Herrschaft
in der HBO-Erfolgsserie *Game of Thrones* (2011–2019)

„When you play the game of thrones
you win or you die.“¹

Als High-End-TV-Drama sprengt die HBO-Serie *Game of Thrones* mit nunmehr sechs (von acht) veröffentlichten Staffeln nicht nur regelmäßig Zuschauerrekorde, sondern ist auch als progressives Serial-Format unter dem Aspekt der seriellen Narration richtungsweisend. Ihre komplexe Handlungsstruktur verdankt die Produktion des US-Pay-TV-Senders der Verortung in einem mittelalterlich anmutenden, von Konflikten dominierten Fantasy-Universum mit mehreren ‚Brennpunkten‘ und einem entsprechend umfangreichen Charakterinventar: Die Serienwelt ist insbesondere in ihrem kulturellen Zentrum, dem Kontinent Westeros und den auf diesem beheimateten Sieben Königslanden, ein ritterlich geprägter Raum basierend auf dynastischen Beziehungen und vasallischen Abhängigkeiten, welcher in seinen politischen und sozialen Grundstrukturen stark an das europäische Mittelalter resp. einen höfischen Eklektizismus erinnert.² Ebenso wie ihre literarische Vorlage, George R. R. Martins Fantasy-Saga *A Song of Ice and Fire* (seit 1996), präsentiert die Serie, die mittlerweile ebenfalls die medien-, kultur- und literaturwissenschaftliche Forschung in ihren Bann zieht,³ in einem ihrer

¹ Cersey Lannister zu Eddard Stark in der Folge „You Win or You Die“ (S1.07, [9:00]).

² Die Peripherien sind hingegen eher als archaisch zu bezeichnen, wie etwa der benachbarte Kontinent Essos, der deutliche Parallelen zur antiken Welt (z. B. Harpyien-Mythologie, Sklaventum, Gladiatorenkämpfe) aufweist.

³ Exemplarisch seien hier der jüngst erschienene erste Sammelband (Jes Battis (Hg.): *Mastering the Game of Thrones. Essays on George R.R. Martins A Song of Ice and Fire*. Jefferson 2015) und die interdisziplinäre Münchner Tagung „Winter is Coming – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf George R. R. Martins *A Song of Ice and Fire / Game of Thrones*“ vom Oktober 2015 erwähnt.

Haupt Handlungsstränge den Machtkampf zwischen den mächtigsten Adelsfamilien – der ränkeschmiedenden Lannisters, der königstreuen Starks und anderer – um die Nachfolge des verstorbenen Königs Robert Baratheon auf dem Eisernen Thron.⁴ Mit einigem Widerstand der gegnerischen Häuser wird Joffrey, der vermeintliche Sohn Roberts, in Wirklichkeit jedoch die Frucht eines Inzests⁵ der Königinwitwe Cersei mit ihrem Zwillingbruder Jaime Lannister, der neue Herrscher über die Sieben Königreiche. Eine Untersuchung der, wie die Hinführung zeigt, äußerst verschachtelten Strukturen des Seriellen vermag die erzählerischen Techniken sowie deren für die Zuschauerbindung essentiellen Funktionsweisen offenzulegen, und bietet so einen Erklärungsansatz für den Publikumserfolg durch die Annahme eines kausalen Zusammenhangs zwischen komplexem Narrationsgefüge, der Art und Weise der Darbietung, und Rezeptionsverhalten. Die Analyse von *Game of Thrones* vollzieht sich aus diesem Grunde in zwei Schritten: In einem ersten (kürzeren) Teil soll zunächst die Produktion als Ganzes anhand ihrer spezifischen Merkmale serieller Narration charakterisiert werden. Als Fallbeispiel einer strukturbildenden seriellen Sequenz rückt sodann in einem ausführlichen zweiten Teil die herrschaftliche (Selbst-)Legitimation King Joffreys in der Abgrenzung zu weiteren Herrschergestalten in den Blick, der sich durch die (berechtigte) Fragwürdigkeit seines Thronanspruchs dazu veranlasst sieht, seine Macht wie kein anderer zu zementieren. Auf welche Art und Weise Joffrey dies mittels typisch höfischer, und zwar ikonographisch-medialer, d. h. visueller Verfahren bewerkstelligt, soll neben dem narrativen der motivische Schwerpunkt des vorliegenden Beitrags sein.

1. Serielles Erzählen⁶ in *Game of Thrones*

Als progressiv angelegtes Serial-Format des Produktionsduos David Benioff und D. B. Weiss zeichnet sich *Game of Thrones* im Unterschied zu den Formaten der Status-quo-

⁴ Die politischen Intrigen scheinen die besondere Anziehungskraft der Serie auszumachen und ein breiteres Publikum als das herkömmlicher Fantasy-Publikationen anzuziehen. Vgl. dazu Ricarda Schultchen: „A Game of Thrones, indeed: A lot of politics and just a bit of magic in George R. R. Martin’s A Song of Ice and Fire.“ In: *Inklings* 30 (2012), S. 122–134, S. 122–134.

⁵ Neueste Forschungen fragen nach den Funktionen der ausgiebig und in aller Offenheit dargestellten Sexualität in modernen TV-Produktionen. Vgl. Shannon Wells-Lassagne: „Prurient pleasures: Adapting fantasy to HBO.“ In: *Journal of Adaption in Film and Performance* 6 (2013), S. 415–426, S. 415–426.

⁶ Vgl. grundlegend dazu Markus Schleich, Jonas Nesselhauf: *Fernsehserien. Geschichte, Theorien, Narration*. Tübingen 2016, S. 95–218, deren Analysekriterien im Folgenden auf die Serie angewandt werden.

Series und dem seriellen Flexi-Drama durch seine von Folge zu Folge und von Staffel zu Staffel kontinuierlich fortschreitende Handlung und demnach durch seinen weitgespannten Handlungsbogen aus, der wiederum ein tiefgreifendes serielles Gedächtnis etabliert, welches bei Zuschauern wie Machern gleichermaßen präsent sein muss. Macht dieser weitverzweigte Aufbau einerseits auf Rezipientenseite ein ständiges (mitfieberndes) Verfolgen der Serie unumgänglich, weil jede Folge für den Fortlauf der Ereignisse (potentiell) gleich wichtig ist und – wie etwa bei Eddard ‚Ned‘ Stark und seinem Sohn Robb Stark gesehen – jederzeit auch essentielle Handlungsträger den plötzlichen Serientod sterben können, ist andererseits auf Produzentenseite eine ausgeklügelte Konzeption des Serienganzes wie auch jeder einzelnen Episode, deren Realisierung z. T. schon an eine aufwändige filmische Produktion erinnert, vonnöten, die sich bei *Game of Thrones* beispielsweise in der Aufteilung der abschließenden Ereignisse in *zwei verkürzte Staffeln* niederschlägt (und einem kommerziellen ‚In-die-Länge-Ziehen‘ des Endes entgegenläuft). Dass der Drahtseilakt zwischen ausgereizter Handlungskomplexität und erfolgreicher Zuschauerbindung gelingt und nicht auf Kosten der einen oder der anderen Seite vonstattengeht, belegt der ungebrochen große Wiederhall und die breite Beteiligung an Spekulationen nach jedem Folgen- und v. a. Staffelende, wie es in der nächsten weitergehen könnte, was unlängst sogar dazu führte, dass sich selbst Ex-US-Präsident Barack Obama als großer Fan der Serie outete.⁷ Die Ursachen für die große Popularität von *Game of Thrones* als Serial liegen aus narrativer Sicht in einem ausgeglichenen Spannungsverhältnis zwischen den beiden Polen jeder Serie,⁸ dem der Wiederholung und dem der Progression, begründet (von denen erstere die Serialität unterstreicht und letztere die Handlung fortführt), wie nun an einigen charakteristischen Serienmerkmalen exemplarisch gezeigt werden soll.

Peritextuelle Phänomene bieten dem *Game of Thrones*-Publikum Orientierungs- und Einordnungsmöglichkeiten und betten jede einzelne Episode in den größeren Serienzusammenhang ein. Die mitunter suggestiven Episodenüberschriften wie etwa „The Wolf and the Lion“ (S1.05) oder „The Mountain and the Viper“ (S4.08) dienen dem paratextuellen Spiel mit den (eingefleischten) Fans, die lange vor der Ausstrahlung – oftmals schon mit Bekanntwerden des Titels – versuchen, die Verbindung zwischen

⁷ Vgl. den dazugehörigen Bericht unter: <http://www.spiegel.de/panorama/leute/game-of-thrones-barack-obama-sieht-neue-staffel-vorab-a-1087763.html> (abgerufen am 15.06.2017).

⁸ Vgl. Markus Schleich, Jonas Nesselhauf: *Fernsehserien*, S. 117ff.

diesem und der Handlung der jeweiligen Folge zu erahnen.⁹ Bietet das „Previously on...“-Segment ganz generell und in Bezug auf die hier besprochene Serie zumindest in der US-amerikanischen Übertragung das Angebot einer Rekapitulation und narrativen Auffrischung, lehnten einige *Game of Thrones*-Zuschauer in der Vergangenheit diese prägnante Zusammenfassung dagegen ausgerechnet ab, weil sie durch den Zuschnitt spoilernde Rückschlüsse auf das Episodengeschehen zulasse.¹⁰ Von besonderer Bedeutung für die Wiedererkennung der Serie ist das gut anderthalbminütige ästhetisch-atmosphärische Intro von *Game of Thrones* mit seiner rhythmisch-instrumentalen Titelmelodie als Identitätszeichen: Es macht das Serienpublikum durch eine Kamerafahrt auf einer animierten Landkarte von Westeros (und Essos) mit den wichtigsten Staffel- bzw. Folgenspielorten bekannt. Dabei greift es zugleich eine Leitidee der Serie, nämlich die des immerwährenden Wandels, auf, indem es einerseits das durch Zahnräder angetriebene Werden der Festungen und Städte und andererseits – zu Beginn und zum Ende – die um eine Lichtkugel auf Sphären kreisenden Wappentiere der mächtigsten Häuser vorführt. Und auch das Intro selbst ist einem ständigen Wandel durch Anpassung / Aktualisierung unterworfen, zeigt es doch bei einem Herrscherwechsel zum Beispiel eine andere Fahne auf der jeweiligen Burg oder blendet es bekannte, an Einfluss verlierende Orte zugunsten neuer aus, was stets eine Aufmerksamkeitslenkung der Zuschauer bewirkt.

Aufgrund des progressiven Charakters des Serials stellen die mikrostrukturellen Fortsetzungselemente in *Game of Thrones* wie etwa Running Gags und Catch Phrases ebenso wie wiederkehrende Außenaufnahmen wegen des Wiederholungseffekts, welcher die Serialität unterstreicht, eine Art Anker dar, der dem Publikum das Gefühl von Vertrautheit spendet. Zu den bekanntesten Catch Phrases der Serie (als Spezialform des Running Gags) zählen zum Beispiel der Ausspruch der Wildlingsfrau Ygritte „you know nothing, Jon Snow“ und – als Sonderfall – das einzige Wort „Hodor“, der immer wieder, allerdings je nach Gemütszustand mit unterschiedlicher Intonation von seinem Träger, Bram Starks einfältigem Diener Hodor, artikulierte Name, dessen Bedeutung in der Folge „The Door“ (S6.05) endlich gelüftet und sogar in den Hintergrund der Geschichte integriert wird und der bereits Staffeln vorher unter den Fans Kultstatus erlangt hat. Gleichfalls sind die

⁹ Vgl. ebd., 186.

¹⁰ Vgl. <http://www.time.com/3920697/game-of-thrones-previously-on/> (abgerufen am 15.06.2017).

Familienmottos der Großen Häuser, etwa „Winter is coming“ (das der Starks), sowie inoffizielle Sprichwörter und sonstige Sätze, etwa „A Lannister always pays his debts“, oder „The North remembers“, als verbale Sequenzen zu den wiederkehrenden Mustern zu rechnen. Die Wahlsprüche der Adelshäuser haben in den Wappen, ebenso Bestandteile des seriellen Gedächtnisses (beispielsweise ein grauer Schattenwolf auf weiß-grünem Hintergrund bei den Starks, ein goldener Löwe auf rotem Grund bei den Lannisters) ihr visuelles bzw. ikonographisches Pendant. Ein strukturbildendes Element besteht schließlich auch in den gelegentlichen Außenaufnahmen nach Szenenumbrüchen zu Beginn eines neuen Segments zur Verdeutlichung des Ortswechsels. So zeigt die Kulisse des Roten Bergfrieds einen Handlungsschwenk nach King's Landing, die Aufnahme der großen Pyramide von Meereen (in den Staffeln 4 und 5) einen Fokus auf die Daenerys-Handlung an.

Das Seriengeschehen vorantreibende – und zugleich spannungserzeugende – Elemente stellen die in *Game of Thrones* häufig verwendeten Cliffhanger, Red Herrings und Prolepsen dar. Als ein typischer Fall des Finalcliffs kann der Einfall der Armee von White Walkers im Staffelfinale von Season 2 gelten, bei dem Sam(well) Tarly und seine Gefährten erst durch drei Hornstöße vor den anrückenden Untoten gewarnt und dieser dann von letzteren im Stich und inmitten der Horde zurückgelassen wird, sodass der Zuschauer auf die Auflösung von Sams Schicksal bis zur dritten Staffel warten muss. Es gehört jedoch zu den Charakteristika von *Game of Thrones*, mit den Annahmen des Publikums zu spielen und gängige Serienklischees wie staffelschließende Cliffhanger zu unterlaufen,¹¹ indem etwa bereits die vorletzte Folge einer Staffel unerwartete Überraschungen – den erwähnten Tod Ned Starks (S1.09), die „Red Wedding“ (S3.09) – beinhaltet, sodass der allgemein-serielle Erwartungshorizont durchbrochen, der spezielle an die Serie hingegen mit jeder neuen Staffel in der entsprechenden Episode erfüllt wird. Auch Red Herrings, Täuschungsmanöver gegenüber den Rezipienten, sind in *Game of Thrones* häufig vertreten, bringen die Handlung – im Sinne des Pols serieller Progression – voran und fesseln das Publikum (im geglückten Falle) weiter an die Serie. Als Musterbeispiele dieses Strukturelements sind etwa die Rolle Ramsay Snows als angeblicher Retter Theon Greyjoys, in Wirklichkeit aber als seines sadistischen Folterers, zu Beginn der dritten Staffel und Jon Snows vermeintlich endgültiger Tod (S5.10) durch

¹¹ Vgl. Markus Schleich, Jonas Nesselhauf: *Fernsehserien. Geschichte, Theorien, Narration*, S. 159.

die verschworenen Mitbrüder der Nachtwache zu nennen. Spannungssteigernd und progressiv sind nicht zuletzt die Prolepsen des Serials, etwa in Form von Brans Zukunftsvisionen, die den Fans, welche die für Zehntelsekunden über den Bildschirm huschenden Eindrücke zu entschlüsseln suchen, reichlich Gesprächsstoff liefern – und so deren Bindung an folgende Episoden sicherstellen.

Bei der Untersuchung seriellen Erzählens in *Game of Thrones* ist außerdem von Belang, dass es sich bei der Serie um die Adaption einer literarischen Vorlage handelt. Im Übergang vom Medium ‚Buch‘ zum Medium ‚Serial‘ stehen bei der Vermittlung dergleichen Geschichte einleuchtenderweise neue und neuartige Möglichkeiten zur Darbietung offen, denn die Narratologie der TV-Serie ist eine andere als diejenige des Romans: Die Leerstellen¹² im literarischen Text, welche der Leser der Fantasy-Saga noch mit eigenen Vorstellungen kreativ zu füllen hatte, werden im visuellen Medium mittels Bildern und Bildsequenzen aufgelöst. Nimmt diese Vereindeutigung der TV-Produktion ihren Rezipienten so einerseits den Reiz, selbst im Geiste an der Erschaffung der fiktiven Welt mitzuwirken – ein Faktor, der bei den Liebhabern gerade dieses Genres mit dem Hang zur Mitgestaltung der Transmedial Worlds nicht gering zu schätzen ist¹³ –, verleiht sie Handlung und Charakteren doch andererseits eine stärkere Konturierung: Dergestalt gewinnt King Joffreys Selbstdarstellung als furchtloser und starker Herrscher, um diese exemplarisch herauszugreifen, in der Serie eine eindrucksvolle Bildlichkeit, die ihr Martins Roman mittels Schrift nicht – zumindest nicht in dieser Weise – zu geben vermag. Dementsprechend sollen im Anschluss nun die verschiedenen Strategien herrschaftlicher Legitimation als ein strukturierendes serielles Motiv detailliert in den Blick genommen werden.

¹² Vgl. dazu Wolfgang Iser: „Die Appellstruktur der Texte.“ In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. 4. Aufl. München 1994, S. 228–252.

¹³ Vgl. z. B. die verschiedenen kreativen Partizipationsmöglichkeiten im Vorfeld des Serienstarts und auch darüber hinaus: Tobias Steiner: „Transmediales Erzählen im narrativen Universum von *Game of Thrones*.“ In: *Journal of Serial Narration on Television* 4 (2013), S. 53–61, Lisbeth Klastrup, Susana Tosca: „Game of Thrones. Transmedial Worlds, Fandom, and Social Gaming.“ In: Marie-Laure Ryan, Jean-Noel Thon (Hg.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-conscious Narratology*. Nebraska 2014, S. 295–315 sowie Eric Lang: „Design Decisions and Concepts in Licensed Collectible Card Games.“ In: *ebr: The Electronic Book Review* 2008, o. S.

2. Herrschaftliche Legitimationsstrategien als Fallbeispiele der Serialität

Vor dem Hintergrund der zentralen Gegebenheit, dass dem Serial im Unterschied zum Buch visuelle Mittel zur Darstellung zur Verfügung stehen, beschäftigt sich die folgende Analyse mit den verschiedenen Arten der medialen Inszenierung von Macht und Herrschaft in *Game of Thrones*, mit den wiederkehrenden Visualisierungsstrategien herrscherlicher (Selbst-)Darstellungen, welche – so die These – sich an Verfahren orientiert, die auch in der ritterlich-höfischen Welt Anwendung fanden und der Serie auf diese Weise ein mittelalterlich anmutendes Flair verleihen. Dabei werden zwei Schwerpunkte gesetzt: In einem ersten Schritt ist der Frage nachzugehen, ob und inwiefern sich Joffreys legitimatorische Methoden von jenen anderer Herrscherfiguren, u. a. etwa seinem Vorgänger King Robert oder auch Khal Drogo, dem Anführer des primitiven Reitervolks der Dothraki,¹⁴ unterscheiden, möglicherweise ausgeklügelter sind. Sodann ist Joffreys Konzept der medialen Inszenierung in einem nächsten Schritt genauer unter die Lupe zu nehmen, wobei den Aspekten der Visualität und Ikonographie konkreter, bewusster Maßnahmen (nämlich Kleidungsstil und verschiedene künstlerische Darstellungen) besonderer Raum gegeben wird.

2.1. Demonstrationen kämpferischer Stärke und ererbte Epitheta: Herrschaftslegitimation in Game of Thrones

Im Laufe der bislang erschienenen ersten sechs Staffeln begegnen dem Zuschauer von *Game of Thrones* mehrere Herrscherfiguren ganz unterschiedlicher Natur, die sich entweder in räumlicher oder zeitlicher Distanz zu King Joffrey und seinem Königtum in der Hauptstadt King's Landing befinden. Im Norden des Reiches erhebt sich beispielsweise in den Staffeln 2 und 3 Robb Stark,¹⁵ nachdem sein Vater auf Befehl Joffreys als Hochverräter hingerichtet worden ist, und lässt sich selbst als ‚King of the North‘ ausrufen. Auf dem fernen Kontinent Essos herrscht ‚Khal‘ Drogo – in Staffel 1 – über sein

¹⁴ Für die TV-Serie wurde eigens eine Sprache für die Dothraki kreiert. Vgl. Jim Henry: „Dothraki and Esperanto: An interview with language creator David J. Peterson.“ In: *Usona Esperantisto* 49 (2010), S. 7–9.

¹⁵ Außerdem ist an dieser Stelle Manke Rayder – ‚the King-Beyond-the-Wall‘ – zu erwähnen, der aufgrund der stark freiheitlichen Herrschaftskonzeption, die eine monarchische Hierarchie nicht kennt, im vorliegenden Untersuchungszusammenhang keine Berücksichtigung findet.

Khalasar, eine Stammesgruppe dothrakischer Reiter; seine Braut, die ‚Khaleesi‘, ist Daenerys aus dem Hause Targaryen, die letzte Nachfahrin¹⁶ des ursprünglichen Herrscherhauses in Westeros, die nach dem Tod Drogo ihrem rechtmäßigen Anspruch auf den Eisernen Thron von Osten aus Gewicht verleiht. Und auch das (kulturelle und kommunikative) serielle Gedächtnis ist voller ehemaliger Könige, wie ein Blick in die Vergangenheit zeigt: Der erste Herrscher über die Sieben Königslande und einer des Reiches war Aegon I. Targaryen (auch ‚Aegon the Conqueror‘). Ungefähr 300 Jahre nach seiner Regentschaft stürzte Robert dessen Nachfahren Aerys II., bekannter unter dem Namen ‚the Mad King‘, und begründete so die Herrschaft des Hauses Baratheon.

So verschieden die Kulturen der unterschiedlichen Regionen zu den unterschiedlichen Zeiten sind, so verschieden sind auch die jeweiligen königlichen Inszenierungen von Macht und Herrschaft. Als Kopf der wilden Dothraki-Reiter fällt Drogo demonstrative Darstellung als Khal entsprechend urwüchsig aus (der Unterschied zwischen dem dunkelhäutigen Kraftpaket und dem blonden, hageren Joffrey könnte größer nicht sein). Drogo Körper selbst repräsentiert nämlich die Macht und Stärke eines Anführers auf eine Art und Weise, wie sie in primitiven Kulturen üblicherweise vorzufinden ist:¹⁷ In einigen Episoden weist sein muskulöser nackter Oberkörper vier an Speerspitzen erinnernde dunkle (Kriegs-)Bemalungen über jeder Brust auf, seine Augen sind stets mit schwarzer Farbe umrandet. Das Haar trägt er zu einem langen Zopf zusammengebunden, was ein Erkennungszeichen dafür ist, dass Drogo noch nie einen Kampf verloren hat (vgl. S1.01, [35.10]). Monumentale oder gar künstlerische herrscherliche Darstellungen existieren in der barbarischen Welt, in der er lebt, nicht von ihm; diese scheinen bei einem größtenteils nomadisch umherziehenden wilden Kriegerstamm wie dem seinen auch eher unangebracht zu sein, zumal er seine Macht bei internen Konflikten direkt und performativ in Zweikämpfen vor aller Augen demonstriert (Vgl. S1.08, [28:41]). Einzig am Eingang der Hauptstadt Vaes Dothrak befinden sich zwei bronzene Pferdestatuen, die bei Szenenschwenks des Öfteren als Kurzaufnahmen zur Verortung vorangestellt sind.

¹⁶ Erst am Ende der sechsten Staffel wird bekannt, dass Jon Snow der Sohn von Rhaegar Targaryen und Lyanna Stark ist.

¹⁷ Der Körper dient in primitiven Gesellschaften als optische Orientierung, wie etwa Schomburg-Scherff an einigen konkreten Stammesgemeinschaften nachgewiesen hat. Vgl. Sylvia M. Schomburg-Scherff: Grundzüge einer Ethnologie der Ästhetik. Frankfurt 1986.

Stellen sie zum einen ganz allgemein den Status der Dothraki als Reitervolk heraus, stehen sie zum anderen für deren Stärke und wilde Unbezähmtheit,¹⁸ von denen im Speziellen ihr Oberhaupt, einem *warlord* gleich, ein Übermaß besitzt – nicht umsonst wird der ungeborene Sohn des Khals, der einmal ‚the khal of khals‘ werden und dessen ‚Herde‘ dann die gesamte Menschheit sein wird, als ‚Hengst‘ – als ‚stallion who mounts the world‘ – bezeichnet.

Bei Drogos Braut Daenerys sind die Zeichen der Macht als wiederkehrendes serielles Motiv und Erkennungszeichen schon wesentlich komplexerer Natur. Zwar hat sie nach dem Tod des Khals vor den Dothraki, für die Kampf und Kraft alles bedeuten, als Frau und noch dazu als ‚silberhaarige‘ Fremde erhebliche Probleme, sich als Anführerin zu legitimieren, und verliert folglich den Großteil ihres Khalasars. Doch fließt in ihren Adern das königliche Blut der Targaryen, sodass sie sich unter Berufung auf ihre Vorfahren als rechtmäßige Herrscherin – mit dem neuen Ziel der Sieben Königreiche – inszenieren kann: Wie alle Adelshäuser in Westeros besitzen auch die Targaryen ein Familienwappen, welches ein roter dreiköpfiger Drache auf schwarzem Grund ziert, der die Grundlage für Daenerys‘ Legitimations- und Repräsentationskonzept darstellt. Da ihr Körper, einer Drachenhaut gleich, die besondere Eigenschaft besitzt, von Feuer nicht versengt zu werden, entsteigt sie dem brennenden Grabmal ihres Gatten unversehrt mit drei jungen, aus ihren Eiern (einem Hochzeitsgeschenk) geschlüpften Drachen, den ersten Geschöpfen ihrer Art nach drei Jahrhunderten. Somit wird sie als ‚Mother of Dragons‘, wie eines ihrer zahlreichen Epitheta heißt, ‚wiedergeboren‘ und zwar gemeinsam mit jenen Kreaturen, auf denen ihre Familie ihre (königliche) Macht gründete. Die heranwachsenden, immer stärker werdenden Drachen sind auch für Daenerys das sichtbare Zeichen ihres Thronanspruchs und verleihen ihr zudem eine mythische Aura. Doch bevor sie nach Westeros aufbricht, beschließt sie, mit ihrer Armee zunächst die Sklavenstädte von Essos zu befreien und für einige Zeit in der größten, Meereen, zu regieren, wo sie sich (im Gegensatz zu Joffrey in King’s Landing) als strenge, aber besonnene, gerechte Herrscherin erweist. Ihre Residenz, welche als kurze Außenaufnahme für die serielle Wiedererkennung als Zwischenszene dient, wird die riesige Pyramide, auf der eine bronzene Harpyie thront. Dieses mythologische Wesen gilt auch in den anderen befreiten Städten

¹⁸ Zur Ikonologie des Pferdes vgl. Marlene Baum: Das Pferd als Symbol. Zur kulturellen Bedeutung einer Symbiose. Frankfurt 1991.

Astapor und Yunkai als Wahrzeichen der Unterdrückung durch die Herren,¹⁹ wird in der TV-Serie jedoch, so eine mögliche Lesart für die Dauer der vierten Staffel,²⁰ gewissermaßen symbolisch auf Daenerys' Herrschaft adaptiert – am deutlichsten in der Ummantelung der Skulptur durch die Fahne der Targaryen. Außerdem etablieren die besagten Einblendungen der Harpyien-Statue zu Beginn der Daenerys-Szenen eine Analogie, die im Buch weniger offensichtlich ist, eignet sich die geflügelte Frauengestalt doch ausgezeichnet als visuelle Darstellung der ‚Mutter der Drachen‘, wenn sie auch quasi zweckentfremdet wird und in Essos nun eine der ursprünglich unterdrückenden entgegengesetzte Botschaft aussendet: Denn Daenerys fügt ihren zahllosen Titeln noch einen weiteren hinzu und nennt sich fortan ‚Breaker of Chains‘. Und noch eine weitere motivische Verdichtung lässt sich beobachten: Die Harpyiendarstellung kann auch auf ihren ersten Beinamen, ‚Daenerys Stormborn‘, bezogen werden, verkörpern jene mythologischen Wesen doch die Sturmwinde.²¹

Wie gesehen, stützt sich Daenerys u. a. ganz entscheidend auf eine Reihe von Epitheta, die auf ihren Urahn Aegon I. Targaryen zurückgehen: ‚King of the Andals and the First Men, Lord of the Seven Kingdoms, Protector of the Realm‘. Diese Ansammlung an Titeln verleiht – jedem Herrscher über Westeros – Legitimität. Aegon selbst (wie auch alle weiteren Könige seiner Dynastie) finden in *Game of Thrones* nur in der Figurenrede, nicht in visualisierten Rückblenden, Erwähnung und somit Eingang ins serielle Gedächtnis, da die Ereignisse um das Geschlecht der Targaryen lediglich die Vorgeschichte darstellen und lange vor Einsetzen der eigentlichen Handlung stattfanden. Aus den Erzählungen, etwa aus Ayra Starks Unterhaltung mit Tywin Lannister (S2.07) oder dessen ‚Geschichtslektion‘ an seinen Enkel Joffrey (S3.07), ist zu entnehmen, dass die Targaryen seit jeher Drachen als Machtsymbol eingesetzt haben: Aegon ritt auf dem Drachen Balerion zur Eroberung der Sieben Königslände; Aerys II. stellte die Drachenschädel im

¹⁹ Die Peitsche, die Daenerys von Kraznyz – dem ‚guten Herrn von Astapor‘ – zur Befehligung ihrer Sklavenarmee erhält und die sie wenig später wegwirft, besitzt einen Griff in Form einer Harpyie.

²⁰ In der fünften Staffel ‚erobert‘ die Sons of the Harpy, Befürworter der Sklaverei, das Symbol aber wieder für sich, sodass es wieder den traditionellen Sinn erhält und Daenerys die Statue auf der Pyramide abreißen lässt.

²¹ Vgl. Herta Sauer: „Harpyien.“ In: Konrat Ziegler; Walther Sontheimer (Hg.): *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Zweiter Band: Dicta Cantonis – Iuno.* Stuttgart 1967, Sp. 944–945 und Sieglinde Hartmann: „Harpyie.“ In: Ulrich Müller (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen.* St. Gallen 1999 (= *Mittelalter-Mythen*, 2), S. 287–318.

Thronsaal aus (wenn der letzte auch nicht größer als ein Apfel war). Wichtigstes Herrschaftszeichen – und mittelalterliche Reminiszenz schlechthin – bleibt jedoch der Iron Throne, den Aegon aus den 1.000 Schwertern seiner besiegten Feinde hat schmieden lassen,²² und der im Serial anders als im Roman schon im Titel einen prominenten Platz einnimmt. Der Eiserne Thron besitzt aufgrund der spitzen Klingen eine martialische Gestalt, er ist der Thron eines Eroberers, eines *kriegerischen* Königs. Nachdem er seine Gegner in der Schlacht gebeugt hat, stärken sie ihm fortan sinnbildlich den Rücken – sofern er zu herrschen (zu dominieren) weiß. Der letzte Targaryen-Herrscher, der Irre König, wusste dies nicht und folglich stießen ihm seine aufbegehrenden Untertanen, in Gestalt Jaime Lannisters, ein Schwert in den Rücken, sodass der Eiserne Thron frei wird für den nächsten Eroberer: Robert Baratheon.

So glänzend Robert Baratheon auf dem Gebiet der Kriegsführung war, so miserabel gebart er sich als Regent. Nach 15 Jahren auf dem Eisernen Thron frisst, säuft und hurt er lieber (vgl. S1.01, [28:31]), so O-Ton Robert, und überlässt die Regierungsgeschäfte seinen Beratern und der ‚Hand of the King‘, dem ersten Minister des Reichs. Entsprechend dürftig fällt auch seine königliche Selbstinszenierung aus: Robert ist ein grobschlächtiger Eroberer (und Freund derber Worte), kein planender Herrscher, der seine Macht durch eine gewisse Repräsentationsstrategie zu sichern wüsste. Offensichtlich wird diese versäumte Gelegenheit etwa in der Folge (mit dem schon bezeichnenden Episodentitel ohne Nennung des Baratheon-Wappentieres, des Hirschs) „The Wolf and the Lion“ (S1.05) bei dem dort stattfindenden ritterlichen Turnier – dem ‚Hand’s Tourney‘ –, das eben nicht zu Ehren des Königs, sondern zur Ernennung seines neuen obersten Beraters stattfindet. Im Gegensatz dazu steht etwa das Turnier anlässlich von King Joffreys Namenstag (S.2.01), das also den Herrscher selbst in den Mittelpunkt rückt und eine Prachtentfaltung auf sein Geheiß *und* zu seinem Ruhm darstellt. Ein ähnliches Defizit an demonstrativer Selbstinszenierung lässt sich bei Robb Stark, dem ‚König des Nordens‘, konstatieren, wenn die Gründe hier auch etwas anders gelagert sein mögen: Wie Robert Baratheon in seinen jungen Jahren ist auch Robb ein Krieger, ein Rebell aus Sicht des inthronisierten Joffrey. Auf seinem Eroberungsfeldzug gen Süden sind bleibende Monumente seines Königsanspruchs aufgrund der raschen Truppenbewegungen nicht

²² In Folge „The Climb“ (S3.06) stellt sich im Gespräch zwischen Lord Varys und Petyr Baelish heraus, dass es tatsächlich weniger als 200 Klingen sind (vgl. [44:24]).

möglich. Und auch weil er ein besonnener Stratege ist und in erster Linie den Tod seines Vaters rächen will (Robb plant nicht seine eigene Besteigung des Eisernen Throns, sondern nur die Unabhängigkeit des Nordens), stellt er bildliche Repräsentationen seiner Macht in den Hintergrund – *er* demonstriert seine Stärke auf dem Schlachtfeld. So sind es auch andere – Menschen aus seinem Gefolge wie auch seine Feinde – und nicht er selbst, die seiner Person durch wundersame Geschichten eine mythische Aura verleihen: Man sagt, Robb, ‚the Young Wolf‘, reite auf einem riesigen Schattenwolf – Wappentier seines Hauses und einer der ständigen Begleiter aller Stark-Kinder – in die Schlacht, könne sich selbst in einen Wolf verwandeln und reiße seine Gegner in Stücke (vgl. S2.05, [21:01]). Wie schon bei Daenerys dient also ein mythischer Begleiter zur Untermauerung der Macht, die in der Serie in diesem speziellen Falle aber nicht vorrangig visualisiert, sondern durch Hörensagen vermittelt wird.

2.2. Die visuelle Inszenierung königlicher Macht: King Joffreys body politic

Es stellt sich nun die Frage, auf welche Weise sich King Joffreys herrschaftliche Selbstdarstellung von derjenigen der anderen unterscheidet. Aufgrund seines permanenten Herrschaftssitzes in King’s Landing kann als Unterschied zu den vorgestellten Königsfiguren grundsätzlich und bei allem publikumswirksamen Eklektizismus ein höfisches Umfeld mit großer Ähnlichkeit zum westeuropäischen Hochmittelalter festgestellt werden, wohingegen sich die ehemaligen Könige und Thronaspiranten der peripheren Reichsteile v. a. in einem kriegerischen Kontext befanden bzw. befinden (der zwischen den Polen einer barbarisch und einer ritterlich dominierten Welt, derjenigen der *chanson de geste* nicht unähnlich, pendelt). Dementsprechend ermöglicht die stabile(re) Lage der Hauptstadt anders als die unsicheren zentrumsfernen Gebiete eine erfolgreiche und dauerhafte Kampagne königlicher Propaganda: Visuelle und künstlerische Inszenierungen sind im relativen Frieden des politischen und kulturellen Mittelpunkts von Westeros deutlich einfacher zu verwirklichen als während eines Eroberungsfeldzugs oder im wilden Hinterland. Wie im Anschluss zu zeigen ist, gründen sich die herrscherlichen Repräsentationsstrategien im Falle von King Joffrey auf das Konzept der ‚Zwei Körper des Königs‘, welches Ernst Kantorowicz entwickelte und erstmals auf englische Könige des Mittelalters anwendete, das seitdem aber auch immer

wieder zur Untersuchung anderer Herrscherbilder herangezogen wurde:²³ In dem 1957 erschienenen Werk unterscheidet Kantorowicz den *body natural*, den sterblichen Körper, und den *body politic*, den übernatürlichen, unsterblichen Körper, des Herrschers und trennt somit die tatsächliche Person hinter dem Titel von ihrer öffentlichen Funktion als König.²⁴ So besitzt auch Joffrey zwei Körper: den natürlichen und den politischen – und es ist letzterer, den er durch visuelle, repräsentative Maßnahmen zur Legitimation seiner Königsmacht rigoros in Szene setzt. Doch bevor sich die Analyse ebendiesen widmet, soll zunächst Joffreys erster Körper, sein Wesen und sein Verhalten hinter der politischen Konstruktion charakterisiert werden.

Prince Joffrey ist zu Beginn der TV-Serie 15 Jahre alt. Anders als sein vermeintlicher Vater Robert Baratheon ist er von hagerer Gestalt und besitzt (für alle Lannisters typisches) blondes Haar. Sein Charakter lässt sich als boshaft, aber feige beschreiben: Schon in der ersten Staffel verletzt er einen Metzgerjungen, der nur mit einem Holzstock bewaffnet ist, mit seiner stählernen Klinge, wimmert jedoch selbst kläglich, als er von Arya Stark und ihrem Schattenwolf übermannt wird, und ebenso leidend und wenig tapfer gibt er sich bei der Verarztung der (nicht allzu schweren) Wunde durch seine Mutter (S1.03). Als König tritt seine grausam-sadistische Ader dann immer offener zutage, v. a. gegenüber seiner versprochenen Braut Sansa, deren Vater Eddard Stark er vor ihren Augen als Verräter hinrichten lässt (S1.09): So zwingt er sie etwa, die aufgespießten Köpfe ihres Vaters und dessen Gefolgschaft auf der Stadtmauer zu betrachten (S1.10) und lässt sie im Thronsaal vor den versammelten Rittern züchtigen (S2.04). Aber auch bei anderen Gelegenheiten offenbart sich seine Lust an Brutalitäten: Mehrfach quält er Prostituierte, z. T. bis in den Tod (S2.04, S3.06), und bei seinem Namenstagsturnier lässt er einen angetrunkenen Ritter beinahe mit einer Überdosis Wein töten (S2.01). Im Vorfeld der anstehenden Belagerung von King's Landing durch Roberts jüngeren Bruder Stannis Baratheon, dessen rechtmäßigem Erben, spuckt der arrogante Joffrey große Töne (S2.08). Bei der eigentlichen Schlacht, im Angesicht der gegnerischen Soldaten, jedoch weicht seine Großspurigkeit echter Angst: Anstatt seinen Männern ein Vorbild zu sein und sie an

²³ Vgl. z. B. die Untersuchung zur Ikonologie einiger europäischer Königinnen: Regina Schulte: „The Body of a Woman and Heart and Stomach of a King. Wie viele Körper kann eine Königin haben?“ In: Paula Diehl; Gertrud Koch (Hg.): Inszenierungen der Politik. Der Körper als Medium. München 2007, S. 13–26.

²⁴ Vgl. Ernst H. Kantorowicz: *The King's two bodies. A study in mediaeval political theology.* Princeton 1957.

der Spitze in den Kampf zu führen, zieht er sich bei der ersten Gelegenheit und auf Geheiß seiner Mutter (!) in die Festung zurück (S2.09). Nach Abwendung der Gefahr und Ankunft seines Großvaters Tywin Lannister, der neuen Hand des Königs, häufen sich Joffreys königliche Selbstbehauptungen vor diesem, die in Tywins vernichtender Entgegnung „Any man who must say ‚I am the King‘, is no true king.“ (S3.10, [7:07]) kulminieren. Wird Joffrey hinter verschlossenen Burgmauern und im geschützten Raum des Kleinen Rates barsch in seine Grenzen verwiesen, und wird ihm dadurch gezeigt, was er, die Person hinter dem Königstitel wirklich ist, nämlich ein halbstarker, unerfahrener Junge, inszeniert er sich in der Öffentlichkeit als unangefochtener, furchtloser und mächtiger Herrscher mit starker Hand.

Joffreys Maßnahmen zu seiner öffentlichen Repräsentation entsprechen in ihren Grundzügen jenen eines Herrschers des höfischen Mittelalters (wenn sie auch an die Ansprüche einer TV-Produktion publikumswirksam angepasst sind). Sie sind allesamt visueller Natur, da die symbolische Kommunikation im Mittelalter – einer Zeit, in der die Schrift als Informationsmedium noch den wenigsten Untertanen geläufig war – in großem Umfang auf Bildlichkeit und Ikonographie beruhte.²⁵ Diese ‚Zeichenhaftigkeit‘ vollzieht sich im Falle Joffreys in drei Formen resp. (künstlerischen) Medien, wobei die Komplexität der Zeichen mit jeder neuen Repräsentation zunimmt. Es handelt sich um die königliche Gewandung als Medium körperlicher Inszenierung, eine Statuendarstellung aus dem Gebiet der Bildenden Kunst und ein parodistisches Zwergenschauspiel aus dem Bereich der Theaterkunst, die im Folgenden analysiert werden sollen.

Die königliche Gewandung als Medium körperlicher Inszenierung

In der Folge „Dark Wings, Dark Words“ (S.3.02) wird der Zuschauer Zeuge einer Kleiderprobe des Königs im Beisein seiner Mutter [10:25–12:30]. Schon im Mittelalter galt die Kleidung als sichtbares Standeszeichen²⁶ – man denke nur an den ausschließlich Königen vorbehaltenen identitätsstiftenden Hermelinmantel als herrscherliches

²⁵ Vgl. dazu Klaus Schreiner: *Rituale, Zeichen, Bilder. Formen und Funktionen symbolischer Kommunikation im Mittelalter*. Köln 2011.

²⁶ Vgl. Jan Keupp: *Die Wahl des Gewandes: Mode, Macht und Möglichkeitssinn in Gesellschaft und Politik des Mittelalters*. Ostfildern 2010, S. 39–45 und im literarischen Bereich außerdem: Henning Krauß: „Kleiderzeichen und Arbeit in der ‚mout bele conjointure‘ – Ein Vergleich zwischen Chrestins *Erec et Enide* und *Yvain*.“ In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d’Histoire des Litteratures Romanes* 29 (2005), S. 183–196.

Distinktionsmittel. Mode als Medium besitzt demnach einen bestimmten Code, der gewisse Erwartungen zu erfüllen hat und ganz gezielte Botschaften auszusenden im Stande ist.²⁷ In ebendiese Richtung zielt auch Cerseis Kommentar, nachdem Joffrey dem Schneider die Straffung um die Hüfte herum befohlen hat: „It makes you look very strong“ [10:35]: Der Schnitt macht die Ausstrahlung; doch nicht nur dieser, sondern auch der Stoff, wie Joffreys verächtliche Äußerungen zu den Blütenmotiven demonstrieren: „No flowers... I said: no flowers“ [10:37] und „Flowers... on the king!“ [10:47]. Daraus folgt, dass die Blumensymbolik nicht das gewünschte Herrscherbild transportiert, dass sie Joffrey womöglich einen verweichlichten Anschein gäbe – ein Eindruck, der bei der Inszenierung des *body politic* als starkem und mächtigem Herrscher ganz und gar nicht erweckt werden soll. Dabei evoziert Joffreys *body natural* genau solche Assoziationen, als er sich umkleidet und so den Blick auf seinen nackten Oberkörper freigibt: Joffreys Körper ist der eines Jugendlichen, seine Haut ist blass, er besitzt keinerlei Muskeln. Wenig später nimmt er dagegen, als der Schneider ihm einen neuen Stoff anlegt, eine königliche Haltung ein: Vor dem Spiegel posiert er, mit angehobenem Kinn und einem erhabenen Gesichtsausdruck, in gleicher Weise, wie ihn auch die nächste Darstellung des *body politic* zum Zwecke königlicher Propaganda inszenieren wird.



Abb. 1: Pose bei der Kleiderprobe, S3.02 10.28

²⁷ Vgl. speziell zu den (strengen) Kleidungsregeln mittelalterlicher Könige: Jan Keupp: Die Wahl des Gewandes, S. 201–215.

Plastische Königsmacht: die Statuendarstellung King Joffreys

Dabei handelt es sich um eine steinerne Statue in den königlichen Gärten von King's Landing – wie ein Epitext belegt, speziell für die Serie als *visual effet* eingeführt²⁸ –, die während eines Spaziergangs von Margaery Tyrell (der neuen Braut von Joffrey nach Sansas Verstoßung) und Brienne of Tarth²⁹ in der Folge „The Two Swords“ (S4.01) ins Sichtfeld des Zuschauers rückt. Sie stellt King Joffrey in Siegerpose dar, den Blick in die Weite gerichtet, an der linken Seite ein Schwert, in der rechten Hand eine Armbrust und zu seinen Füßen ein Wolf mit Pfeil im Rücken, den er mit selbiger soeben getötet zu haben scheint. Der Symbolwert des Ganzen ist offensichtlich, die ausgesendete Botschaft des Monuments ist klar: Der erlegte Wolf repräsentiert Robb Stark, Joffreys Gegner aus dem Norden, der – dem seriellen Gedächtnis gemäß – infolge eines Komplotts auf der Hochzeit seines Onkels von den eigenen (von den Lannisters bestochenen) Gefolgsleuten massakriert wurde (S3.09). Statuen und Gemälde galten in der ritterlich-höfischen Welt seit dem Spätmittelalter – und in nachmittelalterlicher Zeit immer selbstverständlicher – als adäquate Repräsentationen herrscherlicher Macht und Prachtentfaltung.³⁰ Obwohl das Attentat andere geplant und ausgeführt haben, nämlich Walder Frey, der Brautvater, der sich an Robb für einen gebrochenen Eid rächen wollte, und Roose Bolton, der heimlich mit dem eigentlichen Strippenzieher Tywin Lannister konspirierte, inszeniert sich Joffrey hier selbst als Handelnder, als kriegstätiger und siegreicher König. An dieser Strategie hält er auch in der Folgeszene fest, die mit einem fließenden Umbruch von der Statue zu einem in gleicher stolzer Manier posierenden Joffrey beginnt. Im Hintergrund findet ein Gespräch zwischen Jaime Lannister und Ser Meryn, beide Ritter der Königsgarde, über ihre Aufstellung während der bald stattfindenden königlichen Hochzeit statt, in welches sich Joffrey plötzlich einmischt, der keine Leibwache wünscht, da er keinen Angriff aus dem Volk fürchtet: „They know I saved the city, they know I won the war“ [37:27]. Joffrey spielt auf die beiden Triumphe, die Zurückschlagung von Stannis Baratheon, Roberts rechtmäßigem Erben, Ende der zweiten Staffel und der Tötung seines letzten Gegners,

²⁸ Vgl. den Audiokommentar der Macher zur Episode [36:16].

²⁹ Zu ihrer Figur als Versuch der Konstruktion eines neuen Ritterideals vgl. John H. Cameron: „A new kind of hero: A *Song of Ice and Fire's* Brienne of Tarth. In: Lori M. Campbell (Hg.): *A quest of her own: Essays on the female hero in modern fantasy*. Jefferson 2014, S. 188–205.

³⁰ Vgl. z. B. die gut untersuchte Ikonographie der englischen Königin Elisabeth I. in: Roy Strong: *Gloriana. The portraits of Queen Eliabeth I.* London 1987. Vielen Dank an Christina Jordan (Gießener International Graduate Centre for the Study of Culture) für diesen Hinweis.

Robb Stark, Ende der dritten Staffel an und stilisiert sich zum alleinigen Kriegshelden: „I broke Stannis at the Blackwater“ [37:32]. Dabei wurde der Zuschauer, wie oben gezeigt, jedoch in Wirklichkeit Zeuge von Joffreys ausgesprochener Feigheit: Nicht *ihm* ist die Rettung der Stadt zu verdanken, da er sich frühzeitig aus der Schlacht zurückzog, sondern den herbeieilenden Truppen seiner Verbündeten. Somit ist der *body politic*, den Joffrey mit Elementen ebendieser persönlichen und eigentümlichen Auslegung der kriegerischen Ereignisse anreichert, ein Konstrukt, das die tatsächliche, mit eindeutigen (Charakter-) Fehlern behaftete Person hinter einem idealen Herrscherbild zurücktreten lässt.



Abb. 2: Statuendarstellung, S4.01 36.47

Legitimation performativ oder Glorifizierung und Verunglimpfung in der Zwergenparodie
Die nächste und zugleich letzte³¹ Selbstinszenierung als siegreicher König findet in der Folge „The Lion and the Rose“ (S4.02) statt: Auf die plastische Darstellung der Statue folgt nun die bewegte Repräsentation in einem Schauspiel. Diese Art herrschaftlicher Machtdemonstration ist auch bei Hofe geläufig,³² nur wandeln sich die im Mittelalter v. a.

³¹ Joffrey wird auf seiner eigenen Hochzeit vergiftet und stirbt.

³² Vgl. z. B. Gerhard Penzkofer: „Hoffest, momería und höfische Revue in Gil Vicentes *La tragicomedia de Amadís de Gaula*.“ In: Wolfram Nitsch, Bernhard Teuber (Hg.): *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*. München 2008, S. 347–370, S. 347–370.

ernsten,³³ affirmativen Vorführungen im ritterlichen Umfeld zum Ruhme des Fürsten und zur Glorifizierung seiner Macht in der TV-Produktion in ein provokatives und parodistisches Zwergenschauspiel (38:44–41:55), das in mittelalterlicher Zeit viel eher auf einer Jahrmarktsbühne hätte zur Aufführung kommen können. Die ernste Thematik, nämlich die politischen Ereignisse der letzten Monate, nun Teil des seriellen Gedächtnisses, die Joffrey pathetisch mit den Worten „A royal wedding is not an amusement, a royal wedding is history. Time has come for all of us to contemplate our history“ [38:54] ankündigt, wird durch die Art und Weise ihrer Darbietung ins Lächerliche gezogen:³⁴ Der ‚War of the Five Kings‘ wird auf Joffreys Befehl hin von fünf kleinwüchsigen Schauspielern vorgeführt – in der Buchvorlage war lediglich die Rede von einem Duell zwischen zwei Zwergen –, um einerseits seinen verhassten Onkel Tyrion Lannister, ‚den Gnom‘, und andererseits seine Gegner, die unterlegenen vier ‚Könige‘ und ihre Häuser, zu demütigen. Also zielt das Schauspiel nicht wie die Statue in erster Linie auf die Darstellung königlicher Erhabenheit (auch Joffrey wird von einem Zwerg gespielt, wenn dieser am Ende auch siegreich ist), sondern auf die Beleidigung seiner Feinde. Der präsentierte Gegenstand, der gewonnene Krieg, bleibt der gleiche, doch wird er in einem anderen, niederen Register, mit parodistischen Mitteln in Szene gesetzt: So stellen zum einen die Kostümierungen, die z. T. derb-erniedrigende Anspielungen bergen, aufgrund ihres karikaturartigen Charakters eine karnevaleske Verunglimpfung der gemeinten Personen dar. Zum anderen ridiculisiert die stellenweise obszöne Handlung des Stücks das tatsächlich tragische Kriegsgeschehen und zieht das Andenken der Gefallenen schonungslos in den Schmutz. Das Spiel gestaltet sich wie folgt: Alle Zwerge stürmen auf ihren Reittieren, angeschnallten Attrappen aus Stoff, aus dem Maul eines riesigen Pappmaschee-Löwen. Nach ausgiebiger Betrachtung durch das Publikum eröffnet der Zwergen-Joffrey den ‚Krieg‘. Es folgen Zweikämpfe zwischen den Baratheon-Brüdern Renly und Stannis sowie den ‚Rebellen‘ aus dem Norden, Robb Stark und Balon Greyjoy. Nachdem Joffrey Stannis per Pfeilgeschoss besiegt hat, schließt sich als Höhepunkt der Lanzenkampf zwischen Joffrey und Robb an, bei dem letzterer seinen Kopf verliert. Daraufhin nimmt Joffrey den Wolfsschädel auf, hält ihn sich vor das Genital und führt damit anzügliche Bewegungen in alle Richtungen aus.

³³ Eine komische Ausnahme bildet das spätmittelalterliche Narrenspiel.

³⁴ Zur Parodie vgl. grundlegend Beate Müller: Komische Intertextualität. Die literarische Parodie. Trier 1994.



Abb. 3: Zwergenschauspiel, S4.02 [39.48]

Soweit zum Ablauf – was nun im Vordergrund stehen soll, ist die visuelle Repräsentation: Die Wappentiere der konkurrierenden Häuser haben wie auch schon in vorigen Herrscherinszenierungen einen hohen Stellenwert, erlauben sie doch die leichte ikonographische Identifizierung des Dargestellten hinter dem Zwergenschauspieler: So reitet Balon Greyjoy auf einem Kraken und Robb Stark, ‚the Young Wolf‘, trägt einen Wolfskopf auf den Schultern. Joffreys Reittier stellt einen Löwen³⁵ mit Hirschgeweih dar und repräsentiert somit die zwei Geschlechter, Lannister und Baratheon, denen er (im letzteren Fall angeblich) entstammt. Doch entlarvt schon die überdimensionale Darstellung des Löwenmauls, aus dem die Darsteller die Arena betreten, und die im Gegensatz zur eher schlichten Hirschkrone steht, auf recht subtile Weise, auf welches der beiden Häuser er sich tatsächlich stützt: auf das mächtige seiner Mutter (und seines biologischen Vaters). In dem Zusammenhang ist auch die symbolische Ausstattung von Robert Baratheons jüngeren Brüdern, Renly und Stannis, interessant: Kaum etwas bringt sie im zwergischen Schauspiel offensichtlich in Verbindung mit dem Wappentier der Baratheons, dem Hirsch, (lediglich Renley trägt wie Joffrey eine dezente Krone mit Geweih), von dem die Zuschauer womöglich leicht einen legitimen (resp. legitimeren als Joffreys) Anspruch auf die Nachfolge Roberts hätten ableiten können. Es sind keine

³⁵ Der Löwe als Herrschersymbol war im Mittelalter eines der meistverwendeten. Vgl. dazu Dirk Jäckel: Der Herrscher als Löwe. Ursprung und Gebrauch eines politischen Symbols im Früh- und Hochmittelalter. Köln 2006.

Rösser, sondern gewissermaßen Galionsfiguren, auf denen sie reiten. Während in Stannis' Falle die Darstellung eindeutig ist – es handelt sich um die Hohepriesterin Melissandre, die ‚Red Woman‘, der er vollkommen erlegen ist und mit der er auch sexuell verkehrt (wie hier recht derbe zu sehen ist) –, zielt Renleys Reittier eine nur vage zu erkennende weiße Gestalt mit Locken, die jedoch im weiteren Aufführungs- und Kampfkontext in eine gewisse Richtung gedeutet werden kann: Wie bei Stannis verkörpert die Figur höchstwahrscheinlich jene Person, auf die Renly seine Macht stützte – und mit der er wieder in Analogie zu Stannis-Melissandre Geschlechtsverkehr hatte: Joffreys Neuschwager Loras Tyrell. Bestätigt wird diese Interpretation einerseits durch die Reaktion des echten Loras, der das Fest empört verlässt. Andererseits lässt der Zweikampf zwischen den Zwergen-Baratheons, bei dem Stannis Renlys nackten Hintern wie bei einem ungehorsamen Jungen versohlt, keinen Zweifel daran, dass hier vor allem auch auf Renlys allgemein bekannte Homosexualität angespielt wird. Die Komplexität des verschachtelten Serial-Formats und seines seriellen Gedächtnisses ist hier mehr als deutlich. So demütigend Renlys Niederlage inszeniert wird (tatsächlich wurde er von einem Schatten getötet, den Stannis mit Melissandre zeugte), so wenig schmeichelhaft stellt sich auch diejenige von Stannis dar, dessen Belagerung von King's Landing in Wirklichkeit nur mit großer Mühe gebrochen werden konnte, präsentiert ihn der Darsteller im Stück doch ebenfalls als schwachen lächerlichen Thronanwärter: Nachdem ihn der Zwergen-Joffrey per Pfeil getroffen hat, rennt er laut weinend wie ein kleines Kind quer durch die Arena und bietet den meisten Zuschauern nach Renlys Abgang so den zweiten Anlass für Gelächter. Doch dienen diese Kämpfe gleichsam nur als Vorspiel für das große Duell zwischen Joffrey und Robb Stark. Wie bei der Statuendarstellung ist es hier wieder – der innertextuell ‚historischen‘ Wahrheit zum Trotz – Joffrey persönlich, der seinen Gegner besiegt. Die Inszenierung gewinnt ihre Spannung dadurch, dass die beiden Kontrahenten wiederholt aufeinander zureiten und der Zwergen-Joffrey erst beim dritten Anlauf seinen Widersacher ‚köpft‘. Allerdings demonstriert dieser bereits während des Duells seine Übermacht, da im wahrsten Sinne des Wortes er es ist, der den Ton angibt und, in der Gewissheit seines Sieges, Robb zwischen den Runden verlacht. Dagegen bringt dessen Schauspieler vor dem entscheidenden Zusammentreffen lediglich die Catch Phrase „I'm the King of the North“ hervor, die in diesem Falle nicht als ernstzunehmender, formulierter Herrschaftsanspruch zu verstehen ist, sondern vielmehr den Zuschauern vor

dem ‚letzten Akt‘ noch einmal klar machen soll, wen Joffrey auf der Bühne gerade in seine Schranken verweist: Das Schauspiel dient der Erniedrigung Robb Starks, dessen abgeschlagener Wolfskopf noch dazu aufs Übelste geschändet wird, wie auch seiner ganzen Familie – eine Verhöhnung, die angesichts des wiederholt in Großaufnahme eingeblendeten, desillusionierten Gesichts seiner Schwester Sansa von Erfolg gekrönt ist. Und noch etwas wird anhand dieser parodistischen Darbietung deutlich: Der inszenierte *body politic* besitzt im Unterschied zu mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Herrscherikonographien in *Game of Thrones* keine sakralen Züge mehr: Joffrey setzt in seinen Selbstinszenierungen gemäß seines sadistischen Charakters auf schonungslose, pure Dominanz.

* * *

Erst in der Todesszene, die allerdings schon kurz auf die Zwergenparodie folgt, fällt Joffreys Repräsentationskonzept des *body politic* in sich zusammen: Er stirbt grausam, noch auf seiner eigenen Hochzeit, an einem Schluck vergifteten Weins, sodass die Brutalität als strukturgebendes, wiederkehrendes Motiv des Serials sich einmal mehr erfüllt: Das anfängliche, immer stärker werdende Husten wird von einem Zusammenbruch begleitet, Joffrey liegt röchelnd und sich erbrechend am Boden, die letzte Einstellung zeigt einen nach Luft ringenden König mit unnatürlich verfärbtem Gesicht und blutunterlaufenen Augen – es ist der *body natural* eines letztendlich doch unterlegenen, elendig dahinscheidenden Königs.

Bei der Untersuchung serieller Narration und Motivik in *Game of Thrones* ist deutlich geworden, dass sich Joffreys herrscherliche Inszenierungen von den Legitimationsstrategien anderer Figuren abheben: Wie kein anderer König bzw. Thronaspirant nutzt er, sich auf ein *verfälschtes* serielles Gedächtnis beziehend, Formen medialer Selbstdarstellung innerhalb seines höfischen Einflussbereichs. Während andere in peripheren Gebieten durch Kampfkraft und mythische Aura (z. T. durch Catch Phrases verbalisiert) als Herrscher überzeug(t)en resp. überzeugen wollen, setzt Joffrey auf repräsentative Bildlichkeit – eben als Ersatz für das in der Wirklichkeit nicht Vorhandene bzw. für das durch den natürlichen Körper nicht Legitimierte. Für die (kurze) Dauer

seiner Herrschaft über King's Landing sind typisch höfisch-ikonographische Legitimationsstrategien Joffreys charakteristische (Spiel-)Züge im *Game of Thrones*.

Zitierte Serienfolgen

Benioff, David; Weiss, D.B. (creators): *Game of Thrones. Die komplette erste Staffel*. [DVD]. Hamburg 2012.

Benioff, David; Weiss, D.B. (creators): *Game of Thrones. Die komplette zweite Staffel*. [DVD]. Hamburg 2014.

Benioff, David; Weiss, D.B. (creators): *Game of Thrones. Die komplette dritte Staffel*. [DVD]. Hamburg 2014.

Benioff, David; Weiss, D.B. (creators): *Game of Thrones. Die komplette vierte Staffel*. [DVD]. Hamburg 2015.

Linda Simonis (Bochum)

Melanchthon als Dichter des Alltäglichen

In Melanchthons Gedichten finden sich zahlreiche Motive und Bilder, die dem Bereich des alltäglichen Lebens entnommen sind. Diese Beobachtung mag zunächst erstaunen, haben wir es doch mit einem gebildeten Dichter zu tun, der seine Texte in lateinischer und griechischer Sprache verfasst und sich dabei des Wortschatzes der antiken Literatursprache bedient. Vor diesem Hintergrund stellt sich umso nachdrücklicher die Frage nach dem Stellenwert, die der Sprache des Alltäglichen in den poetischen Texten Melanchthons zukommt und welche Funktionen jenes Wort- und Bedeutungsfeld dort erhält.

Einen guten Einstieg in die Diskussion bietet ein Gedicht, das der Autor anlässlich einer (nicht in jeder Hinsicht gelungenen) Kutschfahrt verfasste, die der mit ihm befreundete Reformator Georg Spalatin auf der Rückfahrt vom Konvent von Schmalkalden (1537) unternommen hatte. Für die folgende Analyse verwende ich die von Reinhold Gleis erstellte Fassung des Gedichts, der diesen Text schon 1998 im Kontext einer richtungweisenden Bestandsaufnahme von Melanchthons Dichtungen übersetzt und kommentiert hat.¹

Dem Genre nach haben wir es mit einem typischen Gelegenheitsgedicht zu tun, das seinen Anstoß und sein Motiv aus einer Begebenheit des alltäglichen Lebens bezieht. Die Umstände des Geschehens lassen sich einer dem Gedicht vorangestellten Erläuterung entnehmen:²

„Locus ad Georg<ium> Spalatinum qui cum Lutheri ex sorore nepte eodem curru vectus ex conventu Schmalcaldensi, conducta alia rheda, ut Lutherum et Philippum, quos perendie hospitio excepturus erat, anteveniret, everso curru in lutum proiectus fuit.“

¹ Reinhold F. Gleis: „*Multa sit in versu cura laborque meo*. Melanchthon als Dichter“. In: Gerhard Binder (Hg.): *Philipp Melanchthon: Exemplarische Aspekte seines Humanismus*. Trier 1998, S. 143-169, hier: S. 153-155.

² Ebd., S. 153. Übersetzung von R. Gleis: „Scherzgedicht an Georg Spalatin, der mit einer Nichte Luthers (von Schwesterseite) im selben Wagen vom Konvent in Schmalkalden gefahren war, dann aber eine andere Kutsche gemietet hatte, um Luther und Melanchthon, die er am übernächsten Tag gastlich aufnehmen wollte, zuvorkommen, und nach einem Überschlag des Wagens in den Matsch geflogen war.“

Auf diese sehr elaborierte *inscriptio* folgt dann der Text, der den Leser, dessen Erwartung nach Lektüre der Ankündigung auf ein mehr oder minder beiläufiges Geschehen gestimmt ist, ein Stück weit überraschen dürfte:³

Qualis, luce nova cum primum cornua complet,
Hesperis vehitur Cynthia pulchra plagis,
qualis et Eoo formosum lumen in orbe
ante diem spargit candida mane Venus:
Talis in hoc curru vehitur, Spalatine, puella,
qui tibi non caeca sorte dicatus erat.
Hanc prope cum posses solus, Spalatine, sedere,
et teneris digitis implicuisse manus.
Et cum colloquium posses, miscere suave,
in casta patitur virgine quale pudor.
Cur tamen ignota solam regione relinquis?
Carpentoque alio cur fugere inde paras?
Durior Aegidat es, qui raptam in litore liquit,
debebat vitam cui tamen ipse suam.
Hinc irata Venus sortemque miserta puellae
in media propere est te remorata via
carpentumque tuum caeno demisit in alto.
Haec pro neglecta virgine poena fuit.

Wie die schöne Cynthia, wenn sie mit neuem Licht die Sichel füllt, in Hesperiens Gefilden fährt, oder die noch vor dem Morgengrauen die strahlende Venus ihr herrliches Licht im westlichen Erdkreis verbreitet: so fuhr das Mädchen in den Wagen, Spalatinus, der Dir nicht von ungefähr vom Schicksal zugeteilt worden war.

Obwohl Du, Spalatinus, allein neben ihr sitzen und ihre Hände mit zärtlichen Fingern umfassen konntest, und obwohl Du eine liebliche Unterhaltung führen konntest, soweit sie das Schamgefühl in einer keuschen Jungfrau zuließ, warum hast Du sie da allein in einer fremden Gegend zurückgelassen? Warum schicktest Du Dich an, in einer anderen Kutsche von dort zu fliehen? Grausamer als der Aegeussohn bist Du, der die geraubte <Geliebte> am Strand zurückließ, der er doch selbst sein Leben verdankte.

Deshalb hat sich Venus, erzürnt und voll Mitleid mit dem Schicksal des Mädchens, mitten auf dem Weg schleunigst aufgehalten und Deine Kutsche tief in den Kot gestürzt. Das war die Strafe für die Missachtung des Mädchens.

Das Gedicht gliedert sich in drei Teile, die jeweils syntaktisch und semantisch eine Einheit bilden. Der erste Teil (Vers 1 – 6) schildert die Fahrt der jungen Dame, die, allein in ihrem Wagen, in sublimer Entrücktheit ihren Weg zurücklegt. Der zweite Teil, der als Ansprache

³ Text und Übersetzung des Gedichts: Reinhold Gleis: „Melanchthon als Dichter“, S. 153-155. Siehe auch: Philippi Melanthonis *Opera quae supersunt omnia. Corpus Reformatorum* 10. Hg. von Karl Gottlieb Bretschneider. Halle 1842, S. 549-550.

des lyrischen Ich an Georg Spalatin gestaltet ist (Vers 7 – 14), stellt die mögliche, aber nicht realisierte gemeinsame Wagenfahrt Spalatin und der jungen Frau vor Augen, wobei die Evokation der Szene in den vorwurfsvollen Fragen “cur ... solam ... relinquis?” und “...cur fugere... paras?” kulminiert. Im dritten und letzten Teil (Vers 15 – 18) wird schließlich die reale Wagenfahrt Spalatin und insbesondere deren wenig rühmliches Ende aufgerufen, das zudem als Strafe für die Zurücklassung des Mädchens ausgewiesen wird.

Die Komposition des Gedichts ist somit insgesamt durch ein auffallendes Moment des Kontrasts bestimmt, das insbesondere das Verhältnis des Gedichteingangs zu den Schlussversen charakterisiert. Die abschließende Schilderung der unrühmlichen Volte in den Schmutz steht semantisch und stilistisch in diametralem Gegensatz zum erhabenen Duktus der Eingangsszene, der glänzenden und eleganten Erscheinung des im Wagen fahrenden Mädchens. Der sublime Ton der Szene wird dabei noch verstärkt bzw. hervorgebracht durch die Vergleiche der Fahrerin mit der Mondgöttin Cynthia und Venus als Göttin der Morgenröte, die das Mädchen als überhöhte, übermenschliche Gestalt erscheinen lassen. Im Rückgriff auf göttliche Figuren der antiken Mythologie und auf eine jenen Personen entsprechende Sprache, eine getragene Redeform mit ausschmückenden Epitheta, setzt sich hier eine Ebene des hohen Stils ins Werk. Diese Höhenlage bietet zugleich die geeignete Folie, vor der der finale Sturz in die Niederungen der Straße umso wirkungsvoller zur Geltung kommt.

Was die gewählten Motive, deren Bedeutungsgehalt und Stellenwert betrifft, ist das Gedicht durch eine Bewegung der semantischen Verschiebung charakterisiert. Die evozierten Bedeutungsfelder führen von der entrückten Sphäre der Götterwelt in absteigender Linie über eine mittlere Ebene des (imaginierten) Miteinanders der jungen Frau und ihres Begleiters zum profanen, niederen Bereich des Schlamms und Schmutzes der Straße. Man könnte nun erwarten, dass diese Veränderungen im semantischen Register des Gedichts zugleich mit einer entsprechenden Veränderung des Stils einhergehen. Denn nach den Konventionen der antiken Rhetorik, mit denen Melanchthon gut vertraut war, gilt es den Stil der Rede auf deren Gegenstand abzustimmen: So ist der hohe Stil erhabenen Gegenständen vorbehalten, der mittlere für Objekte mittlerer Bedeutsamkeit gedacht, während ein niederes Sujet eine entsprechend niedere, d.h.

schlichtere Art der sprachlichen Gestaltung erfordert.⁴ Diese Erwartungshaltung, die ein gebildeter Leser an den Text heranträgt, wird jedoch enttäuscht. Trotz des abnehmenden Status und Wertgehalts der in den Blick gerückten Aspekte ist das Gedicht durchgängig in einem gehobenen Stil verfasst. Dies zeigt sich schon in der gebundenen, metrisch geregelten Sprache, die den gesamten Text bestimmt, wobei mit dem Versmaß elegischer Distichen bezeichnenderweise eine antike, zugleich poetisch nobilitierte Form gewählt wurde. Auch in der figürlichen Gestaltung bringt der Text konsequent ein anspruchsvolles Register zum Einsatz und bietet verschiedene Mittel des Redeschmucks auf, die dazu geeignet sind, auf die Affekte des Lesers einzuwirken. Auffallend ist etwa die häufige Verwendung ausschmückender Epitheta, die das gesamte Gedicht durchzieht ebenso wie die Figur des mythologischen Vergleichs, die nicht nur die Eingangsverse charakterisiert, sondern sich im mittleren Teil fortsetzt, im Vergleich Spalatins mit Theseus und der einsamen Wagenfahrerinnen mit der verlassenen Ariadne. Selbst in den vom Leitmotiv des Sturzes in den Schlamm bestimmten Schlussversen klingt in der Figur der „irata Venus“ im Motiv des Zorns ein starker Affekt, eine gehobene Gefühlslage an, die zu dem gewöhnlichen, trivialen Charakter des geschilderten Vorfalles in auffälligem Missverhältnis steht. Das Gedicht verstößt hier also gegen die rhetorische Lehre von den Stilarten, indem es einen Gegenstand niederer Art in hohem Stil behandelt. Diese Beobachtung gilt, streng genommen, nicht nur für die Schlusswendung, sondern sogar für das gesamte Gedicht: Denn die Begebenheiten, die das Sujet der poetischen Darstellung bilden, d.h. die Kutschfahrten Spalatins und der jungen Frau, sind ja insgesamt als ein Geschehen des gewöhnlichen, alltäglichen Lebens anzusprechen. Im Gegensatz zu der historischen Bedeutsamkeit des Schmalkaldischen Konvents stellt die missglückte Wagenfahrt nur eine beiläufige Episode, ein geringfügiges Nebenmotiv im Ablauf der geschichtlichen Ereignisse dar. Melanchthon verkehrt hier also gewissermaßen die aus der rhetorischen Tradition entlehnten Gestaltungs- und Wirkungsmittel; oder anders gesagt: er benutzt sie, um sie einem anderen, so eigentlich nicht vorgesehenen Zweck zuzuführen: der poetischen Darstellung einer gewöhnlichen, alltäglichen Begebenheit.

Was wir hier erleben, lässt sich als eine eigentümliche Form der Umfunktionierung beschreiben: das Repertoire der antiken Rhetorik wird nicht aufgelöst oder zerstört, deren Techniken und Ausdrucksmittel werden nicht verabschiedet, sondern in den Dienst

⁴ Vgl. Franz Quadlbauer: *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Köln/Wien: Böhlau 1962, S. 161.

eines anderen Zwecks, eines anderen Gegenstandsbereichs, gestellt. Während sie zuvor, ihrer historischen Ausgangsstellung nach, vorwiegend dazu genutzt wurden, erhabene Gestalten und außergewöhnliche Ereignisse zur Geltung zu bringen, zielen sie nun darauf ab, Szenen des gewöhnlichen, alltäglichen Lebens poetisch darzustellen.

Es liegt nahe, diese Beobachtung vor dem Hintergrund der Überlegungen von Erich Auerbachs berühmter Studie *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* zu lesen.⁵ Auerbach hat darin u.a. die These eines tiefgreifenden historischen Einschnitts in der Geschichte der spätantiken Literatur entwickelt, der sich mit dem Aufkommen des Christentums ereignet habe. Der elitäre, durch rhetorische und poetologische Vorgaben streng geregelte und begrenzte Modus der Wirklichkeitsdarstellung der antiken Literaturen sei durch das Erscheinen christlicher Schriften, namentlich der Evangelien, und der darin sich bekundenden neuen Darstellungsweise in seinem Geltungsanspruch in Frage gestellt und unterlaufen worden.⁶ Mit den christlichen Texten, so Auerbach, trete ein neuer Stil der literarischen Mimesis auf den Plan, der im Gegenzug zur rhetorischen Tradition und deren Lehre von den *genera dicendi* die Schilderung des gewöhnlichen, alltäglichen Lebens einfacher Leute zu seiner Sache mache und dabei zudem einen schlichten Stil bevorzuge, der auf gewählte Kunstmittel der Rede und sprachliche Ausschmückungen weitgehend verzichte.⁷ Die Rede, die die Texte bzw. Autoren des frühen Christentums führen, ist, wie Auerbach in einem späteren Werk, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, ausführt, ein *sermo humilis*, eine Redeweise, die durch einen bescheidenen, demütigen Sprachgestus charakterisiert ist.⁸ Der *sermo humilis*, den Auerbach in der genannten Studie vor allem am Beispiel von Augustinus entwickelt, stellt somit nicht nur einen Sprachstil, sondern in eins damit eine Haltung des Sprechens und Schreibens dar,⁹ die mit einer bestimmten Einstellung und Wirkungsabsicht der Rede einher geht.¹⁰

⁵ Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 5. Auflage, Bern/ München 1971.

⁶ Vgl. Auerbach, *Mimesis*, S. 43-46.

⁷ Vgl. ebd., S. 44.

⁸ Vgl. Auerbach: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Bern 1958. S. 25-53. Das betreffende Kapitel zum „Sermo humilis“ in diesem Werk erschien in einer früheren Fassung bereits vorher als Zeitschriftenaufsatzes in: *Romanische Forschungen*, 64, 1952, S. 304–364.

⁹ Vgl. Hans Jörg Neuschäfer, „Dichter des Irdischen“ (Rezension zu Auerbach: *Mimesis*), *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.09.1996, Nr. 214, S. 41

¹⁰ Vgl. Torsten Krämer, *Augustinus zwischen Wahrheit und Lüge: literarische Tätigkeit als Selbstfindung und Selbsterfindung*. Göttingen 2007, S. 39.

In Auerbachs Sicht geht somit die Hinwendung zum Bereich des alltäglichen Lebens gewöhnlicher Menschen, die sich in den Evangelien und anderen christlichen Texten der Spätantike beobachten lässt, mit einer Abkehr von der rhetorischen Tradition, namentlich deren Lehre von den Höhenlagen, einher. Zwar sind auch die neutestamentlichen Schriften, wie Auerbach einräumt, „im höchsten Grade wirksam geschrieben“ und machen als Texte, die zum Teil von „hellenistisch gebildeten Verfassern stammen“, auch mitunter von antiken Redefiguren Gebrauch.¹¹ Gleichwohl wenden sich jene Texte in einem entscheidenden Punkt von der Rhetorik ab: Sie brechen mit deren grundlegendem Ordnungsprinzip, die Themen und Gegenstände der Rede nach ihrem sozialen oder mythologischen Status zu klassifizieren und ihnen eine entsprechende Stillage und literarische Form zuzuweisen. In Auerbachs Formulierung:¹² „Der Geist der Rhetorik, der die Gegenstände nach Arten, genera, einteilte und jedem Gegenstand seine Stilform gleichsam als das ihm seinem Wesen nach zukommende Gewand überwarf, konnte schon deshalb sie nicht beherrschen, weil sich der Gegenstand in keine der bekannten Arten einordnen ließ. Eine Szene wie die Verleugnung des Petrus paßt in kein antikes genus; zu ernst für die Komödie, zu alltäglich-zeitgenössisch für die Tragödie, politisch viel zu unbedeutend für die Geschichtsschreibung“. Das Sujet der Geschichte des Lebens von Jesus und seiner Jünger fällt aus den etablierten Kategorisierungen der Rhetorik heraus, weil diese, so Auerbachs Argument, es nicht vorsieht, einen ‚niedereren‘ Gegenstand, das Handeln und Erleben gewöhnlicher Personen zum Thema einer ernsthaften oder gar tragischen Behandlung zu machen.¹³

Die Ablösung von den Konventionen der rhetorischen Tradition, die Auerbach in den frühchristlichen Schriften erblickt, manifestiert sich ihm zufolge noch in einem weiteren Aspekt: In jenen Texten macht sich, so Auerbachs Deutung, ein aufschlussreicher Perspektivwechsel bemerkbar. Während die klassisch-antike Literatur im Einklang mit ihrer Präferenz für das Hohe und Erhabene einen „Blickpunkt [...] von oben“ favorisiere,¹⁴ nehme die christliche Darstellungsweise demgegenüber eine Sichtweise von unten ein,

¹¹ Vgl. ebd., S. 48.

¹² Vgl. ebd., S. 48.

¹³ Eben dies aber ist Auerbach zufolge das Anliegen der frühchristlichen Autoren bzw. Schriften. Vgl. Friedrich Balke: „Mimesis und Figura. Erich Auerbachs niederer Materialismus“. In: Ders. und Hanna Engelmeier: *Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach*. Paderborn 2016, S. 13-88, hier S. 22-23 und S. 60-61.

¹⁴ Ebd., S. 49.

die auf eine Perspektive der Überschau, einen abgelösten, dem erzählten Geschehen übergeordneten Standpunkt konsequent verzichte.

Blicken wir von diesen Überlegungen ausgehend zurück auf Melanchthons Gedicht, so fällt auf, dass dieser – ganz auf der Linie jener Mimesis des Niederen, wie Auerbach sie für die Evangelien geltend macht – ein Sujet aus dem Bereich des einfachen, alltäglichen Lebens als Gegenstand der poetischen Darstellung wählt. Melanchthons Text scheint sich somit in eine Linie der Fortsetzung der von Auerbach für die neutestamentlichen Schriften angenommenen Mimesis des gewöhnlichen, alltäglichen Lebens zu verorten. Schon hier drängt sich unterdessen ein erster Einwand auf. Bei dem Gedicht handelt es sich um ein *Iocus*, ein Scherzgedicht, das heißt es gehört einem Genre an, das seine Figuren und Gegenstände nicht auf ernsthafte Art vorstellt, sondern sie vielmehr im Modus des Witzes und des Spotts präsentiert. Haben wir es also bei dem vorliegenden Gedicht überhaupt mit einer ernsthaften Darstellung des Alltäglichen zu tun?

Von einer solchen Ernsthaftigkeit wird man, so das hier vorgeschlagene Argument, bei allem Scherz und Witz der dichterischen Rede, ausgehen dürfen. Denn die Wirkung des Textes erschöpft sich offensichtlich nicht in einem komischen oder satirischen Impuls. Die junge Dame, die wohl als Protagonistin des Geschehens gelten darf, wird jedenfalls nicht verlacht; ihr wird vielmehr eine gewisse Dignität und persönliche Bedeutsamkeit zuerkannt. Und selbst Spalatin, dessen Missgeschick die Zielscheibe des Spottes bietet, bringt das lyrische Ich ein Moment der sympathischen Anteilnahme entgegen. Was sich hier bekundet, ist also keine derbe Komik, die die dargestellten Personen und Geschehnisse lächerlich macht, sondern vielmehr ein heiterer, spielerischer Ton, der es ermöglicht, im Scherz einen ernsthaften Aspekt mitzuführen und die Objekte des Spotts zugleich als relevante Gegenstände der gedanklichen und poetischen Bearbeitung ernst zu nehmen.

Melanchthons Gedicht kommt also, so lässt sich festhalten, mit jener von Auerbach für die frühchristlichen Schriften beobachteten Grundtendenz überein, sich dem Bereich des gewöhnlichen, alltäglichen Lebens zuzuwenden und diesen zu einem eigenen und ernsthaften Gegenstand der literarischen Gestaltung zu machen. Vor dem Hintergrund dieser Gemeinsamkeit lässt sich unterdessen bei Melanchthon eine etwas andere Art des Umgangs mit der antiken Tradition beobachten, als sie Auerbach für die von ihm hauptsächlich in den Blick genommen Grundtexte der frühchristlichen Überlieferung (die Evangelien und die Schriften der Kirchenväter) beschreibt. Während die genannten

frühchristlichen Texte mit ihrer Hinwendung zum Niederen und Alltäglichen meist eine Schreibweise der Einfachheit und Schlichtheit bevorzugen, die einen gewissen Verzicht auf rhetorische Kunstfertigkeit und erlesene Stilmittel erfordert,¹⁵ führt Melanchthon, auch da wo es um die Mimesis des Alltäglichen zu tun ist, deutlicher und ungebrochener die Tradition der antiken Rhetorik fort. Er weist jene nicht zurück, sondern er erweitert gewissermaßen ihren Radius und Anwendungsbereich, indem er sprachliche Formen und Ausdrucksmittel, die zuvor der Darstellung besonderer und erhabener Gegenstände vorbehalten waren, nun für die literarische Gestaltung des Minderen und Alltäglichen in Anschlag bringt.

Überhaupt ist die antike Literatur und Kultur für Melanchthon kein Abstoßungspunkt, keine Folie, in Kontrast zu der es die Spezifik eines neuzeitlich-christlichen Schreibens herauszustellen gelte. Melanchthon nimmt vielmehr, gerade auch in Texten, die zeitgenössischen Themen gelten und nicht zuletzt auch in seinen religiösen Gedichten vielfach auf antike Formen und Motive Bezug; er gestaltet seine poetischen Texte nicht in Abgrenzung von der antiken Literatur und Rhetorik, sondern im Rückgriff auf diese, indem er deren Inventar an Formen und Gestaltungsmitteln wiederaufzunehmen und zu reaktualisieren sucht.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass sich auch das Kernmotiv des oben zitierten Gedichts, das Motiv des Hinfallens in den Schmutz der Straße, seinerseits auf eine antike Vorlage zurückführen lässt. In Platons *Politeia* wird im Kontext der Erörterung der Bedeutung des logischen Erkenntnisvermögens das Bild eines Wanderers zitiert, der auf den Boden fällt und sich anschließend den Schmutz aus den Augen reibt (vgl. *Politeia* 7, 532aff.). Diese Metapher bildet den Angelpunkt eines anderen Gedichts Melanchthons, das im intertextuellen Rekurs auf die genannte Platon-Stelle die Vorzüge der Logik herausstellt:¹⁶

¹⁵ Vgl. Johannes Breuer: „Rhetorik im Christentum“. In: Michael Erler und Christian Tornau (Hg.): *Handbuch Antike Rhetorik*. Berlin, Boston 2019, S. 513-535, der die vielfach zutiefst ambivalente Haltung prominenter frühchristlicher Autoren gegenüber der antiken Rhetorik nachzeichnet. Vgl. auch Peter Auski: *Christian Plain Style: The Evolution of a Spiritual Ideal*. Montreal, London 1995, S. 67-68 und S. 110-112.

¹⁶ Zit. nach Reinhold Gleis: „Melanchthon als Dichter“, S. 156-157. In der Übersetzung von Gleis: „Die Logik überliefert die festen Gesetze der Rede und lehrt, auf welchem Weg man die Wahrheit erfassen kann. Und wie ein Wanderer, wenn er aus Unachtsamkeit zufällig im Kot ausgeglitten ist und sich das Gesicht mit feuchtem Schmutz besudelt hat, aufsteht und sich den Unflat aus den schmutzigen Augen wischt und die starren Glieder vom ekligen Dreck säubert: So schärft die Logik die stumpfen Augen des Geistes, so daß Du, mein Sohn, wie ein Lynkeus das Licht der Wahrheit erkennst.“

*Locus Platonis VII. De re pub<lica>
qui est commendatio Dialecticae.*

Sermonis certas tradit Dialectica leges,
 quaque via possis prendere vera, docet.
Ac velut in caenum incautus si forte viator
 labitur atque udo polluit ora fimo,
surgit, et immundis sordes detergit ocellis,
 abluit et turpi squalida membra luto:
Sic hebetes oculos acuit Dialectica mentis,
 Lynceus ut videas lumina vera, puer.

Die genannte Stelle ist nicht zuletzt insofern aufschlussreich, als sie ein Beispiel eines antiken Textpassus bietet, an dem eine Metapher aus dem Bereich des Alltäglichen dazu verwendet wird, einen ernsthaften, für wichtig erachteten Sachverhalt, nämlich die Leistungsfähigkeit und epistemische Funktion der Logik, zu veranschaulichen. Melanchthon gibt diesem Bild besonderes Gewicht, indem er es zur Grundfigur des Epigramms macht, es poetisch entfaltet und durch den Vergleich mit Lynkeus mythisch überhöht. Zwar könnte man einwenden, dass das Moment des Alltäglichen, d. h. die Berührung mit dem Schmutz, in den genannten Versen nur einen vorläufigen Zustand bezeichnet, gewissermaßen eine Durchgangsstation, die dann zugunsten einer höheren Daseins- bzw. Erkenntnisstufe überwunden wird. Gleichwohl bildet das Motiv des Schmutzes hier ein konstitutives Element des sprachlichen Bildes, es ist integraler Bestandteil des im Gedicht dargestellten Vorgangs und auch die philosophische Erkenntnis lässt sich ohne diesen nicht angemessen begreifen bzw. nicht anschaulich vermitteln.

Noch ein weiterer aufschlussreicher Aspekt deutet sich in dem zuletzt genannten Beispieltext an: Die Motivik des Alltäglichen steht dort offensichtlich nicht für sich, wird nicht um ihrer selbst willen evoziert, sondern ist Teil eines metaphorischen Verweisungszusammenhangs. Das Bild des Wanderers, der sich den Schmutz aus den Augen wischt, verweist als figurative, gleichnishafte Rede auf den Vorgang des dialektischen bzw. logischen Erkennens. Wir haben es mit einem sprachlichen Ausdruck zu tun, der Konkretes auf Abstraktes bezieht, der den unsichtbaren Vorgang des Denkens und Erkennens in Begriffen der greifbaren, physischen Welt umschreibt. Dabei fällt auf, dass die genannte Formulierung ihre spezifische Wirkung gerade aus der Verbindung beider Komponenten bezieht. Der Reiz jener Metapher liegt gewissermaßen darin, dass sie dazu

auffordert, alltägliches Tun und philosophisches Streben, Niederes und Sublimes in einer in sich widersprüchlichen Einheit zusammenzudenken.

Die erwähnte Textstelle des Wanderers zeigt darüber hinaus, dass sich die Motivik und Metaphorik des Alltäglichen in Melanchthons Werk nicht auf Texte beschränkt, die dem Genre der Gelegenheitsdichtung angehören. Die Semantik des Alltäglichen dient dem Autor vielmehr insbesondere auch dort als Bild- und Motivspender, wo es darum geht, philosophische und metaphysische Zusammenhänge darzulegen. Neben dem Bereich der Kasualyrik und dem der Nachdichtungen und Kommentare zur antiken Literatur ist es schließlich nicht zuletzt die religiöse Dichtung, in der der Komplex des Alltäglichen bei Melanchthon zur Geltung kommt.

Bevor wir uns einem Text aus dieser thematischen Gruppe von Melanchthons lyrischem Werk zuwenden, lohnt es sich, zunächst noch ein weiteres Beispiel aus der Gruppe seiner besonders vielfältig ausgeprägten Gelegenheitsgedichte in den Blick zu nehmen. Bei dem besagten Text handelt es sich wie bei dem eingangs erörterten Beispiel um ein anlässlich einer Reise an den Freund Georg Spalatin gerichtetes Gedicht, wobei jener diesmal nicht als Einzelner, alleine Reisender erscheint, sondern als Weggefährte und Begleiter des lyrischen Ichs angesprochen wird:¹⁷

Phil. Melanchthon ad M. Georgium Spalatinum, comitem itineris

Dent facilem reditum caelestia numina nobis
inque tuos revehant nos, Spalatine, lares.
Si superi facient, ut spes est, haec rata vota,
– exilibus spes est unica grata comes –
tunc, sua cum laetus Spalatinus tecta subibit,
excipiet coniunx laetior ipsa virum.
Utque ferax sociae vitis sese implicat ulmo,

¹⁷ *Corpus Reformatorum* II, S. 388. Hier zit. nach Reinhold Gleis: „Sed pudenter et raro? Lateinische Dichtungen Melanchthons.“ In: Walther Ludwig (Hg.): *Die Musen im Reformationszeitalter*. Leipzig 2001, S. 189–208, hier S. 193. Gleis übersetzt: „Philipp Melanchthon an Georg Spalatin, seinen Reisegefährten. Mögen die himmlischen Mächte uns sichere Rückkehr gewähren und uns in dein Haus, Spalatin, zurückgeleiten! Falls die Götter diese Gebete, wie wir hoffen, erhören – die Hoffnung ist die einzige treue Begleiterin für die, die in der Fremde weilen – in dem Moment, wenn Spalatin frohgemut sein Haus betritt, die Gattin, selbst noch frohgemuter, ihren Gatten zu empfangen. Und wie sich die fruchtbare Weinrebe um ihre Gefährtin, die Ulme, rankt, so wird jene den Gatten umschlingen und mit ihrem Busen seine Brust, sein Gesicht mit ihren Lippen drücken, und auf die Lippen ihres Mannes tausend Küsse pressen. Und während er darin wetteifert, seiner Frau ebenso viele zu geben, werden sie die empfangenen Küsse nicht mehr zählen können.“

amplexu haerebit coniugis illa sui
et premet illa sinu pectus, premet ora labellis
inque viri figet basia mille labris.
Uxori totidem dumque ille reponere certat,
confudent numerum reddita basiola.

Leitmotiv des Gedichts ist das Thema der (sicheren) Rückkehr, der Heimkehr ins eigene Haus, das hier zunächst in Form eines Gebets evoziert wird, wobei interessanter Weise nicht der christliche Gott, sondern ganz im antiken Sinne die „caelestia numina“ (die „himmlischen Mächte“) bzw. „superi“ („die Oberen“) um Beistand angerufen werden. In eins mit dieser an die antike Vorstellungswelt anknüpfenden Geste klingt dabei zugleich ein anderer literarischer Bezug an, der schon durch das Heimkehrmotiv nahegelegt wird: es ist das Motiv der Heimkehr des Odysseus, das hier für den antikekundigen Leser als Konnotation aufgerufen wird und das auch in der Folge als Folie und impliziter Bezug des Gedichts mitgeführt wird. So wird in den folgenden Zeilen (3-4) nicht zufällig in der Gestalt der Hoffnung die auch bei Hesiod und Homer als Helferin der Menschen firmierende Göttin Elpis¹⁸ zitiert, und in den Versen 5-6 tritt uns, gleichsam als Komplement des *nostos* und als Ziel der Reise wie des Gedichts, die zuhause auf Spalatin wartende Gattin entgegen, in deren Gestaltung man leicht die literarische Vorlage der Homerischen Penelope erkennt.¹⁹

In der Darstellung der Wiedervereinigung Spalatins mit seiner Gattin greift das Gedicht nun freilich nicht – und dies scheint mir bezeichnend für den hier gewählten dichterischen Stil – auf mythische oder epische Motive und Figuren zurück, sondern bedient sich einer sprachlichen Bildlichkeit, die aus dem Wort- und Bedeutungsbereich des einfachen bäuerlichen Lebens und dessen naturhafter Umwelt stammt: Es sind Pflanzenmotive, Weinrebe und Ulme, die hier als Bildspender für die menschlichen Protagonisten dienen und deren rankendes Wachstum die Gebärde der Umarmung

¹⁸ Vgl. Karl Matthäus Woschitz: *Elpis, Hoffnung: Geschichte, Philosophie, Exegese, Theologie eines Schlüsselbegriffs*. Freiburg im Breisgau 1979, S. 79-80.

¹⁹ Als Hinweis auf Melanchthons enge Vertrautheit mit den Homerischen Epen sei hier nur die legendäre Homer-Vorlesung erwähnt, die Melanchthon erstmals im Wintersemester 1518/19 an der Universität Wittenberg hielt. Vgl. Thomas Bleicher: *Homer in der deutschen Literatur vom Frühhumanismus bis zur Aufklärung (1450-1740)*. Stuttgart 1972, S. 72-84. Auf Melanchthons eingehende Homer-Studien deuten auch die beiden Epigramme *De lectione Homeri (Corpus Reformatorum 10, S. 483)* und *Impetus poeticos esse dona Dei (Corpus Reformatorum 10, S. 668)*.

veranschaulicht: „Utque ferax sociae vitis sese implicat ulmo,/ amplexu haerebit coniugis illa sui/ et premet illa sinu pectus“ (Vers 7-9).

Nach dem Streifzug durch die mythische Welt des Epos legt das Gedicht somit schließlich den Akzent auf den Bereich des Alltäglichen, der vorwiegend in sprachlichen Bildern und Motiven aus dem Umfeld des Hauses und Gartens Ausdruck findet. Die Umarmung Spalatin und seiner Frau, die hier in Anlehnung an Catull durchaus erotische Züge trägt,²⁰ verweist zugleich auf das Motiv der Ehe und ehelichen Liebe, dem das glückliche Finale des Gedichts besonderen Nachdruck verleiht. Dabei ist die Ehe für Melanchthon nicht nur ein poetisches Sujet, sondern auch ein religiöses bzw. theologisches Anliegen.²¹ Sie gilt ihm als ein Grundelement christlich-religiöser Lebensführung, als eine naturgemäße Einrichtung, die er an anderer Stelle auch gegen katholische und antireformatorische Forderungen des Zölibats verteidigt. So etwa in einem Schmähdgedicht gegen den Papst, in dem er in kämpferisch-polemischer Manier als Fürsprecher der aus seiner Sicht zu Unrecht gering geschätzten Ehe auftritt.²² Nicht zufällig sind es auch hier Bilder und Motive aus dem Bereich des Alltäglichen, die Melanchthon in diesem Zusammenhang aufbietet, um den Ehestand gegenüber seinen Kritikern und Gegnern in Schutz zu nehmen. Als zentraler Bildspender fungiert wie in dem Gedicht an Spalatin der Bereich der Pflanzenwelt, der hier als Inbegriff eines naturgemäßen und gottgefälligen Daseins firmiert:²³

Ite, quibus sordent civilis munia vitae,
 quae parit a magno consita planta Deo.
Ite, quibus sordent tenerae Davidis olivae,
 e quibus humanum prodiit omne genus [...] (Vers 11-14).

Wird schon in der Rede von den „civilis munia vitae“ (den „Geschäften des bürgerlichen Lebens“) das Gebiet des Alltäglichen und des sozialen Verkehrs angesprochen, das hier als Metapher des ehelichen Zusammenlebens dient, rückt in der Folge die Sphäre der Pflanzenwelt und des organischen Wachstums in den Blick: Die Ehe erweist sich in dieser Perspektive als ein von Gott gepflanzter Setzling, der in den Olivenbäumen König Davids gewissermaßen eine typologische Präfiguration und einen genealogischen Vorläufer

²⁰ Vgl. Glei: „Sed pudenter et raro?“, S. 193.

²¹ Vgl. Stefan Rhein: „Melanchthon und Europa. Eine Spurensuche.“ In: Jörg Haustein (Hg.): *Philipp Melanchthon: ein Wegbereiter für die Ökumene*. Göttingen 1997, S. 46-63, hier S. 50.

²² Vgl. Glei: „Sed pudenter et raro?“, S. 191-192.

²³ *Corpus Reformatorum* 10, S. 577. Zit. nach Glei: „Sed pudenter et raro?“, S. 192.

findet. Die Ehe erscheint dabei als ein Stiftungsakt, der sich zwar zunächst nur in den Grenzen der bürgerlichen Existenz bewegt, jedoch, vermittelt über den alttestamentlichen Bezug zum Stammvater David, zugleich das mythische Bild der Anfänge und Gründung der Menschheit aufscheinen lässt.

Fasst man die bisherigen Beobachtungen in einer vorläufigen Bilanz zusammen, lässt sich festhalten, dass der Bild- und Bedeutungsbereich der gewöhnlichen, alltäglichen Lebenswelt in Melanchthons Dichtung besondere Aufmerksamkeit erfährt und als Gegenstand wie als Mittel poetischer Gestaltung aufgewertet wird. Die Valorisierung des Alltäglichen, die sich hier beobachten lässt, vollzieht sich dabei unterdessen, anders als man es von einem neuzeitlich-christlichen Dichter zunächst erwarten könnte, nicht im Gegenzug oder in Abgrenzung von der antiken Literatur und Rhetorik. Melanchthon entwickelt vielmehr seine literarischen Themen und Texte aus dem Horizont der antiken Tradition heraus und gestaltet sie in Einklang mit bzw. in produktiver Adaption und Umschrift ihrer literarischen und rhetorischen Ausdrucksformen. Antike und biblische Bezüge gehen dabei Hand in Hand und ergänzen einander wechselseitig: Musen und olympische Götter werden in diesen Texten ebenso evoziert wie der christliche Gott; Odysseus und Penelope, Orpheus und Euridike werden mitunter im gleichen Atemzug genannt mit David, Petrus oder Paulus; mythische Gestalten und biblische Personen rangieren gleichsam auf ein und derselben Ebene und sind Teil eines Textraums, einer gemeinsamen poetischen Vorstellungswelt.

In Anbetracht der sich hier abzeichnenden Synthese aus antiker und christlicher Tradition, liegt es nahe zu vermuten, dass die Bildwelt des gewöhnlichen Lebens, das Spektrum ländlicher und ruraler Bilder, denen wir in Melanchthons Dichtungen begegnen, sich nicht allein aus biblischen Quellen speist, sondern gleichermaßen auf antike Vorlagen zurückgeht, etwa auf Werke der bukolischen Tradition (Theokrits *Idyllen*, Longos' *Daphnis und Chloe*, Vergils *Eklogen*), mit denen sich Melanchthon im Rahmen seiner gräzistischen Studien und seiner Forschungs- und Lehrtätigkeit in Wittenberg beschäftigte.²⁴ Diese Vielfalt der Bezüge, den Reichtum an intertextuellen Vorlagen, gilt es mitzubedenken, wenn man den Stellenwert und das spezifische Profil der Sprache des Alltäglichen in Melanchthons Gedichten richtig einschätzen will. Zugleich ist klar, dass nicht in jedem einzelnen Text die ganze Fülle der Bezüge entfaltet wird und mitunter auch

²⁴ Stefan Rhein: „Philipp Melanchthon als Gräzist.“ In: Günther Wartenberg/ Dietrich Franke et alii (Hg.): *Werk und Rezeption Philipp Melanchthons in Universität und Schule bis ins 18. Jahrhundert*. Leipzig 1999, S. 53-69.

selektiv mal mehr der antike, mal mehr der christliche Bezugshorizont eingespielt wird. Letzteres trifft auf das im Folgenden vorzustellende Gedicht zu, in dem die Thematik und Bildlichkeit des Alltäglichen, anders als in den bislang erörterten Texten, vorrangig im Rekurs auf biblische Bezüge und Vorlagen gestaltet ist.

Bei dem Gedicht, das in einer frühen, von Christoph Pezel, einem reformatorischen Mitstreiter und Wittenberger Kollegen des Dichters, besorgten Ausgabe mit dem Titel „Precatio dulcissima sumpta ex historia Cananaeae mulieris“ versehen ist,²⁵ handelt es sich um einen Text, der im Kontext eines jener sonntäglichen Bibelvorträge entstanden ist, die Melanchthon regelmäßig für ausländische Studierende der Universität Wittenberg durchführte. Er ist als Kommentar zu der neutestamentlichen Erzählung von der kanaanäischen Frau (Matthäus 15, 21-28) zu verstehen, die die Perikope des Gottesdienstes am 25. Februar 1554 bildete. In seiner für unseren Zusammenhang wichtigen Studie über Melanchthons dichterisches Werk und historische Stellung hat Thorsten Fuchs eine eingehende philologische Analyse des genannten Gedichts sowohl in sprachlich-formaler als auch in thematischer und exegetischer Hinsicht vorgelegt.²⁶ Wenn dieses Gedicht hier gleichwohl noch einmal aufgenommen und einer erneuten Lektüre unterzogen wird, so geschieht dies deshalb, weil der Sprache des Alltäglichen in jenem Text eine Schlüsselrolle zukommt und sich von daher, so darf man erwarten, aus dessen Betrachtung nähere Aufschlüsse über Melanchthons Umgang mit jenem Wort- und Bildbereich gewinnen lassen. Schauen wir uns diesen Text näher an:

Quantus erat dolor in Cananaea matre puellae,
Cuius mens furiis exagitata fuit,
In tanto nunc est Ecclesia maesta labore,
Doctorum furias cum videt atque ducum.
Sed tu, Gnate Dei, gemitus audito precantum.
Nulla venit nobis te nisi dante salus.
Tu procul a nobis saevos depelle furores
Et sanes verbo pectora nostra tuo.
Quamvis ira tui nos urget iusta parentis
Et sumus ut turpes nos rea turba canes,
Attamen ut timide sub mensa captat herili
Esuriens modicas parva catella dapes,
Sic cum dira fames nostros absumpserit artus,
De mensa petimus pabula, Christe, tua.

²⁵ Vgl. Thorsten Fuchs: *Philipp Melanchthon als neulateinischer Dichter in der Zeit der Reformation*. Tübingen 2008, S. 173.

²⁶ Thorsten Fuchs: *Philipp Melanchthon als neulateinischer Dichter* (wie Anm. 25).

Gnate Dei, generis nostri massam induis, ut nos
Vivifica infirmos haec tua massa gerat.
Tu, λόγος aeterno natus patre, semper adesse
Et custos nobis et caput esse velis.

Deutsche Übersetzung:²⁷

Wie groß war der Schmerz der kanaanäischen Mutter des Mädchens, dessen Geist von Furien verfolgt wurde! - In so großem Kummer ist jetzt die traurige Kirche, wenn sie die Rasereien der Gelehrten und der Fürsten sieht. Aber du, Sohn Gottes, höre das Seufzen der Betenden, denn für uns gibt es kein Heil, wenn du es nicht gewährst. Halte du fern von uns die wilden Ausbrüche der Wut und heile unsere Herzen durch dein Wort. Auch wenn uns der gerechte Zorn deines Vaters bedrängt und wir wie schändliche Hunde eine verklagte Schar sind: Dennoch, wie unter dem Tisch des Herrn das kleine hungrige Hündchen furchtsam ein paar Brocken aufschnappt, so erbitten wir, weil furchtbarer Hunger unsere Glieder verzehrt, Speise von deinem Tisch, Christus. Sohn Gottes, du hast die materielle Gestalt unseres Geschlechts angenommen, damit diese deine Gestalt uns in unserer Schwachheit neu belebt und erhält. Du, Logos, Sohn des ewigen Vaters, mögest du uns immer hilfreich beistehen und uns Wächter und Haupt sein.

Bestimmend für Anlage und Struktur des Gedichts ist ein Vergleich zwischen der an der erwähnten Matthäus-Stelle genannten kanaäischen Frau, die als „Cananaea matre puellae“, als „Mutter des kanaäischen Mädchens“ eingeführt wird, und der Ecclesia, der Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen, aus dem der Text seinen Einsatz und seine aktualisierende, den Bibeltext auf die gegenwärtige Situation der Gläubigen übertragende Stoßrichtung gewinnt. Als *tertium comparationis* dient dabei das Motiv des Schmerzes („dolor“), mit dem das Gedicht einsetzt und das den für den Text insgesamt charakteristischen Grundton der Klage einführt. Dabei erschöpft sich die das Gedicht prägende intertextuelle Referenz nicht in der eingangs zitierten Frauenfigur, nicht in dem Rekurs auf eine einzelne biblische Gestalt. Mit dem Hinweis auf die „Cananaea matre puellae“ wird vielmehr die gesamte an der besagten Matthäus-Stelle erzählte Begebenheit aufgerufen und als Bezugshorizont des Gedichts eingebracht. Hintergrund des dort dargestellten Geschehens ist das Verhältnis zwischen den Mitgliedern des Volkes Israel und den Kanaanäer bzw. Kanaaniter, die als ursprüngliche Bewohner des Landes Kanaan in enger Nähe und Nachbarschaft mit ersteren lebten, aber nicht als Angehörige der gleichen Volksgemeinschaft angesehen wurden. In religiöser Hinsicht knüpft sich an diese Unterscheidung die an der betreffenden Matthäus-Stelle aufgeworfene Frage, an wen das Wirken Jesu und dessen Heilsbotschaft gerichtet ist, ob es nur den Angehörigen des

²⁷ Ich folge hier, von einigen kleineren Änderungen abgesehen, der Übersetzung von Thorsten Fuchs: *Philipp Melancthon als neulateinischer Dichter*, S. 174.

„Hauses Israel“ vorbehalten ist oder einem weiteren, womöglich universalen Adressatenkreis gilt.

Die bei Matthäus erzählte Episode beginnt mit der eindringlichen, an Jesus gerichteten Bitte der nur durch das generische Attribut ‚kanaäisch‘ bezeichneten Frau, ihrer (psychisch) kranken Tochter zu helfen: „Hab Erbarmen mit mir, Herr, du Sohn Davids! Meine Tochter wird von einem Dämon gequält“ (Mt. 15, 22).²⁸ Dieser Appell wird jedoch sowohl von den Jüngern als auch von Jesus selbst zunächst zurückgewiesen. In der Replik der Jesusfigur, die in Form direkter Rede vorgebracht wird, nennt der Text die entscheidende Metapher, die den Angelpunkt der biblischen Erzählung bildet: die Metapher des kleinen Hundes, der Brot frisst: „Er erwiderte: Es ist nicht recht, das Brot den Kindern wegzunehmen und den kleinen Hunden vorzuwerfen.“ (15, 26) An dieser Stelle wird das Motiv zunächst noch in abwertendem Sinne verwendet, insofern die „kleinen Hunde“ als Widerpart und negatives Gegenbild erscheinen zu den „Kindern“, die als legitime Empfänger des Brotes ausgewiesen werden. Die Opposition von „Kindern“ und „kleinen Hunden“ dient hier somit zunächst dazu, die behauptete exklusive Bindung des Heilsbringers an das Volk Israel zu veranschaulichen. In der Folge nimmt die Protagonistin jenes Bild des „kleinen Hundes“ auf, um es indessen anders zu akzentuieren und ihm eine andere, seinem anfänglichen Gebrauch gegenteilige Deutung zu geben: „Da entgegnete sie: Ja, Herr! Aber selbst die kleinen Hunde essen von den Brotkrumen, die vom Tisch ihrer Herren fallen.“ (15, 27)

Wie man hier sieht, nimmt die kanaäische Frau in ihrer Antwort nicht nur eine semantische Verschiebung vor vom privativem Wegnehmen des Brots hin zum Auffangen der herabfallenden Reste, sondern vollzieht zugleich einen bezeichnenden Perspektivwechsel: Statt des Blicks von oben, mit der ihr Gesprächspartner die Ansprüche der jeweiligen Parteien, d.h. von Kindern und Hunden, betrachtet hat, nimmt sie eine Perspektive von unten ein, indem sie sich gewissermaßen die Sichtweise des auf dem Boden befindlichen Hundes zu eigen macht. In dieser Blickrichtung bekundet sich zudem eine Haltung der Demut, die im Text durch die nachfolgende Reaktion Jesu positiv gewertet und als Ausdruck des Glaubens herausgestellt wird. Liest man diese Stelle unter dem Gesichtspunkt der oben dargelegten Überlegungen Auerbachs, dann lässt sich in der

²⁸ Ich zitiere nach der Einheitsübersetzung der Bibel von 2016 in der online Version: https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/einheitsuebersetzung/bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/50/150001/159999/?no_cache=1&cHash=27c4ba41cf1509027538a40b38cfa280 (zuletzt abgerufen am 1.6.2020).

Rede der Kanaaniterin gleichsam ein Muster jener Mimesis des Niederen erkennen, wie sie Auerbach zufolge für die Evangelien insgesamt charakteristisch ist. Die kanaäische Frau bzw. deren sprachliche Äußerung erscheint geradezu als exemplarische Verkörperung des *sermo humilis*, der sich in Inhalt und Stil dem Kleinen und Niederen anzuverwandeln sucht. Das Bild des kleinen Hündchens, das die Frau zur Verteidigung ihres Anliegen vorbringt, kann dabei als beispielhaftes Emblem jener Kleinheit und Bodennähe gelten, die den *sermo humilis* (im oben genannten Sinne) kennzeichnen und die Auerbach in seiner eigenen etymologischen Herleitung des lateinischen Ausdrucks *humilis* als Grundbestandteile der ursprünglichen Wortbedeutung herausgestellt hat:²⁹ „Humilis hängt zusammen mit humus, Erdboden, und bedeutet im wörtlichen Verstande niedrig, niedrig gelegen, klein gewachsen.“

Doch auch dem, der Auerbachs erfindungsreicher etymologischer Erklärung nicht folgt, leuchtet das charakteristische Moment, der paradigmatische Stellenwert der Metapher des kleinen Hundes ein. Denn in der zitierten Formulierung der Bibelstelle erschließen sich Bedeutung und Status der Hunde aus der Differenz zu ihren (im gleichen Satz genannten) Herren. Die Stellung des Hundes definiert sich über diese asymmetrische Unterscheidung: Der Hund ist seinem Begriff nach dadurch charakterisiert, dass er nicht Herr ist und sich folglich mit dem begnügen muss, was vom Tisch seines Herrn herabfällt.

Wir haben es hier also mit einem Motiv, einem sprachlichen Bild zu tun, das, dem Register des gewöhnlichen, alltäglichen Lebens entnommen, dazu einlädt, die Welt aus dem Blickpunkt von physisch und sozial niederen, geringfügigen Subjekten bzw. Lebewesen zu betrachten. In diesem Zusammenhang verdient noch ein weiterer Aspekt Beachtung: der Umstand, dass es sich bei den beiden Äußerungen der Matthäus-Stelle, die das Hundemotiv enthalten, um metaphorische Rede, um ein übertragenes, bildhaftes Sprechen handelt. An der zuerst genannten Stelle verweisen die ‚Hunde‘ metaphorisch auf die Kanaanäer, denen die durch das Bild der ‚Kinder‘ bezeichneten Nachkommen des Hauses Israel als rechtmäßige Empfänger des Brotes, d.h. des Heils, gegenüber gestellt werden. In der darauf folgenden Stelle wird das Motiv des Hundes aus dieser Opposition herausgelöst und als einzelnes Bild wiederaufgenommen, wobei dessen Bedeutung nun durch eine andere Relation, das Verhältnis zum ‚Herrn‘, bestimmt wird. Damit hat sich die Zieldomäne der Metapher in entscheidender Hinsicht verschoben: Das Bild der kleinen

²⁹ Erich Auerbach, „Sermo humilis“, in: *Romanische Forschungen* 64, 1952, S. S. 304–364, hier S. 315.

Hunde bezieht sich nun nicht mehr spezifisch auf die Kanaanäer, sondern nimmt eine weiter gefasste Bedeutung an, die auf Verallgemeinerung und Universalisierung zielt. Zugleich erhält die Metapher hier eine spezifisch religiöse Dimension, insofern sie in der Unterscheidung von Hund und Herr auf das Verhältnis des Menschen zu Gott abhebt, das nunmehr in den Fokus der Erzählung rückt.

Vor dem Hintergrund des oben Ausgeführten versteht man, dass Melanchthon die genannte Evangelienperikope als geeignete intertextuelle Vorlage eines Gedichts aufnimmt und dabei insbesondere die Figur der kanaäischen Frau und das Bild des Hundes zu konstitutiven Elementen seiner eigenen poetischen Gestaltung macht. Die biblische Erzählung liefert ihm gewissermaßen das Muster einer *locutio humilis*, eines minderen Sprechens, und bietet in Eins damit ein jener Redeform gemäßes Inventar von Bildern und Motiven, die der Sphäre des gewöhnlichen, alltäglichen Lebens entstammen. Dabei folgt der Dichter insbesondere der in Mt. 15, 27 angelegten amplifizierenden Tendenz, wenn er die Situation der kanaäischen Frau nun ihrerseits zu einer Metapher³⁰ werden lässt, die darauf zielt, die gegenwärtige Lage der Kirche zu beleuchten:

Quantus erat dolor in Cananaea matre puellae,
Cuius mens furiis exagitata fuit,
In tanto nunc est Ecclesia maesta labore,
Doctorum furias cum videt atque ducum. (Vers 1-4)

Der Schmerz („dolor“) der Mutter gibt hier das entscheidende Stichwort, das als Bildspender dient, um den Kummer („labor“) der „Ecclesia maesta“, der traurigen Kirche, zu veranschaulichen, wobei die Vergleichsbeziehung syntaktisch über die korrelativen Ausdrücke „quantus“ und „in tanto“ hergestellt wird. Dabei ist bezeichnend, dass im Gedicht anders als in der biblischen Vorlage nicht von einem Dämon, sondern von „furiis“ die Rede ist, von denen das Mädchen heimgesucht wird. Melanchthon bringt hier also mit den Furien bzw. Erinnyen (den Rachegöttinnen) eine Figurengruppe aus der griechisch-römischen mythologischen Vorstellungswelt in den Text ein und lässt so für den gebildeten Leser die christliche Intention des Gedichts im weiteren Horizont antiker literarischer Traditionen erscheinen. Der Bezug zur Antike bekundet sich zudem in der

³⁰ genauer: zum Bildspender (*source domain*) einer Metapher. Zum Konzept der Metapher vgl. Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 2004, S. 7-29; Murray Knowles and Rosamund Moon: *Introducing Metaphor*. London, New York 2006, sowie, unter linguistischen Aspekten: Helge Skirl und Monika Schwarz-Friesel: *Metapher*. 2. Auflage. Heidelberg 2013, besonders S. 1-19.

Form des Gedichts, das in Distichen verfasst ist und an die Tradition des antiken Epigramms anknüpft. Die oben genannten Furien haben neben ihrem außertextlichen, antiken Bezug auch eine verweisende Funktion innerhalb des Gedichts: Sie deuten voraus auf die „*Doctorum furias*“, die „Rasereien der Gelehrten“ (Zeile 4) und stellen so eine weitere sprachlich-semantiche Verbindung her zwischen der biblischen Begebenheit und den theologisch-konfessionellen Konflikten, die in der Sicht des Dichters das Dilemma der Gegenwart ausmachen.

Wie schon Thorsten Fuchs in seiner sehr detaillierten und ausführlichen Analyse gezeigt hat,³¹ ist der verbleibende Teil des Gedichts im Modus eines Gebets, einer *precatio* gestaltet,³² der die wiederholte Anrufung „*Gnate dei*“ („Sohn Gottes“) eine besonders eindringliche und nachdrückliche Form verleiht. Den Kern und Angelpunkt des im Gedicht entfalteten Arguments bildet unterdessen die aus der Erzählung des Matthäusevangeliums entlehnte Hundemetapher, die in Entsprechung zur Vorlage zweimal eingesetzt wird, zunächst in einer negativ akzentuierten, sodann in einer positiven Bedeutungsvariante. Das lyrische Ich nimmt zunächst die abwertende Dimension des Hundemotivs auf, indem es die Kirche bzw. die *Communitas* der Gläubigen insgesamt als eine „*rea turba*“, eine schuldige Menge, bezeichnet und diese mit „*turpes canes*“, mit „schändlichen Hunden“ vergleicht: „*Et sumus ut turpes nos rea turba canes*“. Vor der Folie dieser Herabsetzung, in die sich das lyrische Ich durch die Rede in der Wir-Form selbst mit einschließt, vollzieht sich in den folgenden Zeilen eine Wiederaufnahme und Reinterpretation des Hundemotivs, die in jenem eine positive Bedeutungskomponente aufdeckt und so die „*parva catella*“ aufwertet und zur Identifikationsfigur des poetischen Ich wie des Lesers werden lässt.

Wie an der zuvor zitierten Stelle ist die metaphorische Rede auch hier in Form eines expliziten Vergleichs („*ut ... sic*“) gestaltet, durch den die Haltung des Hundes als bildspendendes *Relatum* auf die christliche Gemeinschaft bezogen wird. Der bescheidene, demütige *Habitus* des Hundes, der das *tertium comparationis* bildet, wird dabei durch die Wahl der Diminutivform „*catella*“ hervorgehoben, wobei der bescheidene,

³¹ Vgl. Fuchs: *Melanchthon als neulateinischer Dichter*, S. 181-182.

³² Auch hier kann der Dichter gleichermaßen an christliche wie an antike Vorlagen anschließen. Denn das Gebet als religiöses Sprechen ist keine ausschließlich christliche Form, sondern ebenso Element der antiken griechisch-römischen Kultur. In der Literatur begegnet es u.a. im Epos, bei Homer und Vergil, etwa *Aeneis* I, 327-334. Vgl. Thomas Kuhn-Treichel: *Die ‚Alethia‘ des Claudius Marius Victorius: Bibeldichtung zwischen Epos und Lehrgedicht*. Berlin, Boston 2016, S. 181. Auch die *precatio* in Melanchthons Gedicht folgt dem Schema *invocatio – pars epica – preces* und weist so die von Kuhn-Treichel genannte charakteristische Struktur der Gebete im Epos auf.

geringe Charakter des Hündchens durch das Attribut „parva“ unterstrichen wird. Seine *humilitas* bekundet sich überdies in dem Adverb „timide“, das seinen Verhaltensstil beschreibt, sowie in dem Attribut „modicus“ (bzw. „modicas“), das seinen geringen, dürftigen Anteil an den Speisen des Herrn anzeigt. Die demütige Haltung des Hündchens wird sodann, in dem anderen Glied der Vergleichsrelation, das die christliche Gemeinschaft bezeichnet, wiederaufgenommen, nämlich im Sprechakt des Bittens („petimus“), der die Grundfigur des Gedichts bildet. Damit deutet diese Stelle zugleich voraus auf die Schlussverse des Gedichts, auf die abschließende Anrufung und erneute Bitte an Christus, der nun (in Anlehnung an Joh I, 1) als *λόγος* angesprochen wird. Hier tut sich somit ein Zusammenhang auf, der die *parva catella* mit dem *λόγος* der Schlusszeilen verbindet. In dieser Verbindung, die aus der Komposition des Textes hervorgeht, zeichnet sich eine enge Beziehung des Niederen und des Hohen, des Gewöhnlichen und des Erhabenen ab, die sich als dialektische Relation begreifen lässt. Die Figur des *λόγος* ist überhaupt nur von unten, aus der Position des Niedrigen zugänglich und adressierbar; seine sublimen Höhenlage bleibt gleichsam zurückbezogen auf den *humus*, auf jenen Boden, in dem Auerbach die ursprüngliche Referenz der Sprache des Gewöhnlichen zu erkennen glaubte.

In literaturanalytischer und philologischer Hinsicht liegt es zudem nahe, den Ausdruck *λόγος* nicht ausschließlich im theologischen Sinne zu lesen, sondern überdies auch das weite Spektrum an Bedeutungen in Betracht zu ziehen, die jenem Begriff im antiken griechischen Sprachgebrauch zukamen.³³ Im Kontext des vorliegenden Gedichts, einem Text, der es nicht zuletzt mit Sprache und Kommunikation zu tun hat, bietet es sich an, insbesondere die Bedeutungskomponenten „Rede“, „Wort“, „Erzählung“ zu berücksichtigen, die dazu anregen, den *λόγος* der Schlussverse, in einer zweiten Lektüre, als poetologische Figur zu verstehen. In diesem Sinne verweist der Term *λόγος* schließlich auch auf die poetische Rede des Gedichts und deren Fähigkeit, im Modus der Apostrophe einen Diskurs zu eröffnen und mit einem (menschlichen oder göttlichen) Gegenüber in Dialog zu treten.

³³ Vgl. den entsprechenden Eintrag im *Griechisch-deutschen Schul- und Handwörterbuch* von Wilhelm Gemoll, der als basale Bedeutungen zunächst „Sprechen“, „Mitteilung“, „Wort“, „Rede“, „Erzählung“ anführt, sodann auch „Vorschlag“, „Sache“, „Redegegenstand“, „Vernunft“. Hier zitiert nach der online Version der Erstausgabe, Wien 1908: <https://gemoll.eu/?q=λόγος> (abgerufen am 1.6.2020).

Blicken wir von diesen Beobachtungen aus nochmals zurück auf die Metapher des Hündchens im vorangehenden Teil des Gedichts: Die Anverwandlung an die *catella*, so wird deutlich, ist offensichtlich weniger als Ausdruck der Sympathie oder als Indiz einer besonderen Tierliebe des reformatorischen Dichters zu verstehen. Sie hat vielmehr einen systematischen Grund in der spezifischen Bedeutung, die der Semantik und Metaphorik des alltäglichen, gewöhnlichen Lebens in Melanchthons dichterischem Werk zukommt. Die Mimikry an das Mindere und Geringe, die das Gedicht vorführt, ist mit anderen Worten als Teil eines poetischen Programms zu begreifen, das das Niedere und Gewöhnliche zum Thema literarischer Darstellung wählt und dazu einen eigenen Stil lyrischen Sprechens in Anschlag bringt. Diesen Stil, der Melanchthons Dichtungen kennzeichnet und sich als *stilus humilis* charakterisieren lässt, ist zu einem Teil durch die Sprache der Evangelien angeregt; er knüpft jedoch ebenso an Elemente der antiken Dichtungstradition und Rhetorik an, um sich deren Repertoire literarischer Formen und Ausdrucksmittel zu eigen zu machen und diese teils als Muster eigener poetischer Produktion, teils als Basis spielerischer Abwandlung und Umschrift zu verwenden.

Marijana Erstić (Universität Split)

Dalibor Matanić

Ein Regisseur zwischen Neorealismus und Handycam

Im vorliegenden Beitrag soll der Film *Zvizdan/Mittagssonne* aus dem Jahr 2015 des kroatischen Regisseurs Dalibor Matanić vorgestellt werden. Der in Deutschland bekannteste Film Matanićs ist vermutlich der Film *Fine mrtve djevojke/Schöne tote Mädchen* (Matanićs zweiter Film aus dem Jahr 2002). Bei *Fine mrtve djevojke* handelt es sich um einen sog. ‚Independent‘-Film, mit dem dieser im Jahr 1975 in Zagreb geborene Regisseur die Homosexualität in einer sehr provinziellen, kleinbürgerlichen Umgebung Zagrebs behandelte. Mit diesem Film gewann Matanić auf dem Filmfestival in Pula im Sommer 2002 alle drei Hauptpreise – den der Jury, den des Publikums und den der Kritik.¹ Mit seinem Film *Zvizdan* gewann der Regisseur 2015 in Cannes den Ersten Preis in der Kategorie *Un certain regard*. Aber auch mit anderen seiner Filme positioniert sich der durchaus kontroverse Regisseur in die erste Liga der kroatischen Filmemacher und schreibt an einer Geschichte des europäischen filmischen Realismus mit. Das ausgewählte Film-Beispiel des gefeierten Regisseurs wird im Folgenden im Hinblick auf seinen Realismusgehalt analysiert.

Der Realismus des Regisseurs trägt manchmal sarkastische Züge. Was im kroatischen Film *Tko pjeva zlo ne misli/Wer singt, denkt nichts Böses* von Krešo Golik aus dem Jahr 1970 noch in Manier des Heimatfilms mit viel ironischer Sympathie dargestellt wurde, das Spießertum der kroatischen Hauptstadt, das ist im Film *Fine mrtve djevojke* eine zu Hölle gewordene Provinz der Homophobie, der Engstirnigkeit und der Einseitigkeit, die buchstäblich zur Vergewaltigung, zum Mord, zum Kidnapping... führt. Bereits dieser frühe Film des Regisseurs ist im höchsten Grade politisch, er insistiert, er alarmiert. Filmtechnisch zeigt sich auch hier, was Matanić schon in seinem ersten Film *Blagajnica hoće íći na more/Die Kassiererin will ans Meer* aus dem Jahr 2000 erprobt hatte: Ein sarkastischer Blick auf die Peripherie der einzigen kroatischen Großstadt, in die Welt der sog. ‚kleinen‘ Menschen, in der es durchaus auch positive Gestalten gibt – zumeist

¹ Vgl. Zlatko Vidaković: „Hrvatska kinematografija od 2007. do 2012. i festival igranog filma u Puli“. In: Nikica Gilić/Zlatko Vidaković (Hrsg.): 60 godina igranoga filma u Puli I hrvatski film. Zagreb 2013, S. 169-176, S. 171.

die Hauptprotagonisten der Filme, die häufig als Identifikationsfiguren angelegt sind. Das Handeln, ja sogar das Leben dieser recht aufrichtigen Protagonisten wird jedoch unterminiert durch Häme, Eigennutz, Lieblosigkeit, Unredlichkeit, Haß. Häufig wird dieser Kontrast zwischen Liebe und Lieblosigkeit durch Skurrilitäten und durch dezidiert humoristische Elemente gemildert, die die Brisanz der Geschichte etwas dämpfen, sie für den Zuschauer erträglicher machen. Er wird aber auch durch den Einsatz von Schlagermusik entschärft (wie in bereits erwähnten Film *Blagajnica hoće íći na more*, und im Film *Kino Lika* (von 2008), die auf den ersten Blick als Symbol für Träume, Wünsche, Sehnsüchte fungiert. Doch die Banalität der Schlagermusik, ihrer Texte und ihrer Lieder, entlarvt die Sehnsüchte der Protagonisten als irreführend und trügerisch. Auch das Kino und der Film sind nicht in der Lage, die Aussichtslosigkeit des Lebens ins Glück zu umwandeln: Nach dem Kinobesuch im Film *Kino Lika* bleibt nur die Leere übrig: Nach dem harschen wie drastischen Angebot der korpulenten Protagonistin („Hoćeš me jebati?“/„Willst du mich ficken?“) flieht der Protagonist, der zu Beginn des Films durch ein Unglück seine Mutter tödlich verletzt hat, in die Einsamkeit und in den Selbstmord. Und die wenig attraktive Protagonistin legt sich am Ende des Films in ihrer vergeblichen Sehnsucht nach Liebe und Anerkennung nackt in ein Schweinegehege.

Matanić spielt in seinen Filmen neben der Drastik und der Selbstreflexivität häufig auch mit den Farben und dem Licht: Die positiven Elemente der Gesellschaft erscheinen oft in hellen, freundlichen Tönen, die bedrohlichen zumeist dunkel und trist. Das Bedrohliche wird häufig durch eine unruhige Kamera, ja durch Handycam dargestellt. Die Schauspieler erscheinen immer wieder als Laiendarsteller, so z.B. in *Blagajnica hoće íći na more* und in *Kino Lika*, ihr Schauspiel scheint authentisch, und rekurriert somit auf den italienischen Neorealismus. Bereits anhand dieser formalen Elemente wird neben der politischen Ebene auch ein spezifischer filmischer Blick Matanićs deutlich.

Der Film *Zvzdán* (2015) wird in den kroatischen Medien als der Höhe- und Wendepunkt der kroatischen Kinematographie gefeiert. Denn bisher wurde immer wieder kritisch vom Manierismus des kroatischen Films gesprochen, so z.B. Luciano Dobrilović:

„Ako je formalni manirizam doista svojstven mnogim hrvatskim filmovima, onda bi to mogla biti značajka čitave kinematografije, što držimo prepoznatljivom prednošću, posebice ako je autor sve dobro napravio, što ga opet može dovesti do važnijih ciljeva no što su to oni zatvoreni, maniristički.“² // „Wenn der formale Manierismus kennzeichnend ist für den kroatischen Film, dann ist er kennzeichnend für die gesamte kroatische Kinematographie, was wir für einen

² Luciano Dobrilović: „Hrvatski film ranih devedesetih. Nacionalni identitet i kolektivno nesvjesno u hrvatskoj kinematografiji početka devedesetih godina XX. stoljeća“. In: Nova Istra. Jg. IX (Herbst/Winter 2004), H. XXVII, Nr. 2-3, S. 32-46, S. 32.

Vorteil halten, vor allem dann, wenn der Film gut ist, was am Ende zu wichtigeren Zielen führt, als jenen manieristischen.“ [Üb. M.E.]

Doch wenig Manieristisches haftet dem Film *Zvizdan* an – im Gegenteil, er ist realistisch. Der Film erzählt in drei Episoden jeweils die Geschichte eines kroatisch-serbischen Liebespaares, verteilt auf drei Jahrzehnte – auf das Jahr 1991 – also den Beginn des Krieges in Kroatien, das Jahr 2001 und das Jahr 2011. Dadurch bezieht sich Matanić auch auf die kroatische Kinematographie, d.h. auf den Film *Priče iz Hrvatske* von Krsto Papić, zu dem Luciano Dobrinović schrieb:

„Priča iz Hrvatske [Krste Papića] film je sastavljen od tri dijela, a svaki se zbiva u svome vremenskom segmentu: prva se priča događa 1971. godine tijekom Hrvatskoga proljeća, druga 1980., nakon Titove smrti, a treća 1990., u vremenu velikih ideoloskih i kulturnih promjena.“³ (S. 41) // „Priča iz Hrvatske von Krsto Papić ist ein Film aus drei Teilen, und jeder Teil spielt in eigener Zeit: die erste Geschichte ereignet sich 1971 während des kroatischen Frühlings, die zweite 1980 nach Titos Tod und die dritte 1990, in der Zeit der großen ideologischen und kulturellen Änderungen.“ [Üb. M.E.]

Hier wie dort ein Rückblick auf die Zeit, verteilt auf drei Dekaden. Doch Matanić zitiert zwar immer wieder die kroatischen Filmautoren, seine eigene Filmsprache ist allerdings eher geradlinig, klassisch, neorealistisch. Die Dreiteilung der Geschichte ist zwar identisch mit dem Film *Priče iz Hrvatske*, es gibt aber auch Unterschiede. So werden die kroatisch-serbischen Liebes-Paare bei Matanić immer vom denselben Schauspielern gespielt (Tihana Lazović und Goran Marković), der Ort ist gleich, die Handlungsmuster ebenfalls. Diese Entscheidung scheint, wie auch der Titel des Films, zu signalisieren: Nichts ändert sich, die Zeit steht, und es ist High Sun in der Krajina, es herrscht die sengende Hitze, die zur Handlungs- und Änderungs-Unfähigkeit führt... Krajina, in der der Film spielt, ist das Gebiet, in dem früher serbische und kroatische Bevölkerung lebte. Es ist das unterentwickeltste Gebiet des Landes zwischen dem Binnenland und der Küste. Und man mag für diesen Teil Kroatiens den polyvalenten Begriff Orientalismus von Edward Said benutzen, nicht zuletzt deshalb, weil Krajina die ehemalige Grenze zum osmanischen Reich darstellt. Krajina ist aber vor allem das Gebiet, das während des Krieges 1991-1995 von den Serben besetzt und durch die kroatische Operation Oluja/Sturm im Sommer 1995 von den Kroaten befreit wurde. Die serbische Bevölkerung, ca. 180 000 Menschen, floh. Krajina ist heute also ein Teil Kroatiens. Und: wie sie in *Zvizdan* inszeniert wird, ist sie vergleichbar mit italienischem Sizilien und mit seiner zyklischen Zeit, der Zeit der ewigen Wiederkehr. Diese zyklische Zeit wurde dargestellt in den Schilderungen über Sizilien des italienischen Veristen

³ Ebd., S. 32.

Giovanni Verga, sowie eines Autors des 20. Jahrhunderts, Giuseppe Tommasi die Lampedusa und in den Filmen des Neorealisten Luchino Visconti.

So schildert Verga in seinem Zyklus *I vinti/Die Besiegten* und u.a. in seinem Roman *I Malavoglia* (1881) den Ruin einer Fischerfamilie, die den gesellschaftlichen Aufstieg versucht. Doch die gesellschaftlichen Strukturen lassen den Aufstieg nicht zu, sie scheinen sich wie die Jahreszeiten im Kreise zu drehen. Diese pessimistische Sicht übernimmt größtenteils auch Luchino Visconti in seinem neorealistischen Film *La terra trema/Die Erde bebet* von 1946/47, einer Adaption des Romans. Ein weiteres Beispiel sind der Roman und der Film *Il gattopardo/Der Leopard* (1958). Auch hier wird im zyklischen Modell die Wiederkehr der immer gleichen Ereignisse und Handlungen inszeniert.

Matanićs Position ist am kroatischen Beispiel einer zyklischen Zeit noch wesentlich resignierter, und sie ist auch wesentlich kämpferischer. Denn am Beispiel von *Zvizdan* führt die Wiederkehr des Gleichen spezifisch zur Zirkulation des Hasses, die symptomatisch für eine gesamte Gesellschaftsordnung steht. Nadine Lange schrieb für den *Tagesspiegel* angesichts des Filmfestivals in Sarajevo im Jahr 2015:

„Es lief schlecht zwischen Serbien und Kroatien im August. Politiker und Publizisten tauschten harsche Worte aus, auf beiden Seiten steigerte sich der Nationalismus in fiebrige Temperaturen. Der Hauptgrund dafür war der 20. Jahrestag der Operation „Oluja“, mit der die kroatische Armee die einjährige Existenz der Republik Serbische Krajina auf kroatischem Territorium beendet hatte. Die serbische Bevölkerung war gewarnt worden, weshalb die Zahl der Todesopfer verhältnismäßig gering blieb, doch zwischen 180 000 und 200 000 Menschen mussten vom einen auf den anderen Moment fliehen. Bis heute ist die Gegend dünn besiedelt, wenige Serben trauen sich, in ihre alte Heimat zurückzukehren“, so Lange.⁴ Und weiter:

„Man kann sie verstehen, wenn man die Militärparaden und Feierlichkeiten verfolgt hat, mit denen in Kroatien an den Sieg erinnert wurde. Im Serbien wiederum proklamierte Premier Aleksandar Vučić den 5. August trotzig zum nationalen Trauertag, und Präsident Tomislav Nikolić verglich Kroatien mit dem faschistischen Ustascha-Staat, der zwischen 1941 und 1945 existiert hatte.“⁵

Auch in der Politik scheine sich Geschichte zu wiederholen, so die Warnung der Kritikerin: Doch „Zu den wenigen Lichtblicken“, so Lange „während dieses unerfreulichen Szenarios gehörte ein Film“ und Lange meint „Zvizdan“ („The High Sun“),

⁴ Nadine Lange: „Die Hoffnung ist weiblich“. In: Der Tagesspiegel, 24.08.2015, URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/bilanz-zum-filmfestival-sarajevo-die-hoffnung-ist-weiblich/12222880.html> (21.09.2015)

⁵ Ebd.

von Dalibor Matanić. Matanićs Entscheidung, dieselben Schauspieler für alle drei Episoden einzusetzen, irritiere kurzzeitig, illustriere jedoch auf einleuchtende Weise die Universalität der erzählten Schicksale sowie Matanićs Überzeugung, dass sich Geschichte wiederhole. Er selbst, so beschrieb er es nach der Premiere in Sarajevo, habe in seiner Familie oft gehört, wie von „Anderen“ gesprochen werde. „Auf dem Balkan scheint eine Art Code des Hasses und der Intoleranz zu existieren. Davon hatte ich die Nase voll“, so der Regisseur. Sein sorgsam fotografiertes Film voller wunderschöner Sommerlandschaften sei jedoch auch der Versuch, einen Ausweg aus der Hassspirale zu zeigen. In der ersten, Romeo-und-Julia-artigen Episode gelinge das noch nicht, sie endet für den kroatischen Mann tödlich, ebenso wenig in der zweiten 2001 spielenden Geschichte zwischen einer serbischen Rückkehrerin und einem kroatischen Handwerker. Doch 2011 gäbe es schließlich einen Spalt breit Hoffnung: Das Schlussbild zeige eine offene Tür – die Serbin lässt sie für den Kroaten offen, der sie und ihr Baby einst im Stich gelassen habe.⁶ Man kann diese Beobachtungen auch weiter denken: Denn es wird bei Matanić stets der faschistoide Charakter des Hasses deutlich. Und die Lebenskraft der Liebe. Matanićs Engagement kann auch mit Pier Paolo Pasolini und mit Georges Didi-Huberman gelesen werden. So schreibt Georges Didi-Huberman in seinem Buch *Überleben der Glühwürmchen* (2012) kürzlich folgendes:

„Was [...Pasolini und m.M.n. auch Matanic] als faschistische Herrschaft beschreibt, ist also eine Wirklichkeit gewordene Hölle, der keiner mehr entkommt, zu der wir von nun an verdammt sind. Ob mit oder ohne Schuld, spielt keine Rolle: auf alle Fälle verdammt.“⁷

Diese Sätze äußert Didi-Huberman vor dem Hintergrund der Überlegungen Pasolinis zum Phänomen der *luciole*, der Glühwürmchen, die dieser in diversen Briefen und Essays als die Metapher der Widerstandskraft der geknechteten und entmachteten Einzelnen verwendet – d.h. der Subproletarier, der Homosexuellen, der Menschen aus der sog. Dritten Welt, der Minderheiten... Und es handelt sich auch um ein Sinnbild des Kampfes gegen den Faschismus, gegen die Homophobie, gegen die Unterdrückung jeglicher Art.

Im Falle von Matanić kann dasselbe Interesse festgestellt werden, zeigt dieser doch mit jedem seiner Filme, dass die aktiven und vitalen Kräfte der Gesellschaft im Verschwinden inbegriffen sind, und warnt er doch gerade mit jedem Film davor. Und zeigt er doch, dass der Hass auf beiden Seiten – jener serbischen, jener kroatischen – nichts anderes als der Faschismus ist. Was Matanić dem Hass entgegensetzen vermag, mag naiv klingen, und es ist doch der einzige Weg, es sind die Liebe und die Toleranz.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Georges Didi-Huberman: *Überleben der Glühwürmchen*. München 2012, S. 36.

Deshalb meint der Regisseur immer wieder in seinen Interviews, eigentlich habe er einen Film über die Liebe und nicht über den Hass gemacht.

Den Vorwürfen der europäischen Kritiker: „Hrvatska nema svoju kinematografiju“⁸ /Kroatien habe keine eigene Kinematographie [Üb. M.E.], oder: „Hrvatski film devedesetih je vreća puna laži“⁹/„Kroatischer Film der 1990er Jahre sei ein Sack voller Lügen“ [Üb. M.E.], wie dies Aldo Paquola behauptet, kann also mit Matanićs Filmen seit den 2010er Jahren entschieden widersprochen werden. Wie Luciano Dobrilović schreibt:

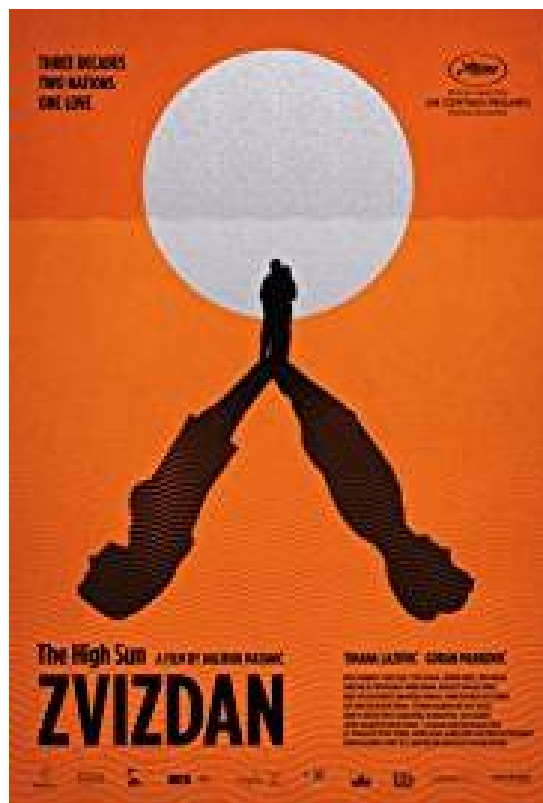
„Razmisljanje europskih kritičara [...] o hrvatskoj kinematografiji često je puno nedoumica: tim se filmskim ostvarenjima uglavnom zamjera prenatrpanost događajima, manjak linearnosti i narativne dosljednosti, ili pak nedovoljna vjerodostojnost dijegeze.“¹⁰ // Die Überlegungen der europäischen Kritik über der kroatischen Film ist voller Zweifel: Diesem filmischen Arbeiten wird zumeist Überfülle an Geschehnissen vorgeworfen, das Fehlen der Linearität und der narrativen und diegetischen Glaubwürdigkeit.“ [Üb. M.E.]

Matanićs Filme hingegen sind auch filmtechnisch überzeugend gemacht, ohne überflüssige Längen und unnötige Handlungsstränge, eben realistisch, nicht manieristisch. Die erzählten Geschichten sind stringent, weil sie stets ein Konzept und eine politische Botschaft tragen. Es ist die Botschaft der Toleranz, ausgetragen mithilfe eines modernen filmischen Realismus'. Und in einer Gesellschaft im Umbruch sind solche Geschichten von größter Relevanz.

⁸ Aldo Paquola: „Hrvatski film? To je doista teško pitanje.“ In: Tvrđa. Časopis za književnost, umjetnost, znanost. Jg. 2000, H 1-2, S. 295-301, S. 296.

⁹ Ebd., S. 300.

¹⁰ Luciano Dobrilović: „Hrvatski film ranih devedesetih. Nacionalni identitet I kolektivno nesvjesno u hrvatskoj kinematografiji početka devedesetih godina XX. stoljeća“. In: Nova Istra. Jg. IX (Herbst/Winter 2004), H. XXVII, Nr. 2-3, S. 32-46, S. 32.



Links: Filmplakat, <https://www.imdb.com/title/tt0329083/>; Rechts: Filmplakat, https://www.imdb.com/title/tt4593108/?ref=nm_knf_i1

Quellen:

Filme:

La terra trema / Die Erde bebt, I 1947/48, Reg.: Luchino Visconti.

Il Gattopardo / Der Leopard, I 1963, Reg.: Luchino Visconti.

Tko pjeva, zlo ne misli / Wer singt, denkst nichts böses, YU 1970, Reg.: Krešo Golik.

Priča iz Hrvatske / Eine Geschichte aus Kroatien, HRV 1991, Reg.: Krsto Papić.

Blagajnica hoće ići na more / Die Kassiererin will ans Meer, HRV 2000, Reg.: Dalibor Matanić.

Fine mrtva djevojke / Feine tote Mädchen, HRV 2002, Reg.: Dalibor Matanić.

Kino Lika / Kino Lika, HRV 2008, Reg.: Dalibor Matanić.

Zvizdan / The High Sun, HRV 2015, Reg.: Dalibor Matanić.

Weiterführende Literatur:

Crnković, Gordana P./Aida Vidan (Hrsg.): *In Contrast. Croatian Film Today*. Zagreb 2012.

Pasolini, Pier Paolo: „L’articolo delle lucciole“. In: ders.: *Scritti corsari*. Mailand 1975, S. 156-164, S. 160.

Pasolini, Pier Paolo: „Von den Glühwürmchen“. In: ders.: *Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*. Berlin 1979, S. 67-73.

Pavičić, Jurica: *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija*. Zagreb 2011.

Škrabalo, Ivo: *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*. Zagreb 2008.