AUSSIGER BEITRÄGE

GERMANISTISCHE SCHRIFTENREIHE
AUS FORSCHUNG UND LEHRE

16
****
2022
16. JAHRGANG

Unterwegs – „Reisen“ in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur

Hrsg. von
Renata Cornejo, Beate Baumann und Sandra Vlasta

ACTA UNIVERSITATIS PURKYNIANAE
FACULTATIS PHILOSOPHICAE STUDIA GERMANICA

AUSSIGER BEITRÄGE
Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre

Redaktionsrat:
Hana Bergerová (Ústí n. L.), Renata Cornejo (Ústí n. L.), Věra Janíková (Brno), Heinz-Helmut Lüger (Bad Bergzabern), Mario Saalbach (Vitoria-Gasteiz), Georg Schuppener (Leipzig/Ústí n. L.), Petra Szatmári (Budapest), Sandra Vlasta (Genua), Karin Wozonig (Wien)

E-mail-Kontakt: ABRedaktion@ujep.cz

Für alle inhaltlichen Aussagen der Beiträge zeichnen die Autor/inn/en verantwortlich.
Hinweise zur Gestaltung der Manuskripte unter: http://ff.ujep.cz/ab
Die Zeitschrift erscheint einmal jährlich und ist bis auf die letzte Nummer bei GiNDok (www.germanistik-im-netz.de/gindok) elektronisch abrufbar.

Anschrift der Redaktion: Aussiger Beiträge
Katedra germanistiky FF UJEP
Pasteurova 13, CZ–40096 Ústí nad Labem

Bestellung in Tschechien: Knihkupectví UJEP
Pasteurova 1, CZ–40096 Ústí nad Labem
knihkupectvi@ujep.cz

Bestellung im Ausland: PRAESENS VERLAG
Wehlistraße 154/12, A–1020 Wien
bestellung@praesens.at

Design: LR Consulting, spol. s r. o.
J. V. Sládka 1113/3, CZ–41501 Teplice
www.LRDesign.cz

Technische Redaktion: Martin Třešňák

Auflage: 200

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung aus dem Fonds für institutionelle Forschung für das Jahr 2022 der Philosophischen Fakultät der Jan-Evangelista-Purkyně-Universität in Ústí nad Labem.

© Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Filozofická fakulta
Ústí nad Labem, 2022

© Praesens Verlag Wien, 2022

ISSN 1802-6419
ISBN 978-80-7561-385-1 (UJEP), ISBN 978-3-7069-1186-3 (Praesens Verlag)

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 7

I WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

Eliza Szymańska: Auf der Reise – zur narrativen Strategie der (doppelten) interkulturellen Vermittlung in Radek Knapps *Gebrauchsanweisung für Polen* und Adam Soboczynskis *Polski Tango*. *Eine Reise durch Deutschland und Polen* 13

Naděžda Heinrichová: Eugen Ruges Reisen und sein Versuch einer ‚Annäherung' an das Fremde 27

Ursula Klingenböck: „so ein schreibtisch ist eine ideale kopfbedeckung." wohn.zimmer.reisen bei Ilse Kilic und Fritz Widhalm 47

Isabell Schirra: Zuerst Vaterland, dann Mutterland: Christian Krachts literarische Reisen durchs Traumaland 65

Vincenza Scuderi: Ein Flaneur zwischen Raum und Zeit: Josef Winklers *Leichnam, seine Familie belauernd* 81

Nishant K. Narayanan: Eine Reise ins Körperreich: zwischen Toten und Lebenden in Josef Winklers *Domra* 95

Ramona Pellegrino: Mehrsprachige Darstellungsformen des Chronotopos der Begegnung in fiktiven Reisen: Beispiele aus Saša Stanišićs *Fallensteller* 111

Ben Dittmann: Reisen vom/als/zum Text – Der Umweg zur Fremdheit in Marion Poschmanns *Die Kieferninseln* 129

Melanie Schneider: „Alles wurde zäh, jede Bewegung, jeder Gedanke." Einfluss der Depression auf Reise- und Erzählbewegung in Bov Bjergs Road Novel *Serpentinen* 145

Eleni Georgopoulou: ‚Wenn Töchter eine Reise tun.' Das Spiel mit Reisemodulationen im Roman *Töchter* von Lucy Fricke 161

Nicola Kopf: Topographien des Stillstands: Postapokalyptische Wanderungen in Thomas Lehrs *42* 177

Annabelle Jänchen: „Hier in der heimischen Fremde" – der Osten in interkulturellen Familienromanen 193

II REZENSIONEN

Blum-Barth, Natalia (2021): Poietik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens. Heidelberg: Universitätsverlag Winter *(Renata Cornejo)* 217

Denemarková, Radka (2022): Stunden aus Blei. Hamburg: Hoffmann & Campe *(Dana Pfeiferová)* 220

Dunker, Axel/ Gerstner, Jan/ Osthues, Julian (Hgg.) (2021): „Migrationsvordergrund" – „Provinzhintergrund". Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft. Leiden/Boston: Brill *(Renata Cornejo)* 223

Egger, Sabine/ Hajduk, Stefan/ Jung, Britta C. (Hgg.) (2021): Sarmatien – Germania Slavica – Mitteleuropa. Vom Grenzland im Osten und Johannes Bobrowskis Utopie zur Ästhetik des Grenzraums. Göttingen: V&R Unipress *(Rangel Trifonov)* 225

Gmehling, Karl-Heinz (2022): Konstellationen der Flucht in ausgewählten Werken von Ota Filip und Jan Faktor. Eine raumnarrative Analyse. Berlin: Frank & Timme (*Alfrun Kliems*) 227

Hebenstreit, Desiree/ Herberth, Arno/ Kaufmann, Kira/ Schönsee, Rebecca/ Tezarek, Laura/ Zolles, Christian (Hgg.) (2020): Austrian Studies: Literaturen und Kulturen. Eine Einführung. Wien: Praesens *(Renata Cornejo)* 229

Heimböckel, Dieter/ Höhne, Steffen/ Weinberg, Manfred (Hgg.) (2022): Interkulturalität, Übersetzung, Literatur. Das Beispiel der Prager Moderne. Köln: Böhlau *(Veronika Jičínská)* 232

Hrdličková, Jana (2021): Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945. Berlin: Frank & Timme *(Iris Hermann)* 234

Jesenšek,Vida/ Ehrhardt, Horst (Hgg.) (2019): Sprache und Stil im Werk von Alma M. Karlin. Maribor u. a.: Univerzitetna založba Univerze v Mariboru *(Milka Enčeva)* 237

Künkel, Veronika Elisabeth (2021): Kulturwissenschaftlich-interkulturelle Linguistik. Kommunikationstheoretische Grundlagen, interkulturelle Dimensionen und fremdsprachendidaktische Perspektiven. Berlin u. a.: Peter Lang *(Csaba Földes)* 240

Leclerc, Hélène (2021): Lenka Reinerová und die Zeitschrift *Im Herzen Europas.* Internationale Kulturbeziehungen während des Prager Frühlings. Köln: Böhlau *(Manfred Weinberg)* 242

Merhautová, Lucie/ Petrbok, Václav/ Topor, Michal (Hgg.) (2022): Emil Saudek (1876–1941). Ein Übersetzer und Kulturmittler zwischen Metropole und Provinz. Köln: Böhlau *(Veronika Jičínská)* 248

Seibert, Ernst (2022): Kindheitsgenealogien. Literatur und Kindheit im Jahrhundert des Kindes in Österreich. Wien: Praesens *(Tamara Bučková)* 250

III BERICHTE

Andere Wirklichkeiten. Pararealitäten in der österreichischen Literatur. 30 Jahre Franz-Werfel-Stipendienprogramm in Wien, 08.–09. April 2022 *(Zdeněk Pecka)* 257

***Form und Funktion*.** Internationale Konferenz des Germanistenverbandes der Tschechischen Republik in Ostrava, 18.–20. Mai 2022 *(Norbert Richard Wolf)* 258

Grenze(n) und Grenzüberschreitungen in der Gegenwartsliteratur: Deutschland, Österreich, Tschechien und Europa. Internationaler Workshop in Ústí nad Labem, 14. Oktober 2022 *(Jürgen Eder)* 261

***Heimat und Gedächtnis in der deutschsprachigen Literatur* – ein Projektbericht** *(Garbiñe Iztueta-Goizueta)* 265

Englische Abstracts 268

Verzeichnis der Beiträger/innen 273

Verzeichnis der Gutachter/innen 277

Heftschau *Aussiger Beiträge* 2007–2022 278

Neue Publikationen 281

VORWORT

Das Reisen hat die Welt seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch stärker geprägt, als dies in der Vergangenheit der Fall war. Reisen fasziniert, Reisen bildet, Reisen hat sich jedoch auch zu einem Statussymbol entwickelt und stellt ein Privileg dar, das nicht allen zugänglich ist – hierzu sei nur an die zahlreichen Menschen erinnert, die zu anderen Formen der Mobilität wie Flucht und Migration gezwungen sind. Reisen und das Schreiben darüber haben auch die deutschsprachige Literatur seit 1945 wesentlich mitgeprägt, sei es in Form von Reiseberichten, sei es als fiktionale Verarbeitung von Reiseerfahrungen. Die Corona-Pandemie und die damit einhergehenden Lockdowns haben das Reisen ebenfalls in den Vordergrund gerückt, in diesem Fall allerdings aufgrund der Unmöglichkeit, sich auf eine Reise zu begeben und der damit verbundenen Sehnsucht nach Mobilität. Dass insbesondere in jüngster Zeit auch in der germanistischen Literaturwissenschaft das Thema des Reisens auf vermehrtes Interesse stößt, bezeugen u. a. Studien wie die von Baumgartner/Shafi (2019), in der das ambivalente Verhältnis in Bezug auf das Reisen bei AutorInnen des 21. Jahrhunderts ausgelotet wird.[1]

Die vorliegende 16. Ausgabe der *Aussiger Beiträge* widmet sich unter dem thematischen Schwerpunkt *Unterwegs – „Reisen" in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur* Darstellungen und Interpretationen von Reisen in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur seit 1945. *Reisen* wird hier in einem weiten Sinn verstanden, von tatsächlich stattgefundenen Reisen bis zu fiktionalen Reisebeschreibungen. Ebenfalls berücksichtigt werden Reisen in das vermeintlich Bekannte und solche, die als ‚exotisch' wahrgenommen werden, aber auch Autoren- und Autorinnenreisen und deren Auswirkungen auf die Entstehung von Texten. Das zentrale Anliegen hierbei richtet sich auf die besondere Bedeutung, die das Reisen in der Literatur darstellt.

Die Themen und Fragestellungen, die sich aus diesem Fokus ergeben, sind zahlreicher Art. Das Panorama reicht von der Art der Darstellung, der Gattungspositionierung der ‚Reise-Texte' (Reisebericht, Reiseroman, Reisetagebuch etc.), die sich zwischen Fiktionalität und Faktualität bewegen können, bis hin zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Reise als Thema und Motiv. Es geht dabei aber auch immer wieder um das Thema der Grenzen und de-

1 Vgl. BAUMGARTNER, Karin/SHAFI, Monika (Hgg.) (2019): Anxious Journeys: Twenty-First-Century Travel Writing in German. Rochester-New York: Camden House.

ren Überschreitung und der Auseinandersetzung mit dem Anderen, sei es mit den ‚Bereisten' (vgl. hierzu Mary Louise Pratts *travellee* im Gegensatz zum *traveller*[2]) oder mit anderen Reisenden, denen man auf dem Weg begegnet. Ebenfalls von Interesse erwies sich die Frage, wie die Reisenden sich selbst – unterwegs und in der Konfrontation mit dem Anderen – reflektieren. Auch der Aspekt der Reiserouten, die 2021 bei den Europäischen Literaturtagen in Krems im Mittelpunkt standen, und damit verbundenen Reisezielen konnten in diese Ausgabe der *Aussiger Beiträge* Eingang finden.

Die insgesamt zwölf hier versammelten Beiträge beschäftigen sich sowohl mit Texten, die als klassische Reiseberichte betrachtet werden können, als auch mit Prosatexten, die sich durch Reisemotive auszeichnen. Der ersten Gruppe lässt sich **Eliza Szymańskas** Beitrag zur narrativen Strategie der (doppelten) interkulturellen Vermittlung in Radek Knapps *Gebrauchsanweisung für Polen* (2017) und Adam Soboczynskis *Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen* (2006) zuordnen. In den Blick genommen wird hierbei die Bedeutung von Reiseführern bzw. Reisebeschreibungen und ihre Funktion der interkulturellen (doppelten) Vermittlung auf biographischer, identitäts- und erlebnisbezogener Ebene, wobei auch der Frage nachgegangen wird, wie sich die beiden Autoren selbst innerhalb der beiden Länder als mögliche Identifikationsgrößen positionieren.

Der Beitrag von **Naděžda Heinrichová** befasst sich mit Eugen Ruges Darstellung von Recherche- und Kurzlesereisen, die er in seinem Buch *Annäherung* mit dem Untertitel *Notizen aus 14 Ländern* (2015) präsentiert. Fokussiert wird dabei nicht nur die Rolle seiner Familiengeschichte für das Entstehen dieser Notizen, sondern auch seine Auseinandersetzung mit dem/den Anderen (Reisenden), mit dem Prozess der Globalisierung im Hinblick auf mögliche Diskrepanzen im Entwicklungsstand einzelner Länder sowie mit dem Phänomen des Massentourismus.

Ursula Klingenböck stellt in ihrem Beitrag die Frage nach zeitgenössischem Reisen am Beispiel von Ilse Kilics und Fritz Widhalms *Reise in 80 Tagen durch das Wohnzimmer. Eine Fest- und Forschschrift* (2004). Das Interesse gilt dabei nicht nur dem bereisten Raum und seiner Konzeption, sondern auch dem Reisen als raumkonstituierender Praxis, wobei durch die Mehrfachcodierung des ‚(fröhlichen) Wohnzimmers' gleichzeitig Kenntnis über die bereiste Raum-Zeit sowie Erkenntnis über sich selbst ermöglicht wird.

Die Gruppe der durch Reisemotive geprägten Beiträge wird eröffnet durch **Isabell Schirra**, die in ihrem Beitrag das Motiv der Reise in Christian Krachts

2 Vgl. PRATT, Mary Louise (2008): Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. Second edition. New York-London: Routledge.

Romanen *Faserland* (1995) und *Eurotrash* (2021) untersucht und sich dabei in besonderem Maße auf das Thema der Erinnerungsarbeit konzentriert, die diese Reisen in Bezug auf das kollektive Trauma der verdrängten deutschen Kriegsschuld leisten sollen.

Die nächsten beiden Beiträge fokussieren das Werk von Josef Winkler im Hinblick auf das ‚Reisen' aus durchaus unterschiedlichen Perspektiven. Im Mittelpunkt des Beitrags zu Josef Winklers *Leichnam, seine Familie belauernd* (2003) von **Vincenza Scuderi** steht die Auseinandersetzung mit dem Konzept der Geographie, das sich grenzüberschreitend auf Wahrnehmungen und Gefühle bezieht, sowie der daran anschließenden Idee des Transitorischen als Raum für Flaneure, die die ganze Welt bereisen, als ob es sich um eine Stadt handele. **Nishant K. Narayanan** beschäftigt sich hingegen mit den körperbezogenen Fremd- und Eigenwahrnehmungen in Winklers Werk *Domra – am Ufer des Ganges* (2000) und erörtert die komplexen Wechselbeziehungen zwischen Winklers Erinnerungen an die Todesfälle in seiner Heimat, seinem Indien-Interesse bezüglich der Todes- und Religionsthematik sowie dem Reisen und Schreiben als Bindeglieder zwischen diesen diversen Ausgangspunkten.

Ramona Pellegrino geht in ihrem Beitrag der Frage nach, wie der Chronotopos der Begegnung bzw. das chronotopische Motiv der Begegnung in literarischen Reisetexten sprachlich dargestellt wird. Anhand ausgewählter Erzählungen aus dem Band *Fallensteller* (2016) des deutschen Autors bosnischer Herkunft Saša Stanišić untersucht die Verfasserin aus einer sprachlichen Perspektive insbesondere Formen der Mehrsprachigkeit, die bei der Interaktion zwischen den Protagonisten und den Charakteren, denen sie während ihrer Reise begegnen, realisiert werden.

Ben Dittmann richtet das Interesse in seinem Beitrag auf die Verschränkung von Reisen und Texten und deren Bedeutung für die Erfahrung von Fremdheit in Marion Poschmanns *Die Kieferninseln* (2017). Dabei werden unter Rückgriff auf Deleuze' und Guattaris Begriff der Kerbung die Funktionen von Texten als Bedingung der Möglichkeit von Fremdheit ausgeleuchtet.

Der ‚dunklen Seite' der Road Novel *Serpentinen* (2020) von Bov Bjergs geht **Melanie Schneider** in ihrem Beitrag nach. Sie untersucht den Einfluss der Depression des Protagonisten auf die Reise- und Erzählbewegung und damit auch auf den für die Road Novel charakteristischen Denkprozess, der sich gemeinhin durch den Ausbruch aus dem starren Alltag und in der symbolischen Form des motorisierten Unterwegsseins realisiert.

Eleni Georgopoulou erforscht in ihrem Beitrag das Spiel der Autorin Lucy Fricke mit unterschiedlichen Reiseformen, die Aspekte der Abenteuer-, Pilger- und Initiationsreise umfassen, am Beispiel des Romans *Töchter* (2019).

Dabei oszilliert die Darstellung der jeweiligen Reisemodulation zwischen Pragmatik und Parodie und verdeutlicht kritisch die Last der Erbschaft einer Töchtergeneration, die vordergründig in der Leerstelle der Vaterfigur begründet liegt, hintergründig jedoch mit der Verweigerung des Erwachsenwerdens verstrickt ist.

Nicola Kopf untersucht in ihrem Beitrag Thomas Lehrs Roman *42* im Kontext katastrophischer Mobilitäts- und Beschleunigungsdiskurse mit Fokus auf die Topographie des zeitlichen Stillstands, die den Modus einer postapokalyptischen Reise in den Blick rückt. Der Text wird dabei als Gegenwarts- und Zeit-Diagnose gelesen, in der sich Stillstand und Katastrophe zu einer enthüllenden Form der Darstellung verbinden und handlungs- sowie formprägende Dynamiken der Stasis sichtbar machen.

Der die Ausgabe abschließende Beitrag von **Annabelle Jänchen** zum Thema der interkulturellen Familienromane behandelt ebenfalls das Motiv der Reise. Am Beispiel der Romane *Eine Formalie in Kiew* (2021) von Dmitrij Kapitelman, *Rückwärtswalzer oder Die Manen der Familie Prischinger* (2019) von Vea Kaiser und *Die nicht sterben* (2021) von Dana Grigorcea werden Grenzüberschreitung zwischen ‚West' und ‚Ost' in den Blick genommen und eine mögliche neue Funktion des europäischen ‚Ostens' in zeitgenössischen, interkulturellen Familienromanen erforscht, in denen von der Rückkehr an Orte erzählt wird, die im Familiengedächtnis eine zentrale Rolle spielen bzw. als heimatlich empfunden werden.

Außerdem finden Sie im vorliegenden Heft der *Aussiger Beiträge*, das zum letzten Mal in gedruckter Form erscheint (ab 2023 ausschließlich in elektronischer Form), einen ausführlichen Rezensions- und Berichtsteil sowie die Information über die aktuellen Publikationen des Instituts für Germanistik der UJEP und einen Überblick der bisher erschienenen Nummern der *Aussiger Beiträge.*

Anliegen der Herausgeberinnen war es, mit den in dieser Ausgabe versammelten Beiträgen neue Studien, die das Thema des Reisens in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur aus diversifizierten und innovativen Perspektiven beleuchten, vorzustellen und auf diese Weise einen Impuls für den wissenschaftlichen Diskurs und eine hoffentlich anregende Diskussion zu liefern.

Die Herausgeberinnen

Renata Cornejo
Beate Baumann
Sandra Vlasta

I

WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

Aussiger Beiträge 16 (2022), S. 13–25 ISSN 1802-6419

ELIZA SZYMAŃSKA

Auf der Reise – zur narrativen Strategie der (doppelten) interkulturellen Vermittlung in Radek Knapps *Gebrauchsanweisung für Polen* und Adam Soboczynskis *Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen*[1]

Ein einschlägiges Beispiel für die Anwendung der interkulturellen Vermittlung als eine mögliche narrative Strategie sind Reiseführer oder Reisebeschreibungen, die explizit auf den Transfer von Wissen über das eine Land (oder auch eine Stadt, eine Region o. Ä.) an die Bewohner/innen eines anderen ausgerichtet sind. Komparatistisch verfahrend wird in diesem Beitrag gezeigt, auf welche Art und Weise in Radek Knapps literarisiertem Reiseführer *Gebrauchsanweisung für Polen* (2017) und in Adam Soboczynskis Reisebericht *Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen* (2016) die Strategie der interkulturellen (doppelten) Vermittlung biographisch, identitäts- und erlebnisbezogen angewandt wird, um einerseits Wissen über das eine Land zu den Bewohner/innen des anderen zu transportieren, und andererseits, um die im Kontext der Migration entstehenden Fragen zur eigenen Identität aufzuarbeiten. Besonders interessant erscheint dabei die Frage, wie sich die beiden Autoren selbst innerhalb der beiden Länder als möglichen Identifikationsgrößen positionieren.

Schlüsselwörter: Reiseliteratur, narrative Strategien, interkulturelle Vermittlung, Radek Knapp, Adam Soboczynski

1 Einleitendes: Zum Begriff der interkulturellen (doppelten) Vermittlung

Das Reisen als ein dem Wesen des Menschen inhärenter Prozess ist bereits seit der Antike als Gegenstand der Beschreibung etabliert. Wie aber die Reise selbst und die damit verbundenen Erfahrungen festgehalten werden, hängt im-

1 In meinem Artikel *„Schreiben aus der Migrationserfahrung" – zu narrativen Strategien und Identitätsmustern in den Texten polnisch(sprachig)er (E)Migrationsliteratur in Deutschland* wird eine breite Palette des möglichen Umgangs mit der Erfahrung der Migration dargestellt, darunter auch die Strategie der (doppelten) interkulturellen Vermittlung (vgl. SZYMAŃSKA 2022b). Im vorliegenden Beitrag wird diese Strategie, die in der oben genannten Studie nur ansatzweise beschrieben wird, näher ausgearbeitet und ausführlich erläutert.

DOI 10.21062/ab.2022.012

mer von dem/der einzelnen Autor/in und den zeitgeschichtlichen Umständen ab (vgl. BRENNER 1990). Während man früher im Falle der Ost-West-Reisen (dabei wird nicht ausschließlich an die Reisen aus europäischen Ländern in den asiatischen und orientalischen Raum gedacht, sondern es werden auch die Reisen in Länder, die innerhalb Europas benachbart sind wie etwa Polen und Deutschland, berücksichtigt) auf das Exponieren der Alteritätserfahrung, die Exotisierung der Bewohner/innen des besuchten Landes und die Hervorhebung der „différ*a*nce" (DERRIDA 2004) bedacht war, ist heutzutage eine Tendenz zu beobachten, die auf die Nivellierung des möglichen Fremdheits- bzw. Andersheitsgefühls und dadurch auf die Untermauerung des tradierten Ost-West-Kontrastes bzw. -Konfliktes zielt. Mithilfe der narrativen Strategie, die ich in diesem Beitrag als (doppelte) interkulturelle Vermittlung bezeichnen möchte, wird seitens der hier zur Analyse ausgewählten Autoren[2] der Versuch unternommen, im vollen Bewusstsein um die Differenzen zwischen Polen und Deutschland das Wissen über das eine Land an das andere (und umgekehrt) zu vermitteln. Sie verfolgen dabei das Ziel, auf diese Art und Weise die möglichen „Lern- und Verstehenspotenziale der fremdkulturellen Interaktion" (DORA 2017: 76) zu erkunden, oder, wie es Przemysław Czapliński in Bezug auf seine „Poetik der Migration" formuliert, „inländische und ausländische Leser miteinander in Einklang zu bringen" (CZAPLIŃSKI 2013: 10).[3] Komparatistisch verfahrend wird in diesem Beitrag gezeigt, auf welche Art und Weise in Radek Knapps literarisiertem Reiseführer[4] *Gebrauchsanweisung für Polen* und in Adam Soboczynskis Reisebericht *Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen* die Strategie der interkulturellen (doppelten) Vermittlung biographisch, identitäts- und erlebnisbezogen angewandt wird, um einerseits, wie oben erwähnt, Wissen über das eine Land zu den Bewohner/innen des anderen zu transportieren, und andererseits, um die im Kontext der Migration entstehenden Fragen zur eigenen Identität aufzuarbeiten.[5] Wenn man die berühmte

2 Die Texte beider Autoren schreiben sich in eine Tradition der „Literatur des Reisens" (BOURQUIN 2006: 15) ein, die das Ost-West-Verhältnis thematisiert und für die Texte von Matthias Kneip, Karl-Markus Gauß, Stephan Wackwitz, Wolfgang Büscher, Roswitha Schieb, Petra Reski oder Olaf Müller stellvertretend stehen.

3 „[…] praktyki służące pogodzeniu czytelnika krajowego z zagranicznym" (übers. v. E.S.).

4 Anders als bei einem literarischen Reiseführer, dessen Ziel darin besteht, die Leser/innen auf literarische Spuren an einem Ort aufmerksam zu machen, handelt es sich bei einem literarisierten Reiseführer um ein sprachlich und/oder ästhetisch anspruchsvolles Werk.

5 Auf die Tatsache, dass das Reisemotiv traditionell mit dem der Identitätskonstruktion verbunden ist, wird in der Einleitung im Sammelband über die literarischen Deutschlandreisen nach 1989 verwiesen (vgl. BRÜCKNER/MEID/RÜHLING 2014: 4).

These Julia Kristevas „Das Fremde ist in uns selbst“ (KRISTEVA 1990: 208) bedenkt,[6] können die bereisten Orte als „Orte[] des Abenteuers, der unerfüllten Sehnsüchte, der Alternative zum eigenen Leben oder der Selbstfindung“ (ALBRECHT 2003: 235) aufgefasst werden. Besonders interessant erscheint mir in diesem Zusammenhang die Frage, wie sich die beiden Autoren selbst innerhalb der beiden Länder als möglichen Identifikationsgrößen positionieren.

2 Auf der Reise: Werkanalyse

2.1 Radek Knapps *Gebrauchsanweisung für Polen* oder der Blick von innen

Radek Knapp wendet sich in seinem literarisierten Reiseführer *Gebrauchsanweisung für Polen* an all diejenigen, die, vom „Tiefseetauchen vor den Seychellen [und] dem Bungee-Jumping im Grand Canyon“ (KNAPP 2017: 9) gelangweilt, bereit sind, „unser Land“ (ebd.) zu besuchen. Es wird bereits im zweiten Satz des Reiseführers deutlich, dass Knapp, der Polen mit dreizehn Jahren verlassen hat und seitdem in Wien lebt, sich hier eindeutig als Pole definiert und sich somit zum Sachkundigen in Sachen Polen stilisiert. Dies allerdings zu Recht, denn es ist erkennbar, dass er aus einem speziellen Blickwinkel (vgl. WIEDENMANN/WIERLACHER 2003: 210–214) erzählt. Als jemand, der die polnische Kultur ‚von innen‘ kennt und sich in den geschichtlichen, gesellschaftlichen und politischen Diskursen, die in Polen geführt werden, auskennt, zugleich aber die Perspektive seiner Leser/innen vor Augen hat, schreibt er vielmehr einen ‚Eigenkultur‘- als einen ‚Fremdkulturführer‘ (vgl. WANG 2003: 584). Er äußert sich mit großer Sachkenntnis über die Debatten zum Warschauer Aufstand, zum Warschauer Kulturpalast, zu Lech Wałęsas Präsidentschaft oder den Wahlen im Jahr 2015, um nur einige Beispiele zu nennen. Mit der gleichen Souveränität beschreibt er die Warschau-Krakau-Antagonismen, die besondere Nachsicht, mit der die Österreicher in Krakau, der ehemaligen k. u. k-Monarchie, behandelt werden, oder den polnischen Sinn für den Widerstand.[7] Der Reiseführer hat daher an vielen Stellen den Charakter einer „aktuelle[n] Lagedeutung“ (JAWORSKI/LOEW/PLETZING 2011: 9). Knapp kennt aber auch die Ängste und Erwartungen, mit denen die Deutschen,

6 Zur Beeinflussung der Darstellung von Eigen- und Fremdbilder in Reisetexten durch die Einstellung des Autors dem Fremden gegenüber siehe auch NUSHDINA (2004).

7 Allerdings unterlaufen ihm auch Fehler, wenn er etwa Trójmiasto, die „Dreistadt“ (Gdańsk, Gdynia, Sopot), als hinsichtlich der Einwohnerzahl größte Stadt Polens angibt.

Österreicher und Schweizer nach Polen kommen. Somit geht die Funktion des Buches über die einer bloßen Reiseanleitung weit hinaus, da es ein „fundiertes Kulturwissen und mit ihm die Grundbedingung interkultureller Kommunikation vermittelt[]“ (WANG 2003: 582). Mit dem stets gebrauchten Personalpronomen *wir* zeigt sich der Autor dabei als ein Teil eines größeren Kollektivs, dessen Gewohnheiten, Lebensstil und (vor allem) „Macken“ (KNAPP 2017: 11) er den potenziellen Besucher/innen schildern möchte. Es ist dabei bezeichnend, dass er, obwohl er sein „Büchlein“ (ebd.) auf Deutsch schreibt, erst seine Landsleute, die, wie er vermutet, über das Geschriebene „die Stirn runzeln“ (ebd. 13) werden, anspricht, bevor er sich direkt an seine deutschsprachigen Leser/innen wendet. Es erweckt den Eindruck, als ob er sich den Segen einholen wollte, seine in humoristischem Ton gehaltenen Einlassungen zur „slawischen Seele“ (ebd.) im Namen der ganzen polnischen Nation fortführen zu dürfen (dies bestätigt auch die bereits erwähnte und später stets verwendete Form *wir*). Diese fallen in unterschiedliche Kategorien: Verkehrswesen, Sprache, Küche, Fernseh- und Presselandschaft, Sport, Literatur. Dabei wird sehr deutlich, dass der Autor weniger auf praktische Ratschläge abzielt. Indem er auf die Unterschiede zwischen Polen und Deutschen hinweist, ist er vielmehr stets darum bemüht, zwischen den unterschiedlichen Mentalitäten (der slawischen und der germanischen, wie im Text steht) zu vermitteln. So wird vieles, was den deutschen Besucher/innen seltsam anmuten könnte, erklärt, damit diese sich in Polen wohlfühlen. Eine besondere Funktion übernehmen dabei die Stereotype, die in ihrer ganzen Bandbreite präsentiert werden: Polen als Wodkatrinker (vgl. ebd. 16, 83, 119f.), Autodiebe (vgl. ebd. 22, 177), korrupte (vgl. ebd. 16), faule und chaotische Menschen (vgl. ebd. 174) einerseits und als sehr gastfreundlich (vgl. ebd. 27, 118) andererseits. Sie dienen dazu, im ersten Schritt auf ein bereits vorgeformtes ‚Fremdheitsprofil‘ (vgl. WANG: 584) zurückgreifen zu können und somit das Wohlbefinden zu steigern. Im nächsten Schritt werden diejenigen Vorurteile, die beunruhigend wirken könnten, entschärft, wenn Knapp etwa humoristisch die Statistiken erwähnt, die bezeugen, dass die Polen längst nicht mehr so viele Autos stehlen wie früher (vgl. KNAPP 2017: 25).

Die interkulturelle Vermittlung, die in Knapps Text zur narrativen Strategie wird, verläuft, wie es für einen Reiseführer typisch ist, vorwiegend in eine Richtung: den deutschsprachigen Leser/innen wird Wissen über Polen vermittelt. An wenigen Stellen passiert aber auch das Gegenteil, wenn etwa die polnischen Leser/innen die Namen der Schweizer Städte lesen, in denen eine ähnliche Atmosphäre wie in Zakopane herrscht (vgl. ebd. 70), oder von dem Lied *Theo, wir fahr'n nach Lodz* erfahren (vgl. ebd. 80).

Bei der Debatte um Interkulturalität nehmen literarische Texte einen besonderen Stellenwert ein. Das liegt, wie Olga Iljassova-Morger und Elke Reinhardt-Becker zu Recht erläutern, an der Tatsache, dass die Literatur im Allgemeinen ein Ort des Kulturübergreifenden und -vermittelnden ist (vgl. ILJASSOVA-MORGER/REINHARDT-BECKER 2009: 7). Den Autoren und Autorinnen von Reiseführern, die oft bei ihren Ausführungen explizit die Strategie der interkulturellen Vermittlung verwenden, fällt in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle zu. Wenn der Begriff der Vermittlung definiert wird, dann lesen wir bei Wierlacher unter anderem von der „Begegnung von Bekanntem und Fremdem", der „Erfahrung von Gemeinschaft" und der „Mit-Teilung" als ihren konstitutiven Komponenten (vgl. WIERLACHER 2003a: 331). All diese Elemente finden sich, wie oben belegt wurde, in Knapps Reiseführer wieder. Grundsätzlich geht es Knapp mit seiner Perspektive ‚von innen'[8] nämlich um die „Mit-Teilung" jener Tatsachen, die dem/der deutschen Leser/in das als ‚fremd' Empfundene entschärfen helfen und im Endeffekt den Aufenthalt in Polen erleichtern. Es geht dementsprechend um jenes „Vertrautwerden von Distanz", das Wierlacher zufolge das Hauptanliegen der interkulturellen Vermittlung ist (vgl. WIERLACHER 2003b: 26).

2.2 Adam Soboczynskis *Polski Tango* oder der Blick von außen

Ganz anders als Knapp, der seinen Reiseführer aus der Perspektive ‚von innen' schreibt, kommt Adam Soboczynskis Erzähler[9] in seinem Reisebericht *Polski Tango* ‚von außen', um das Land seiner Vorfahren, in dem er geboren wurde und das er mit sechs Jahren verließ, zu erkunden. Man kann sich schwer des Eindrucks erwehren, dass er mit seinem Reisebericht ein ähnliches Ziel wie Knapp in seinem Reiseführer verfolgt – den deutschen Leser/innen das Land „im Herzen Europas" (so der Werbetext des Verlags) schmackhaft zu machen.[10]

8 Konsequenterweise nimmt Knapp, wenn er in seinen Werken das Bild der Stadt Wien konstruiert, die Perspektive eines Fremden ein (vgl. BANACHOWICZ 2017: 260).

9 Es gibt oft eine unmittelbare Verwandtschaft zwischen dem Reisebericht und der Autobiographie, die dazu führt, dass man den/die Autor/in, die/den Reisende/n und den/die Erzähler/in miteinander identifiziert. Barbara Korte, die in ihrer Studie Anna de Berg zitiert, verweist jedoch auf die Tatsache, dass sich der Berichterstatter als Instanz im Text von dem realen Autor stark unterscheiden kann, da seine Bericht-Stimme oft inszeniert und die Reiserfahrung rekonstruiert und dadurch fiktionalisiert wird (vgl. DE BERG 2010: 35f.). Ohne die theoretischen Ausführungen hier weiter zu vertiefen, wird in diesem Beitrag zwischen dem Ich-Erzähler als dem reisenden Subjekt und dem Autor als dem aus der zeitlichen Distanz reflektierenden und berichtenden Subjekt unterschieden.

10 Das mag auf den ersten Blick nicht selbstverständlich erscheinen, da die Ankunft in Warschau für den Ich-Erzähler mit einem Diebstahl durch einen falschen Taxifahrer beginnt,

Es geht aber weniger darum, die deutschen Leser/innen dazu zu ermutigen, Polen zu besuchen, sondern er versucht sie dazu zu bewegen, ihr Polenbild in erster Linie zu vertiefen und im nächsten Schritt auch zu revidieren. Es handelt sich bei Soboczynskis Text, wie Agnieszka Palej zu Recht bemerkt,

> […] nicht um einen traditionellen Reisebericht […], sondern um ein literarisches Kunstwerk, in dem sich seine empirisch überprüfbare Referenz mit imaginärer Referenz vermischt und das reisende Subjekt seine subjektiven Prägungen von kulturellen und sozialen Eigenarten der beiden Kultursphären zu vermitteln und miteinander zu vergleichen versucht. (PALEJ 2015: 223)

Soboczynskis Reisebericht, der an der Schnittstelle zwischen der „Soziologie des Reisens" und der „Psychologie des Reisens" (vgl. BOURQUIN 2006: 16) verortet werden kann, ist eine Mischung aus Familiengeschichten, persönlichen Eindrücken und journalistischem Material. Die Erinnerungen an die Zeit bei den Großeltern, Familienfeste und Kindheitsfreunde vermischen sich mit Passagen, in denen die aktuelle politische Situation in Polen oder dessen Geschichte geschildert wird. Einen wichtigen (wenn nicht sogar den wichtigsten) Teil des Buches bilden dabei die interviewähnlichen Gespräche mit verschiedenen Menschen, die besonders anschaulich Auskunft über das Land von damals und heute geben. Steffen Möller und Alexiej Suchzyn (ein sich hinter diesem Pseudonym verbergender, sich in Polen illegal aufhaltender russischer Dissident) erzählen, wie es ist, als Ausländer in Polen zu leben. Um das Thema des deutsch-polnischen Verhältnisses kreisen die Gespräche mit Krystyna Brüske (die sich für die Erhaltung der deutschen Spuren in ihrer nächsten Umgebung einsetzt) und dem Vertreter der deutschen Minderheit Henryk Hoch. Dem polnischen Papst-Kult[11] versucht der Ich-Erzähler in dem Gespräch mit Mieczysław Maliński, einem mit dem Papst lange Jahre befreundeten Krakauer Priester, nachzugehen. Über die wichtigen Namen der polnischen Kunst erfahren die Leser/innen, wenn sich der Ich-Erzähler mit dem Maler Marcin Maciejowski oder dem Dichter Tadeusz Różewicz unterhält.

Bevor aber der Erzähler die Reise überhaupt antritt, spielen die ersten vier Kapitel die Rolle der Vor-Handlung (przed-akcja),[12] in der vor allem auf die

welcher, wie ihn die Polizistin informiert, in Wirklichkeit wahrscheinlich für die *Mafia Pruszkowska* oder *Mafia Wołomińska* arbeitet (vgl. SOBOCZYNSKI 2008: 56), womit das Vorurteil bedient wird, dass Polen ein kriminelles Land sei.

11 Mit diesem Interview wird wohl das Stereotyp von der polnischen Frömmigkeit und der damit zusammenhängenden Papstverehrung bedient (vgl. HELBIG-MISCHEWSKI 1999: 121ff).

12 In ihren Auslegungen zur Reise als einem Mittel des Identitätsaufbaus schlägt Małgorzata

Unterschiede zwischen Polen und Deutschland in den 1980er Jahren hingewiesen wird. Diese basieren auf den Gegensatzpaaren grau-bunt, bieder-prächtig, die dann in den symbolischen Bildern von leeren Wursthaken und endlosen Schlangen versus einer Fülle von Konsumgütern oder schlicht Wodka versus Bier münden. Sie weichen in keinem Punkt von dem Bild ab, das die Leser/innen auch von anderen Vertreter/innen der „jungen Prosa mit polnischen Wurzeln" (HELBIG-MISCHEWSKI/ZDUNIAK-WIKTOROWICZ 2016) – etwa Alice Bota, Alexandra Tobor oder Emilia Smechowski – vermittelt bekommen, nur dass sie in Soboczyńskis Bericht als Nebenerscheinung auftreten und das Hauptanliegen, nämlich die Vermittlung des Wissens über Polen, als ‚Anekdoten über längst Vergangenes' begleiten.

Wenn wir uns weiterhin auf die Typologie von Małgorzata Czermińska stützen, bilden die Kapitel 5 bis 13 die eigentliche Handlung. In diesem Teil des Reiseberichts werden dem/der Leser/in Informationen sowohl über Polen als auch über Deutschland vermittelt. So ist auch der Untertitel des Buches *Eine Reise durch Deutschland und Polen* als doppelte Vermittlung zu verstehen – der Erzähler vermittelt sozusagen seine spezifischen Erfahrungen zuerst als Pole in Deutschland und dann als Deutscher in Polen. Ab und zu werden Rückblenden in die 1980er Jahre eingesetzt, die dazu dienen, die Differenzen auf zwei Ebenen zu präsentieren: der zeitlichen (damals – heute) und der topographischen (Deutschland – Polen).[13] Das erscheint in dem Sinne interessant, als, wie der Autor bemerkt, Polen den Westdeutschen „über lange Zeit ein komplementäres Bild ihrer selbst geliefert [hat]: verlottert statt solide, arm statt reich, schmutzig statt sauber, patriotisch statt selbstzerknirscht" (SOBOCZYNSKI 2008: 38). So stilisiert er Polen zur Fremde, die „als Projektionsraum fungiert, der einen

Czermińska vor, zwischen drei Arten von Reisebüchern bzw. -dokumenten zu unterscheiden: der Vor-Handlung (als einer Phase, in der die Reiseentwürfe und -vorbereitungen entstehen), der Handlung (der Verlauf der Reise wird beschrieben) und der Nach-Handlung (die materiellen und geistigen Ergebnisse der Reise stehen im Mittelpunkt) (vgl. CZERMIŃSKA 2004: 128). Der vorgeschlagenen Typologie zufolge handelt es sich bei Soboczynskis Buch um ein Dokument, das zweifelsohne zur dritten Kategorie gehört, da es eben das Ergebnis jener (auch inneren) Reise abbildet. Man kann aber auch das Buch selbst in die drei Phasen unterteilen, wenn man nicht vom Autor selbst ausgeht, sondern sich an den Lesenden als Rezipienten orientiert. So würden Kapitel 1–4 die Vor-Handlung bilden, Kapitel 5–13 die Handlung und die Kapitel 14–15 die Nach-Handlung, worauf im Beitrag detaillierter eingegangen wird.

13 Dieses Verfahren, ein zeitliches und räumliches Spannungsfeld zwischen „hier und jetzt im Einwanderungsland" und „dort und vorher im Herkunftsland" zu entwerfen, sieht Stéphane Maffli als eines der Hauptmerkmale der sogenannten Migrationsliteratur an (vgl. MAFFLI 2021: 40). Zum gegenwärtigen Stand der Diskussion über das ‚Label' Migrationsliteratur siehe (SCHMIDT 2018) sowie (AUMÜLLER 2020).

dezidierten Gegenentwurf zum eigenen Alltag darstellt“ (SCHERLE 2011: 69). Erstaunlicherweise benutzt der Autor das Wort komplementär, wo er eigentlich ein konträres Bild entwirft und mit dem Wort „statt“ zusätzlich auf eine Art ‚Defizit‘ hinweist. Dies spiegelt möglicherweise das Vorhaben des Autors wider, mithilfe der doppelten interkulturellen Vermittlung ein konträres in ein komplementäres Bild der beiden Länder zu verwandeln. Er versteht sich nämlich, anders als Knapp, der von Anfang an mit viel Wärme und Humor von seinen „Landsleuten“ (KNAPP 2017: 25) berichtet, als ein Beobachter und Interviewer mit einem kühl-distanzierten Blick, der bewirkt, dass ihm vieles (seine ehemalige beste Freundin, seine Familienmitglieder, die zwischenmenschliche Interaktion) als fremd bzw. anders erscheint. Als „erlebende[s] Ich“ hält er in der Reisehandlung aber auch zu sich selbst Distanz,[14] was den Vorwurf, der Autor würde „Stereotype unreflektiert wieder[]geben“ (SCHÜßLER/ŁUCZAK 2013: 172), meines Erachtens entkräftet. Sein Reisebericht gehört eher, wie es Ulla Biernat in Bezug auf die Reiseliteratur der 1970er Jahre des vergangenen Jahrhunderts formuliert hat, zu den „selbstreflexiven Vertextungen des Anderen“ (BIERNAT 2004: 130).

Die Kapitel 14–15 fungieren als Nach-Handlung (po-akcja), da beide bereits nach der unternommenen Reise in Berlin spielen. Nach Czermińska geht es in dieser Phase um die „materiellen und geistigen Früchte[] der Reise“ (CZERMIŃSKA 2004: 128). Die lange Liste der Unterschiede, die der Ich-Erzähler rational aufstellt, wird von ihm selbst als „undifferenziert“ (SOBOCZYNSKI 2008: 179) und eigentlich auch „unmoralisch“ (ebd.) entlarvt, was man allein schon als jene „geistigen Früchte der Reise“ (CZERMIŃSKA 2004: 128) im Sinne einer gesteigerten Erkenntnis auffassen kann. Dann wird ihm aber von seinem Freund direkt die Frage gestellt, was er wohl von seiner Reise nach Polen „mitgenommen“ habe (ebd. 198). Er antwortet, dass ihm

> in Polen der leichte Umgang mit Niederlagen, dieses Leben im Provisorischen, in dem man sich durchgeschlagen hat, sehr gefällt. In Polen werde der menschliche Makel nicht nur toleriert, er werde gefeiert. Gerade dann, wenn man sich geschickt verstellt, ein wenig theatralisch ist und damit das Leben als sanfte Lüge begreift. Und es hätte etwas Leichtes, Beschwingendes, wenn man sich nicht schämt, sobald etwas nicht gelingen mag. Man würde es schließlich ein andermal schon irgendwie hinkriegen. (Ebd. 200)

14 Dies wird unter anderem in dem Satz deutlich: „Besonders lebhaft sind mir diejenigen Episoden meiner Polenreise im Gedächtnis geblieben, die mir die Klischees der Deutschen über die Polen bestätigten.“ (SOBOCZYNSKI 2008: 81)

Von dem Freund, der seine ersten, etwas pauschalen Antworten nicht toleriert, dazu gezwungen, tiefer über sein Verhältnis zu Polen nachzudenken, verzichtet er an dieser Stelle zum ersten Mal auf seinen kühl-distanzierten (wenn auch an manchen Stellen mit humoristischem Unterton versehenen) Journalisten-Blickwinkel und erzählt von seinem Herkunftsland mit der gleichen Wärme (davon zeugt am deutlichsten das hier zum ersten Mal im positiven Sinne gebrauchte Wort „hinkriegen" (ebd.), das bis hierhin immer die Bereitschaft der Polen zum Betrügen und Belügen bezeichnete) wie Radek Knapp,[15] dessen Text von Anfang an einen starken Nähe-Bezug zum Herkunftsland aufweist.

Völlig unabhängig davon, ob die oben von Soboczynskis Protagonisten gestellte Diagnose zutrifft, kann daher die neue Herangehensweise an das Land, die das frühere Fremdheits-Gefühl zu überwinden sucht, als größter persönlicher Gewinn des Ich-Erzählers aufgefasst werden.

3 Resümee

Die im Titel dieses Beitrags verwendete Formulierung „Auf der Reise" besitzt als Bewegungskategorie in Zeit und Raum eine mehrdimensionale Bedeutung. Erstens handelt es sich um den physischen Vorgang des Reisens selbst. Bei Knapp entsteht der Eindruck, dass es eher mehrere touristische Reisen und längere Polenaufenthalte waren, die ihn zum Schreiben anregten. Bei Soboczynski haben wir es mit einer Art sentimentaler Reise in das Land der Kindheit zu tun, die den Autor dazu veranlasst, über das eigene Verhältnis zum Herkunftsland intensiver nachzudenken. Zweitens wird das Reisen als eine Metapher verstanden, hinter der sich die stetige Wissensvermittlung zwischen zwei kulturellen Räumen als Bezugsgrößen verbirgt. Auch wenn es sich bei Knapp explizit um ein ‚Reise-Know-how' und bei Soboczynski um eine Bildungsreise handelt, bieten beide Texte den Leser/innen einen Überblick und eine Vielfalt an Meinungen über das Herkunftsland beider Autoren. Dabei wird deutlich, dass es in beiden Fällen um das ‚Erwärmen' des Polenbildes für die deutschen Leser/innen geht. Drittens steht diese Metapher für den nie zu Ende gehenden Prozess des Aushandelns der eigenen Identität. Als Raum- und Zeitzeugen einerseits und Repräsentanten des „Dazwischenstehens" (inbetweenness), das stets ein Hin und Her zwischen Nähe und Distanz erfordert, andererseits, scheinen beide Autoren zwar zunächst den „schmerzhaften

15 Ähnlich verfährt auch Brygida Helbig in ihren Romanen, vgl. hierzu SZYMAŃSKA (2021: 281).

Spagat zwischen Ost und West“ (TREPTE 2015: 93), den Christian Trepte vielen Autoren und Autorinnen osteuropäischer Herkunft attestiert, nicht zu verspüren. Während sich Knapp, indem er sich als Pole identifiziert, eindeutig auf die ‚Ost-Seite‘ stellt,[16] begegnet Soboczynskis Ich-Erzähler dem ‚Polnischen‘ gleich ‚Östlichen‘ eher distanziert und zeigt sich zu Anfang seines Textes als ein Westler. Den besagten Spagat bemerkt man bei ihm interessanterweise erst gegen Ende des Reiseberichts, als er zum ersten Mal bereit ist, einen nicht nur physischen, sondern auch mentalen Schritt (im Sinne der Reintegration der beiden Anteile der eigenen Identität) in Richtung Osten zu machen. In diesem Sinne ist auch der Titel seines Reiseberichts, der sich stark an die polnische Tradition des Bild-Symbols des Tanzes anlehnt (Mickiewicz, Wyspiański, Mrożek, Miłosz), als Manifestation dieses Annäherungsversuchs zu lesen. Wenn man beide Komponenten des Titels mit der bewusst grammatikalisch falsch benutzten Form „Polski“ betrachtet, so kann er auch als ein Ausdruck jenes „Dazwischenstehens“, oder wie es an anderer Stelle festgehalten wurde, jener „Bindestrich-Identität“ (LANGENFELD 2001: 318) aufgefasst werden.

Abschließend sei auf die Tatsache hingewiesen, dass diese Formen der Reiseliteratur[17] – von Menschen geschrieben, die zu beiden Kulturkreisen einen persönlichen Bezug haben, die zwischen West und Ost „eingezwängt“ sind (TREPTE 2012: 210) – besonders dazu prädestiniert scheinen, den Vorwurf der Tourismuskritik, es handle sich bei den Begegnungen zwischen den Touristen und den Bereisten lediglich um eine „kommerzialisierte Art des Kulturkontaktes, [bei der] generell an einer Festschreibung (und Vermarktung) kultureller Identität im Sinne des Kulturalismus“ (DORA 2017: 76) festgehalten werde, zu entschärfen. Mit ihren narrativen Strategien der (doppelten) interkulturellen Vermittlung scheinen aber die beiden Autoren, die selbst doch eher als Reisende und nicht als Touristen[18] unterwegs sind, dem/der deutschsprachigen Leser/in in erster Linie das über das Nachbarland zu erzählen, was diese/r bereits erwartet (Stichworte: Wodka, Autodiebstahl, Korruption, Verbrechen).[19] Dank der distanzierenden Ironisierung und/oder des bewussten Spiels mit den

16 In dieser Position verharren auch meist die Helden seiner Romane *Der Gipfeldieb* (2015) und *Der Mann, der Luft zum Frühstück aß* (2017), in denen das Exotisierungsverfahren und das Aushandeln des Prozesses der Migration als einer Krise thematisiert werden (vgl. SZYMAŃSKA 2022a).

17 Zu den Schwierigkeiten bezüglich des Begriffs Reiseliteratur siehe DE BERG (2010: 31f.).

18 Zur Unterscheidung zwischen den beiden Kategorien siehe SAREIKA (2013: 13–16) und HELMINGER (2015: 137).

19 Wie Brigitta Helbig-Mischewski in ihrer Studie belegt, gehört die Referenz auf

Leser/innen in Bezug auf die Stereotype, Klischeevorstellungen und Vorurteile schaffen es die beiden Autoren, diese zu entkräften. Erst wenn die Leser/innen, in ihrem Wissen bestätigt, auch bereit sind, die bereits am Anfang dieses Beitrags erwähnten „Lern- und Verstehenspotenziale der fremdkulturellen Interaktion" (DORA 2017: 76) zu erforschen, ist der Vorsatz der beiden Autoren erfüllt. Denn auch wenn sich Knapp eher als „Satiriker" und Soboczynski eher als „Beobachter" auf ihrer Reise durch Polen inszenieren, so wird deutlich, dass beide in erster Linie ihrer Rolle als „Botschafter der Völkerverständigung" (BIERNAT 2004: 214)[20] verpflichtet sind.

Literaturverzeichnis:

ALBRECHT, Corinna (2003): Fremdheit. In: Handbuch interkulturelle Germanistik. Hrsg. v. Alois Wierlacher u. Andrea Bogner. Stuttgart: Metzler, S. 232–238.

AUMÜLLER, Matthias (2020): Migration und Literatur. Überlegungen zum motiv- und gattungsbildenden Potenzial des Migrationsbegriffs als Bestandteil des Kompositums „Migrationsliteratur". In: Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum. Hrsg. v. dems. u. Wertje Willms. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 3–23.

BANACHOWICZ, Joanna Małgorzata (2017): Plüschstadt versus Erinnerungsort. Das Bild der Stadt Wien in den Werken von Radek Knapp und Doron Rabinovici. In: Grenzenlosigkeit. Transkulturalität und kreative Schreibweisen in der deutschsprachigen Literatur. Hrsg v. Edina Sándorfi u. Lehel Sata (Pécser Studien zur Germanistik 8). Wien: Praesens, S. 245–260.

BIERNAT, Ulla (2004): *Ich bin nicht* der *erste Fremde hier*: Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg: Königshausen & Neumann.

BOURQUIN, Christophe (2006): Schreiben über Reisen: Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext zu der europäischen Reiseliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann.

BRENNER, Peter J. (1990): Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte. Tübingen: De Gruyter.

BRÜCKNER, Leslie/ MEID, Christopher/ RÜHLING, Christine (2014): Einleitung der Herausgeber. Literarische Deutschlandreisen nach 1989. In: Literarische Deutschlandreisen nach 1989. Hrsg. v. dens. Tübingen: De Gruyter, S. 1–11.

die Stereotype und die Erwartungen der Leser/innen zum typischen Repertoire der Reiseführer (vgl. HELBIG-MISCHEWSKI 1999: 120).

20 Ulla Biernat unterscheidet in ihrer Studie auch andere Typen von Reisenden, darunter etwa: Flaneur, Politikus, Geläuterter, Dandy, Bewunderer, Entdecker (vgl. BIERNAT 2004: 214).

CZAPLIŃSKI, Przemysław (2013): Kontury mobilności. In: Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku. Hrsg. v. dems., Renata Makarska u. Marta Tomczok. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, S. 8–42.

CZERMIŃSKA, Małgorzata (2004): Podróż jako budowanie tożsamości. Rekonstrukcja narracji niekompletnych. In: Narracja i tożsamość II. Antropologiczne problemy literatury. Hrsg. v. Włodzimierz Bolecki u. Ryszard Nycz. Warszawa: Wydawnictwo IBL, S. 126–138.

DE BERG, Anna (2010): „Nach Galizien“: Entwicklung der Reiseliteratur am Beispiel der deutschsprachigen Reiseberichte vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang.

DERRIDA, Jacques (2004): Die *différance*. Ausgewählte Texte. Stuttgart: Reclam.

DORA, Daniela (2017): Pilger, Voyeure und Touristen. Zum Verhältnis von Reisen und touristischer Praxis in Ilija Trojanows *An den inneren Ufern Indiens*. Eine Reise entlang des Ganges. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik, Jg. 8, H. 1/2017, S. 75–90.

HELBIG-MISCHEWSKI, Brigitta: „Die netten Chaoten von nebenan“. Das Polenbild in deutschen Reiseführern. In: Die Oder überqueren. Deutsch-polnische Begegnungen in Geschichte, Kultur und Lebensalltag. Hrsg. v. Norbert H. Weber. Frankfurt am Main: IKO-Verlag für interkulturelle Kommunikation, S. 120–134.

HELBIG-MISCHEWSKI, Brigitta/ ZDUNIAK-WIKTOROWICZ, Małgorzata (2016): Migrantenliteratur im Wandel. Junge Prosa mit (nicht nur) polnischen Wurzeln in Deutschland und Europa/ Literatura migracyjna w procesie. Młoda proza (nie tylko) polskiego pochodzenia w Niemczech i Europie. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

HELMINGER, Guy (2015): Unterwegs in den Poren der Fläche. Reisen als Phänomen der Interkulturalität. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik, Jg. 6, H. 1/2015, S. 137–148.

ILJASSOVA-MORGER, Olga/ REINHARDT-BECKER, Elke (2009): Einleitung. In: Literatur – Kultur – Verstehen. Neue Perspektiven in der interkulturellen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. dies. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, S. 7–13.

JAWORSKI, Rudolf/ LOEW, Peter Oliver/ PLETZING, Christian (2011): Zur Einführung. In: Der genormte Blick aufs Fremde. Reiseführer in und über Ostmitteleuropa. Hrsg. v. dens. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 8–12.

KNAPP, Radek (2017): Gebrauchsanweisung für Polen. München/Berlin/Zürich: Piper.

KRISTEVA, Julia (1990): Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

LANGENFELD, Christine (2001): Integration und kulturelle Identität der zugewanderten Minderheiten. Tübingen: Mohr Siebeck.

MAFFLI, Stéphane (2021): Migrationsliteratur aus der Schweiz. Beat Sterchi, Franco Supino, Aglaja Veteranyi, Melinda Nadj Abonji und Ilma Rakusa. Bielefeld: transcript.

NUSHDINA, Natalia (2004): Die Darstellung des ‚Fremden‘ und des ‚Eigenen‘ in der Reiseliteratur des Mittelalters. URL: https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus-4wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/1350/file/nushdina.pdf [12.06.2022].

PALEJ, Agnieszka (2015): Fließende Identitäten. Die deutsch-polnischen Autoren mit Migrationshintergrund nach 1989. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

SAREIKA, Rüdiger (2013): Internationaler Kulturdialog – Visionen für das Jahr 2012: Ich habe einen Traum. In: Unbegrenzt: Literatur und interkulturelle Erfahrung. Hrsg. v. Michael Hofmann. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, S. 13–16.

SCHERLE, Nicolai (2011): Nichts Fremdes ist mir fremd. Reiseführer im Kontext von Raum und der systemimmanenten Dialektik des Verständnisses von Eigenem und Fremden. In: Der genormte Blick aufs Fremde. Reiseführer in und über Ostmitteleuropa. Hrsg. v. Rudolf Jaworski, Peter Oliver Loew u. Christian Pletzing. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 53–69.

SCHMIDT, Maike (2018): „Aus dem Fremdsein allein entsteht kein guter Text". Ästhetische Verfahren der aktuellen Migrationsliteratur. In: Tendenzen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Narrative Verfahren und Traditionen in erzählender Literatur ab 2010. Hrsg. v. Simon Hansen und Jill Thielsen. Berlin: Peter Lang, S. 133–155.

SCHÜßLER, Anna/ ŁUCZAK, Kamil (2013): Adam Soboczynski: *Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen*. Eine Kritik. In: Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus (1990–2012). Hrsg. v. Renata Cieślak, Franz Fromholzer, Friedmann Harzer u. Karolina Sidowska. Dresden: Neisse, S. 165–173.

SOBOCZYNSKI, Adam (2008): Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen. Berlin: Kiepenheuer.

SZYMAŃSKA, Eliza (2021): „Eine fremde Kultur von innen erleben" – Das Bild Berlins bei Brygida Helbig-Mischewski. In: Dreißig Jahre danach – Mauerfall und deutsche Einheit in Literatur, Kultur und Politik. Hrsg. v. Ewa Pytel-Bartnik u. Magdalena Teresa Kardach. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 275–291.

SZYMAŃSKA, Eliza (2022a): Migration als Krise – Radek Knapps *Der Gipfeldieb* (2015) und *Der Mann, der Luft zum Frühstück aß* (2017). In: Germanoslavica. Zeitschrift für germanoslawische Studien, Jg. 33, 1/2022, S. 86–96.

SZYMAŃSKA, Eliza (2022b): „Schreiben aus der Migrationserfahrung" – zu narratien Strategien und Identitätsmustern in den Texten polnisch(sprachig)er (E)Migrationsliteratur in Deutschland. In: Porównania, Jg. 32, 2/2022, S. 179-213.

TREPTE, Hans-Christian (2012): Auf Spurensuche: (Neu)Entdeckungen Osteuropas bei englischsprachigen Schriftstellern polnisch-jüdischer Herkunft. In: Under western and eastern eyes. Ost und West in der Reiseliteratur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Stefan Lampadius u. Elmar Schenkel Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 209–224.

TREPTE, Hans-Christian (2015): Zwischen Differenz und Integration – Migration und Nomadismus in Texten ausgewählter Autoren ostmitteleuropäischer Provenienz. In: Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989. Hrsg. v. Carsten Gansel, Markus Joch u. Monika Wolting. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 85–99.

WANG, Zhiqiang (2003): Reiseführer und Reiseführerforschung. In: Handbuch interkulturelle Germanistik. Hrsg. v. Alois Wierlacher u. Andrea Bogner. Stuttgart: Metzler, S. 581–587.

WIEDENMANN, Ursula/ WIERLACHER, Alois (2003): Blickwinkel. In: Handbuch interkulturelle Germanistik. Hrsg. v. Alois Wierlacher u. Andrea Bogner. Stuttgart: Metzler, S. 210–214.

WIERLACHER, Alois (2003a): Vermittlung. In: Handbuch interkulturelle Germanistik. Hrsg. v. dems. u. Andrea Bogner. Stuttgart: Metzler, S. 330–337.

WIERLACHER, Alois (2003b): Was soll „Vermittlung" heißen? Zur Differenzierung der Lehr- und Präsentationsformen in den sprach- und textbezogenen Fremdkulturwissenschaften. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Intercultural German Studies, Bd. 29. München: iudicium, S. 15–30.

Aussiger Beiträge 16 (2022), S. 27–45 ISSN 1802-6419

NADĚŽDA HEINRICHOVÁ

Eugen Ruges Reisen und sein Versuch einer ‚Annäherung' an das Fremde

Der Beitrag befasst sich mit Eugen Ruges Darstellung von Reisen, die er in seinem Buch *Annäherung* mit dem Untertitel *Notizen aus 14 Ländern* (2015) präsentiert. Diese Notizen entstanden im Rahmen seiner zwei Recherchereisen für seinen Debütroman *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (2011) und während der Kurzlesereisen, zu denen er unmittelbar nach dem Erfolg dieses Romans weltweit eingeladen wurde. Bei der Beschäftigung mit Ruges Notizen soll es insbesondere darum gehen, die Funktion der immer wiederkehrenden Familiengeschichte Eugen Ruges, die zum Impuls für die ersten beiden seiner Reisen wird und durch diese Reisen Ergänzungen erfährt, zu untersuchen. Ebenso stehen Fragen im Mittelpunkt, die die Annäherung Ruges an das Fremde in den Blick nehmen, aber auch die Auseinandersetzung mit dem/den Anderen (Reisenden), mit dem Prozess der Globalisierung im Hinblick auf mögliche Diskrepanzen im Entwicklungsstand einzelner Länder sowie mit dem Phänomen des Massentourismus.

Schlüsselwörter: Reise, Annäherung, Fremde, Familiengeschichte, Eugen Ruge

1 Einleitung

Reiseliteratur und Reiseberichte haben die Menschen seit jeher fasziniert, ungeachtet dessen, ob es sich um eine tatsächlich unternommene, eine erfundene oder eine metaphorische Reise im Sinne der Bildungsromane handelt, wo der Fokus auf dem Weg der Entwicklung der jeweiligen Protagonisten zum aufgeklärten Ich liegt (vgl. VLASTA 2015). Von Interesse erweisen sich hierbei auch die umfangreiche Forschungsliteratur sowie hochliterarische als auch populäre Werke aus der Gegenwart und Vergangenheit. So erfreuen sich heutzutage Reiseführer, Reisehandbücher, populärwissenschaftliche Reiseschriften, Reiseschilderungen etc. großer Beliebtheit.

Im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen Eugen Ruges Reisenotizen *Annäherung*, die sich auf seine tatsächlich stattgefundenen Reisen beziehen. Diese Texte sind der Gattung Reisebericht zuzuordnen, denn sie entsprechen den Kriterien dieses Gattungsbegriffes, „[der] […] sich per definitionem nur auf

DOI 10.21062/ab.2022.013

wirkliche Reisen bezieh[t]“ (BRENNER 1989: 9) und persönliche Erfahrungen und Beobachtungen eines Reisenden darstellen soll. Diese bestimmen dann den Informationswert des Reiseberichts. Der Reisende versucht in seinen Reisenotizen, die fremdkulturelle Wirklichkeit treffend zu beschreiben. Aus der Fremdperspektive des Reisenden lassen sich dann die entsprechenden Rückschlüsse auf die eigenen Wahrnehmungserlebnisse ziehen. Dabei stellen das Fremde und das Eigene zwei dialektische Begriffe dar, die sich gegenseitig ergänzen. Um das Fremde zu bestimmen, muss es vom Eigenen abgegrenzt werden und umgekehrt, wobei dem Eigenen allgemein vertraut und das Fremde als unvertraut wahrgenommen wird. Laut Bernhard Waldenfels existieren drei Aspekte, die das Fremde gegenüber dem Eigenen auszeichnen: der Aspekt des Ortes, denn fremd ist, „was außerhalb des eigenen Bereichs vorkommt“ (WALDENFELS 1997: 20), der Aspekt des Besitzens, indem das als fremd bezeichnet wird, „was einem Anderem gehört“ und der Aspekt der Art, da das als fremd erscheint, „was von fremder Art ist [und] als fremdartig gilt“ (ebd.).

In Bezug auf die Stellung des Reiseberichterstatters hinsichtlich der Darstellung des Fremden sei in diesem Zusammenhang auf die Ausführungen Petra Dietsches verwiesen, der zufolge der Autor eines Reiseberichts eine Doppelrolle einnimmt. Demzufolge wird dieser gleichzeitig zum Reisenden und Berichterstatter (vgl. DIETSCHE 1984: 112). In unserem Fall erfährt Eugen Ruge sowohl als Produzent seiner Berichte als auch als Reisender, d. h. als Fremder in einer fremden Gesellschaft, das Fremde. In dieser Doppelrolle präsentiert er den Lesern und Leserinnen seine Beobachtungen, das Gesehene und das Erlebte. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine „teilnehmende Beobachtung“ (SPITTLER 2001: 1) im Sinne des Ethnologen Bronislaw Malinowski, die hingegen längerer Zeiträume bedarf und darauf ausgerichtet ist, am Alltagsleben der fremden Kultur teilzunehmen, ihre Sprache zu erlernen und sich Zugang zu ihren Vorstellungen und Denkstrukturen zu verschaffen (vgl. SEIPER 2001: 282).

Zu den häufigsten Hindernissen für das Verständnis einer fremden Kultur in den Reiseberichten gehören Kommunikationsschwierigkeiten sowie die begrenzten Zeiträume, in denen der Reisende unterwegs ist. Zugleich beeinflussen die Darstellung und Wahrnehmung fremder Kulturen die Biographie des Reisenden und damit seinen Wissenstand, seine Vorkenntnisse, seine gesellschaftliche Stellung, berufliche Kompetenzen sowie seinen Charakter (vgl. BRENNER 1989: 27). Brenner spricht in Bezug auf die Denkmuster des Reisenden von „mentalitätsgeschichtlichen Dispositionen, die in die Wahrnehmung und Beschreibung von erfahrener Wirklichkeit eingehen“ (BRENNER 1990: 29). In diesem Kontext kann Herbert Grabes’ Behauptung

betont werden, dass „Reiseberichte […] Zeugnisse epochenspezifischer, nationaler, schichtenspezifischer und auch individueller Beurteilungsnormen […] der Autoren [sind]“ (GRABES 1996: 39). Nicht zuletzt wird die Wahrnehmung des Reisenden von den Zielen und Erwartungen bestimmt, welche er mit dem Text verfolgt.

Im Falle von Eugen Ruge lässt sich feststellen, dass seine Familiengeschichte die Art seiner Reisen beeinflusste, im Laufe derer er über kulturelle, geographische, historische und botanische Besonderheiten informiert und sich sowohl zu den politischen Umständen als auch zu der in den einzelnen Ländern herrschenden sozialen Ungerechtigkeit äußert. Dabei stellt sich insbesondere die Frage, inwieweit es Ruge gelungen ist, sich während seiner kurzen Reisen dem Fremden anzunähern. Im Anschluss daran werden seine Zweifel hinsichtlich der Vorzüge des Fortschrittes in der globalisierten Welt reflektiert.

2 Eugen Ruges Reise(n) zur Entstehung des Buches *Annäherung*

Ruges Reisen und die Entstehung des Buches *Annäherung* stehen in einem engen Zusammenhang mit seiner Familiengeschichte. Eugen Ruge wurde 1954 im Nord-Ural in Soswa geboren. Zwei Jahre später kam er mit seinen Eltern in die DDR. Nach seinem Mathematikstudium arbeitete Eugen Ruge am Geophysikalischen Institut in Potsdam, wo er sich auf seismische Wellen und Erdbebenvorhersage spezialisierte (vgl. KREKELER 2011). Nachdem er 1986 das Institut verlassen hatte, begann seine schriftstellerische Laufbahn. Er schrieb erste Theaterstücke und Hörspiele und wirkte in mehreren Dokumentarfilmen mit.

Als DDR-Bürger konnte Eugen Ruge nicht überallhin reisen. Nachdem er 1988 in die Bundesrepublik übergesiedelt war, fehlten ihm hingegen die finanziellen Mittel zum Reisen. Später, nach der Wende, besuchte Eugen Ruge Russland und Mexiko, um den Spuren seiner Familiengeschichte im Rahmen der Recherchen für seinen Roman *In Zeiten des abnehmenden Lichts* nachzugehen. Zwanzig Jahre nach dem Ende der DDR kehrte er dorthin zurück, wo er aufwuchs und veröffentlichte 2011 seinen Debütroman *In Zeiten des abnehmenden Lichts*[1], für den er mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnet wurde. Der

1 Der Romantitel bezieht sich erstens auf die abnehmende und verblassende Herbstsonne im Ural (Ruges Geburtsort) zu Beginn der Kartoffelernte und wird zweitens zur Metapher des abnehmenden und schwindenden Lichts, in dessen Schein das kommunistische Ideal erlischt, ebenso wie die Romanfamilie Umnitzer, deren Familienleben in der ehemaligen

Roman wurde bald zum Bestseller[2], in mehrere Sprachen übersetzt und im Jahre 2017 auch verfilmt. Den Hintergrund des Romans bilden sowohl Eugen Ruges eigene Biographie als auch die seiner Familienmitglieder[3]. Ansonsten sei die Geschichte des Romans – so Ruge – vollständig erfunden (vgl. KÖHLER/MÖGLICH 2012).

Nach dem Erfolg dieses Romans, zahlreichen Preisen und Auszeichnungen wurde Ruge zu einem gefragten Gast in germanistischen Seminaren und Goethe-Instituten und erhielt Einladungen zu Lesungen aus der ganzen Welt. Diese Kurzlesereisen ermöglichten die Entstehung einer Reihe von Reisenotizen, die die Grundlage für ein Buch bildeten, in dem er diese Notizen aus vierzehn Ländern sammelte und unter dem Titel *Annäherung. Notizen aus 14 Ländern* (2015) publizierte. Das Buch besteht aus einem Vorwort, in dem Ruge die Umstände der Buchentstehung erläutert, und fünfzehn nicht nummerierten Kapiteln, deren Reihenfolge sich chronologisch an den einzelnen Reisen orientiert:

> Neben den elf Reisen, die ich 2012 und 2013, oft zusammen mit meiner Frau, anlässlich von Lesungen oder Buchpremieren ins Ausland unternommen habe, fanden hier auch zwei weiter zurückliegende Recherche-Reisen nach Moskau und Mexiko Eingang. In den Notizen tauchen Splitter meiner Familiengeschichte auf, die keineswegs alle für den Roman verwertet wurden, die aber durchaus erkennen lassen, wie nahe der Stoff vor einem konkreten Hintergrund angesiedelt

DDR allmählich auseinanderbricht. Beide werden im Laufe der vier Generationen zunehmend schwächer.

2 Der Roman ist von großer Bedeutung wegen der Erzählweise, der historischen Thematik und der mehrmals gebrochenen autobiographischen Schreibweise zum Verständnis der „Jetztzeit", indem er kollektive „Verdrängungsmechanismen offenlegt" (KURDI 2016: 230) und individuelle „verleugnete bzw. verdrängte Leiderfahrungen" (ebd. 215) in einzelnen Episoden thematisiert.

3 In der zentralen Romanfigur, Alexander, dem Vertreter der dritten Generation, sehen wir Ruges Alter Ego. Alexanders Charakter kommt dem des Autor in Bezug auf Alter und Erfahrung sehr nahe. Alexander Umnitzer ist wie Eugen Ruge der Sohn eines prominenten ostdeutschen Historikers, Kurt Umnitzer, in dessen Leben wiederum Ähnlichkeiten mit dem Vater des Autors, Wolfgang Ruge (1917–2006), zu finden sind. Alexander und der Autor wurden in der ehemaligen Sowjetunion geboren, beide haben eine russische Mutter und einen dem Regime ergebenen Vater, dessen Artikel und Beiträge von seinem Sohn pejorativ als „Makulatur" bezeichnet werden (RUGE 2011: 21). Auch Kurt Umnitzer hat in der Sowjetunion ähnliche negative Erfahrungen wie Ruges Vater machen müssen. Vor der Wende, gerade am 90. Geburtstag seines Großvaters, begibt sich Alexander nicht zur Familienfeier, die die zentrale Begebenheit des Romans darstellt und aus unterschiedlichen Perspektiven geschildert wird, sondern reist in die BRD aus.

> ist. Andererseits sieht man aber auch, wie weit bestimmte Romanhandlungen, wiewohl sie sich aus der Wirklichkeit nähren, entfernt sind. Wer will, kann so ein Stück weit mitverfolgen, wie aus Leben Literatur entsteht. // Hinzu kommt eine Reise nach Minneapolis [April 2011] zu einer Zeit, da der Roman schon fertig geschrieben, aber noch nicht erschienen war. (RUGE 2015: 7)

Die Dauer der einzelnen Reisen wird nur teilweise von Ruge bestimmt, weil sie im Einklang mit dem geplanten Lesereise-Programm stehen, wobei die ersten beiden Recherchereisen eine Ausnahme bilden, die er ganz privat mit seiner Frau unternimmt, und zwar im Juli 2007 nach Moskau und zwischen Dezember 2007 und Januar 2008 nach Mexiko. Die Reise nach Mexiko ist die einzige, an der auch seine Tochter teilnimmt. Begleitet wird Ruge von seiner Frau auch bei den Reisen nach China, Griechenland, Kuba, nach Aix-en-Provence und an die Kurische Nehrung. Auf seinen Lesereisen hat Ruge meistens keine Kommunikationsschwierigkeiten, denn er reist auf Einladung und wird dabei von Dolmetscher/innen begleitet. Bei der Reise nach Russland übersetzen für ihn Freunde und Bekannte seiner Familie. In Mexiko treffen Ruge und seine Frau zahlreiche Deutsche, ansonsten verständigen sie sich dort selbst. Ruges Kontakte beschränken sich meistens auf Botschaftsangehörige, Mitarbeiter/innen von Goethe-Instituten, Verleger/innen, Hochschullehrer/innen und Studierende. Ruge berichtet in seinen Notizen offen über erfolgreiche Lesungen wie die in Kopenhagen, aber auch ehrlich über die weniger gut besuchten Veranstaltungen wie in Aix-en-Provence (vgl. S. 81)[4].

Die Zeiträume der Reisen werden nicht immer konkret definiert, sie entsprechen aber der Länge der einzelnen Reisenotizen. Zu den längsten Reisen gehören: eine zweiwöchige Reise nach China (30 Seiten, Kapitel 14), eine siebzehntägige Reise in die USA (28 Seiten, Kapitel 15) sowie eine zwanzigtägige Reise nach Griechenland (28 Seiten, Kapitel 12). Die kürzeste Reise (drei Tage) führt Ruge nach Paris (6,5 Zeilen, Kapitel 5). Die Reisen sind zu kurz, als dass er viel über die Länder und ihre Bewohner erfahren könnte. Deswegen integriert Ruge an einigen Stellen Elemente der jeweiligen Fremdsprachen, um die fremde Welt veranschaulichend darzustellen.

Ruge schreibt seine Notizen kontinuierlich unterwegs, abgesehen von der Lesereise nach Amsterdam und Brüssel im September 2012 (1,5 Seite, Kapitel 7), die durch ein sehr dichtes Programm geprägt war, was Ruge mit wenigen Stichworten zusammenfasst: Interviews, Lesungen (vgl. S. 71). Deswegen reflektiert er diese Reise erst kurz nach seiner Rückkehr.

4 Falls nicht anders angegeben, bezieht sich die Seitenzahl in Klammern auf Eugen Ruges Buch *Annäherung* (2015).

Ruges Notizen, Beobachtungen und Bemerkungen stellen den Ablauf seiner Reisen dar. Charakteristisch für seinen Stil ist die komparatistische Vorgehensweise: In *Annäherung* erscheinen sowohl Vergleiche dieser Reisen mit seinen früheren Reisen, zwischen den bereisten und anderen Ländern (auch Deutschland) als auch Erinnerungen und Informationen zu den Reisen und zu den Aufenthaltsorten seiner Familienangehörigen. Diese Tendenz ist in fast allen seiner Reiseaufzeichnungen erkennbar. In die Darstellung seiner Reiseerlebnisse werden Persönlichkeiten aus der Geschichte und Literatur miteinbezogen. Ruge bedient sich bei der Schilderung seiner Erlebnisse einer schlichten Sprache und liefert ausführliche und genaue Fakten. Gleichzeitig beinhaltet das Buch neben den deskriptiven Passagen auch erzählerisch starke Momente, die sich aus seinem Leben und seiner Familiengeschichte ergeben.

3 Familiengeschichte als Wegweiser der Recherchereisen

Ruges *Annäherung* lässt erkennen, wie nahe Familiengeschichte, Reisen und Historie beieinander liegen können. Die Intention von Ruges Recherchereisen besteht in der Ergänzung der Lücken seiner Familiengeschichte, die in drei Romanen präsentiert wird. Während sein Bestsellerroman *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (2011) nur Informationen über das mexikanische Exil der ersten Generation, Ruges Großmutter Charlotte und ihres zweiten Mannes, bietet und in mehreren Anspielungen die schmerzhaften, mit Moskau verbundenen Erfahrungen kurz andeutet, widmet sich sein Roman *Metropol* (2019) einem Teil von Charlottes Aufenthalt in der Sowjetunion (von September 1936 bis Februar 1938). Im Hotel Metropol warteten Ruges Großeltern als „Volksfeinde" (S. 18) „ein Jahr lang auf ihre Verhaftung, das heißt: auf ihre Erschießung" (S. 12). Schließlich gehörten sie zu den Ausnahmen, die die stalinistischen Säuberungen (vgl. SCHOLL 2019) überlebten. Danach durften sie ausreisen und fanden Zuflucht in Mexiko. Der dritte Roman, der chronologisch die Zeit zwischen dem Aufenthalt im Hotel Metropol und dem späteren Aufenthalt der ganzen Familie in der ehemaligen DDR vervollständigt, wird von Eugen Ruge aufgrund der Aufzeichnungen seines Vaters als Roman mit dem Titel *Gelobtes Land. Meine Jahre in Stalins Sowjetunion* (2012) herausgegeben. Ruges Vater begann seine Erfahrungen aus der Sowjetunion in anekdotischer Form bereits zu DDR-Zeiten zu schreiben, konnte sie aber nicht abschließen. *Gelobtes Land* reflektiert den Aufenthalt von Ruges Vater in der Sowjetunion, wohin er aus Deutschland schon 1933 als überzeugter Kommunist geflohen war. Nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion wird er wegen seiner deutschen Herkunft aus Moskau nach Kasachstan deportiert, dann verbringt

er vier Jahre als Zwangsarbeiter eines Gulags im Ural. Seine Strafe wird nach dem Zweiten Weltkrieg in eine sogenannte ewige Verbannung umgewandelt (vgl. RUGE 2021: 445f.). Anschließend lebt er elf Jahre lang in Soswa mit seiner dritten Frau (Taja, geborene Kutikowa) (vgl. FANIZADEH 2012) und kann sein vor dem Krieg begonnenes Studium der Geschichte in Moskau in Form eines Fernstudiums in Swerdlovsk absolvieren.

Bei der ersten Recherchereise nach Moskau im Juli 2005 folgt Ruge mit seiner Frau den Spuren seiner Familiengeschichte. Es handelt sich nicht um Ruges ersten Besuch in Moskau, deswegen überlagern sich in den Notizen verschiedene Zeitebenen. Ruge reflektiert die allmähliche Veränderung dieser Stadt, in der nicht nur die Orte, sondern auch die Menschen aus einer früheren Epoche zu entstammen scheinen. Eine Haltestelle heißt Proletarskaja und die Metro trägt noch den Namen *Wladimir Iljitsch Lenin* (vgl. S. 10). Der zeitliche Abstand bewirkt bei Ruge jedoch keine veränderte Wahrnehmung der Moskauer Metro. Damals stellte sie für ihn ein Wunder dar und noch heute wirkt sie auf ihn beeindruckend, obwohl die Züge laut und altmodisch sind (vgl. S. 14).

Der Besuch in Russland konzentriert sich überwiegend auf die mit den Großeltern verbundenen Orte. Der erste Weg führt zum Hotel Metropol. Ruge bewundert das riesige, prachtvolle Jugendstilhotel sowie seine zentrale Lage, „nur einen Steinwurf vom Kreml entfernt“ (S. 12), der als Zentrum der Staatsmacht verstanden wird.

Viele besuchte Orte hängen mit dem früheren Ostblockregime zusammen. Dabei entlarvt Ruge den Beutungswandel einiger Orte. Ungeachtet des früheren Ruhms des KOMINTERN-Gebäudes sind weder die Passanten noch der Polizist, der direkt vor diesem Gebäude stationiert ist, im Stande, ihnen den Weg zu diesem Gebäude zu beschreiben (vgl. S. 13). Ruge erläutert auf spannende Art und Weise die frühere Bedeutung des KOMINTERN-Gebäudes, das vier Stockwerke besitzt, und verrät den Leser/innen, warum „der fünfte Stock“ der Komintern am interessantesten ist. Die Eingeweihten nannten ihn die OMS (otdel meschdunarodnych svjasei), die „Abteilung für internationale Verbindungen“ (S. 17), deren Namen sich laut Ruges Vater niemand auszusprechen traute. Selbst die westlichen Geheimdienste wussten nichts von der Existenz der OMS (vgl. ebd.), denn da es sich um den Komintern-Geheimdienst handelte, seien die Geheimakten der OMS bis heute unter Verschluss (vgl. S. 20). Nicht zuletzt führt Ruges Weg zum Lubjanka, dem KGB-Gefängnis, wo sein Onkel Walter, der den Gulag nicht überlebte, verhört wurde (vgl. S. 13). Walter ist ein typisches Beispiel eines abwesenden und dennoch in den Gedanken seiner Mutter, Ruges Großmutter Charlotte, ständig anwesenden Sohnes, mit dessen Tod sich Charlotte nie abfinden konnte. Vor diesem

Hintergrund erscheint ihre überzeugte Haltung und ihr Glaube an das sozialistische Regime als umso erstaunlicher (vgl. RUGE 2021: 430).

In Moskau folgen Ruge und seine Frau weiter den Spuren des Vaters. Sie bewundern die berühmte Lomonossow-Universität, an der Ruges Vater noch im alten Gebäude sein Studium der Geschichte begann. Ebenso unternehmen sie eine Reise in die Moskauer Peripherie, nach Perlovka, wo Ruges Vater mit seiner ersten Frau ein kleines Haus kaufte und Ruges Halbschwester Charlotte im Freien spielte (vgl. S. 19). Ruge beobachtet, wie das Haus einer Autobahn zum Opfer gefallen ist, und freut sich, hier noch etwas vorzufinden, das dem russischen Dorf gleicht, das Ruges Vater aus den dreißiger Jahren kannte:

> […] das moderne Moskau [frisst] sich allmählich in die dörfliche Peripherie. Nicht nur die Autobahn führt knapp an Perlovka vorbei. Die Stadt, man sieht es überall, kommt näher, gräbt das Gelände um, betoniert sich vorwärts. Die Hochhäuser stehen schon in Sichtweite. In zehn Jahren wird es hier keine Holzhäuser mehr geben. Gut, dass ich hier war. (S. 20)

Mit Witz und Humor berichtet Ruge über eine Reihe von Zufällen. In Perlovka trinken die Eheleute z. B. Tee mit dem Bruder ihres Begleiters. Ruge berichtet dabei von seinem Vater, der im Lager war, und von seinem Geburtsort, d. h. von der Lagerhauptstadt Soswa. Zufälligerweise ist auch der Bruder des Begleiters in Soswa gewesen. Sie seien auf einer Paddeltour dort vorbeigekommen. Da es dort keinen Zeltplatz gibt, wurde ihnen vom Lagerkommandanten angeboten, „ihre Zelte *innerhalb* des – heute noch existierenden – Lagers aufzubauen: Das sei am sichersten“ (S. 21).

Im Vergleich zu den Großeltern und zum Vater wird Ruges Mutter nur an wenigen Stellen erwähnt. Im Zusammenhang mit Moskau als eine der Heldenstädte (vgl. S. 12) erinnert Ruge auch an den aktiven Beitrag seiner Mutter (vgl. FANIZADEH 2017) zu dieser Bezeichnung, denn sie lag vor den Toren Moskaus „vier Jahre lang in einem feuchten Erdbunker […] sozusagen als Zielscheibe, die Scheinwerfer bedient, mit denen deutsche Flieger, die Moskau angriffen, geblendet wurden“ (S. 12).

Erst aus Ruges Notizen erfahren die Leser/innen von der Existenz seiner Halbschwester aus der ersten Ehe des Vaters (vgl. S. 19), die in Boston lebt und für Ruge entscheidend für die Herstellung von Kontakten in Russland ist. Ihre Person und Persönlichkeit ergänzen mosaikartig Ruges Familiengeschichte, denn sie trägt den gleichen Namen wie ihre Großmutter Charlotte und erinnert Ruge auch in ihren Gesten und Attitüden an die Großmutter (vgl. S. 177), die sie nie kennengelernt hatte. Charlotte, die Ruge als Schwester bezeichnet, ist in seinen Augen wie die Großmutter „genauso flink im Geiste, genauso willensstark

und diszipliniert, hat aber auch dieselbe Neigung zur freundlichen Übertreibung und dieselben winzigen Anwandlungen von Arroganz denen gegenüber, die nicht so flink und hell sind wie sie selbst“ (ebd.). Ruge hat die Möglichkeit, sie später während seiner Lesereise in Amerika im Oktober 2013 zu besuchen, und bewundert dabei, dass sie noch im Alter von 75 Jahren Englisch lernte.

Im Laufe der folgenden Recherchereise macht sich Eugen Ruge auf die Suche nach den Spuren seiner Großeltern in Mexiko, das für ihn Neuland war und zudem zu DDR-Zeiten als unerreichbar galt. Da sich seine Großeltern dorthin retten konnten, wie er als Kind aus ihren Erzählungen erfuhr, faszinierte ihn Mexiko schon während seiner Kindheit. Das Ziel dieser Recherchereise bestand auch darin, Material für seinen späteren Romanbestseller *In Zeiten des abnehmenden Lichtes* (2011) zu sammeln, damit Ruge sein Alter Ego, Alexander, den Vertreter der dritten Generation der Familie, nach Mexiko entsenden kann.

In Mexiko führt sie der Weg nach Coyoacán, auch als „Ort der Kojoten“ (S. 28) bekannt, dann weiter in den Stadtbezirk Roma-Sur, den man meiden solle – so wurde seiner Schwester ein Jahr zuvor geraten –, da es dort gefährlich sei. Ruge beobachtet nüchtern das Haus der Großeltern mit dem kleinen Dachgarten und äußert sich nebenbei zur politischen Situation in Mexiko im Jahr 1941 unter der Regierung von Manuel Ávila Camacho, der den Flüchtlingen aus dem Nazi-Deutschland – unabhängig von ihrer politischen Gesinnung – die Einreise ermöglichte, was den Großeltern das Leben rettete (vgl. S. 29). Auch weitere Orte sind mit den Großeltern verbunden. Sie besuchen in Chapultepec, den Heuschrecken-Park, das Anthropologische Museum, von dem Charlotte begeistert war, sodass Ruge sich wundert, warum seine empfindsame Großmutter von den Kunstwerken der Indios fasziniert war, denn ihnen hafte „etwas Grausiges, Kantiges, Blutrünstiges“ (S. 28) an. In Ruges Notizen tauchen immer wieder weitere Erinnerungen auf. Beim Spaziergang längs der Küste in Mexiko-Stadt wundert sich Ruge über die badenden Jungen, denn er erinnert sich an Charlottes Geschichte über einen asylsuchenden Passagier bei ihrer Ankunft in Mexiko 1941, der das endlose Warten im Hafen nicht ausgehalten hatte, über Bord gesprungen war und vermutlich wegen der Haie nicht mehr auftauchte (vgl. S. 31). Vor der Abreise will Ruge zwei Verluste von Charlotte ausgleichen. Er kauft ein Paar Manschettenknöpfe, weil sein Vater einen von Charlotte geschenkten verlor (vgl. S. 38) und eine Decke mit einem sehr ähnlichen Muster und Farbe wie die, die Charlotte aus Mexico mitgebracht hatte. Dabei betrachtet er den dortigen Deckenmarkt als Ort der Demütigung. Er empfindet Mitleid mit der Verkäuferin, denn „sie glich mehr einer Bettlerin als einer Verkäuferin“ (S. 40). Dies ist eine der zahlreichen Beobachtungen,

in denen er die Lage der Bevölkerung auch während seiner weiteren Reisen reflektiert und mit der Situation von Touristen vergleicht.

Aus all diesen Beispielen lässt sich erkennen, dass Ruges Familiengeschichte zu einer Art Wegweiser seiner Recherchereisen wird. Die Erinnerungen an seine Familie kommen ihm vor Ort unwillkürlich in den Sinn, woraufhin er den Vergleich zur Gegenwart zieht. Dies betrifft auch Ruges weitere Reisen, die ihn die ständige Anwesenheit seiner Familiengeschichte spüren lassen. Ruges explizite Darstellung der besuchten, für die Leser/innen oft fremden Orte in Russland und Mexiko, die mit den Schicksalen der einzelnen Familienangehörigen verbunden sind, ermöglicht gleichzeitig einen historischen Exkurs, denn auf diesen Reisen werden einige wichtige Ereignisse und interessante Momente des kurzen 20. Jahrhunderts aus Ruges osteuropäischer Perspektive vermittelt und kommentiert.

4 Annäherung an das Fremde – Ruges Beobachtugen und Reflexionen

Die meisten von Eugen Ruges Reisen sind viel zu kurz, als dass er am Alltagsgeschehen in den fremden Ländern hätte teilnehmen können, um sie auf diese Weise näher kennenzulernen. Dies führt dazu, dass seine Reflexionen meistens nur an der Oberfläche bleiben. Seine Annäherung an das Fremde, das er in seiner Doppelrolle als Berichterstatter und Reisender vermittelt, besteht aus Betrachtungen und Beobachtungen. Einige seiner Kommentare beinhalten eine kritische Haltung gegenüber bestimmten Situationen in den anderen Ländern. So wundert er sich z. B. mehrfach über den ungeheuren Wasserverbrauch in Kuba, in den USA und auch in Mexiko und über die Unfähigkeit dieses Kontinents, „ein vernünftiges Klo zu konstruieren“ (S. 53).

Ruge verwendet mehrfach das Stilmittel des Vergleichs zwischen dem Fremden und dem Eigenen, um die fremde Wirklichkeit in bekannte Zusammenhänge einzuordnen. Er vergleicht oft die Orte mit dem gewohnten Leben in Westeuropa, dem Wohlstand und der Sauberkeit. Wenn es um südliche Länder geht, betont er häufig die von ihm als nahezu unzumutbar erlebten Begebenheiten, beispielsweise als er „eine braune schokoladenhaltige Pampe“ (S. 27) in Mexiko isst. Oft kommen ihm Klischees in den Sinn, wenn er sich während der Busfahrten über das Bedürfnis „aller südliche[n] Völker, immerzu Lärm um sich zu haben“ (S. 29), beschwert. Sein Gesamteindruck von Mexiko-Stadt lautet: viele Menschen, schmale Wege, laut, viel Armut, chaotisch und stinkend. Gehwege haben Löcher, so groß, dass ein Fuß durchpasst (vgl. S. 25f.). Ruge führt seine Vergleiche auf verschiedenen Ebenen durch, um die Vorstellungskraft der Leser/innen zu unterstützen. So bringt er

auf der Objektebene einige Gebäude in Mexiko-Stadt mit Konstruktionen in Europa in Verbindung, weil sie dem Lesepublikum bekannt sind. Das palastartige Postamt, das laut Ruge von einer besseren Zeit (vgl. ebd.) zeugt, könnte ebenso in Wien stehen. Er vollzieht zahlreiche weitere Ortsvergleiche und äußert sich zum Zustand der Straßen, Autos, Brücken, vergleicht die Preise in verschiedenen Ländern und die unterschiedliche Perzeption der Zeit. In Moskau bewundert Ruge die riesigen Straßen, die genauso breit sind wie in seinen Kindheitserinnerungen. Man geht nicht über Ampelkreuzungen, sondern man wandert (vgl. S. 14). Außerhalb von Moskau beschwert er sich über den schlechten Zustand der Straßen für die Autos. Auf dem Weg nach Podmoskowje, einer Datschengegend im Moskauer Umland, finden sie keine richtigen Straßen (vgl. S. 15f.). Beim Ausflug zum Serebrjanny Bor, einem Erholungsgebiet im Westen von Moskau, betrachtet Ruge den schlechten Zustand der Brücken über den Fluss Moskau, die in Deutschland vom TÜV gesperrt würden (vgl. S. 18f.).

Auch in Minneapolis sind nach dem Winter die Straßen voller Löcher und die Strommasten sehen aus wie in Mexiko (vgl. S. 42). Lebensmittel erscheinen Ruge teuer zu sein, trinkbarer Wein im Geschäft kostet doppelt so viel wie in Deutschland und im Restaurant wird man wie zu DDR-Zeiten „platziert" (S. 42f.). Ruge vergleicht seinen Besuch vor sieben Jahren in Minneapolis und New York mit seinem Besuch im April 2011. Obwohl ihn der Zustand mancher Autos und verrosteter Brücken überrascht, schien das Land intakt zu sein. New York verblüfft mit seiner Disziplin und Ordnung, „die jeden Preußen beschämte" (S. 48). Im Jahre 2011 nimmt er auch die Armut wahr. In der Vorortbahn nach Boston kommt er sich vor wie im Polen der siebziger Jahre. Die Schaffner gehen mit Klapszangen – wie früher in der Straßenbahn von Babelsberg zum Hauptbahnhof Potsdam – durch die Abteile und knipsen die Fahrkarten. Deshalb fragt sich Ruge, ob auf diese Art der Untergang eines Weltreiches beginne (vgl. ebd.). Babelsberg, wo Ruge aufgewachsen ist (vgl. SCHNEIDER 2018), wird mehrmals erwähnt. Eine Lesung in Budapest findet in einer Villa in der Nähe des großen Parks statt. Der Stadtteil erinnert Ruge in gewisser Hinsicht auch an Babelsberg zu DDR-Zeiten (vgl. S. 128).

Im Zentrum von Havanna bewundert er mit seiner Frau die Prachtstraßen, aber ein paar Schritte weiter nimmt er „Ruinen, Löcher, kaputte Straßen" wahr und erfährt, dass „hin und wieder Häuser zusammenstürzen" (S. 54), was in Ruge Aggressionsgefühle gegen Fidel Castro und andere Diktatoren hervorruft, denn Kuba war vor der Revolution eines der entwickeltesten Länder Lateinamerikas, aber in den neunziger Jahre haben hier viele Menschen an Hunger gelitten (vgl. S. 61).

Bei seiner Lesereise auf die Kurische Nehrung denkt er über den Nationalismus kleinerer Bevölkerungen nach, über den Freiheitsdrang eines kleinen Volkes, der Litauer, nach nationaler Unabhängigkeit, der nationalistische und antisowjetische Züge trägt (vgl. S. 66).

In Griechenland beobachtet er am Vorabend des Nationalfeiertags einen Gottesdienst in der Kirche, bei dem „der Singsang des orthodoxen Priesters durch ein Megaphon“ (S. 103) nach draußen übertragen wird. Durch diese Feier, die Menschenmenge und den Festzug fühlt sich Ruge an die Pionierferienlager und Erste-Mai-Demos in der DDR erinnert (vgl. ebd.). Bei der Wanderung zu einer kleinen Ariadne-Kapelle in der Nähe von Tzermiado schreibt Ruge in das Gästebuch einen Gruß an seine streng orthodoxe russische Großmutter (vgl. S. 121).

Annäherung beinhaltet auch zahlreiche Vergleiche, die Ruge trotz ihres zum Teil provinzhaften Charakters notiert. Bei einem Spaziergang im historischen Zentrum von Mexiko-Stadt wurde eine Eisbahn aufgebaut, deren Nutzung offenbar kostenlos war, sodass „die Menschen […] wie am Lenin-Mausoleum in Moskau“ (S. 24) anstehen. In Mexiko besuchen sie den berühmten Hippie-Strand in Zippolite, um sich den Sonnenuntergang im Pazifik anzuschauen. Dabei denkt Ruge an den Sonnenuntergang auf Rügen, der seiner Meinung nach schöner ist (vgl. S. 37). In Chicago, das ihm besonders hässlich erscheint, schreibt er: „Ach, wie schön ist Berlin! Wie viel Himmel und Breite und wie viele schöne Straßencafés!“ (S. 165) Genauso wie in San Francisco sind die Gehwege schmaler, es gibt kaum eine Straßencafékultur. Zu den Vorzügen der Stadt gehört, dass man sich hier wie in Berlin vorkommt (vgl. S. 172). Holzhäuser in Minneapolis, die vom Zentrum entfernt sind, erinnern Ruge an die Bauweise in Skandinavien. Müll in Minneapolis wird anders als in Deutschland getrennt, notiert er umgehend bei der nächsten Beobachtung. Amerikaner fahren vorsichtig, halten sich an Regeln (vgl. S. 42). Amsterdam findet Ruge wunderbar, liberal, weniger separiert als Berlin, wo es hingegen verschiedene Teilungen gibt.

Des Weiteren ist nicht zu übersehen, dass Ruges Notizen stellenweise durch Stereotypisierungen geprägt sind, da er offensichtlich die fremde Realität durch die eigenkulturelle ‚Brille‘ wahrnahm, welche als Bewertungsmaßstab bei seiner komparatistischen Vorgehensweise diente. Beeinflusst von seinen ostdeutschen Erfahrungen äußert sich Ruge auch kurz zur sozialen Situation der besuchten Länder. Zudem lässt sich bei einer genaueren Betrachtung seiner Darstellungen eine kaleidoskopartige Zusammensetzung der Notizen feststellen, was nicht verwunderlich ist, da die meisten von ihnen während der oft sehr hektischen Lesereisen entstanden, wenn er kurzfristig fremde Städte

besuchte. Dieser Umstand verhindert die Möglichkeit, das Fremde in seiner Andersartigkeit auf komplexere Weise zu erfahren. Aus diesem Grund maßt Ruge sich keine endgültigen Urteile an, sondern versucht in erster Linie, seine Verwunderung oder auch Verwirrung zum Ausdruck zu bringen.

5 Zum Bild der Anderen (Reisenden)

Ruge selbst hält sich für keinen Reiseexperten (vgl. S. 7), aber er besitzt einen scharfen Blick, was er mit präzisen, pointierten Beobachtungen beweist (vgl. STROBEL 2015), wenn ihm z. B. in Moskau wandelnde Werbetafeln auffallen: „Menschen als Litfaßsäulen – Werbung. Sind Menschen hier inzwischen billiger als Plakatflächen?“ (S. 14) Im Central Park in New York beobachtet er einen gefährlich aussehenden Rapper, der Abfall in eine Tonne wirft, diese nicht trifft, aufsteht, den Abfall aufhebt und ihn erneut wirft. Dabei zieht Ruge an diesem Beispiel lakonisch seine Schlussfolgerung über die harte Hand der Politik von Bürgermeister Giuliani und das ordnungsgemäße Funktionieren der Stadt (vgl. S. 184).

Mehrfach äußert sich Ruge emphatisch zur sozialen Ungerechtigkeit und Unsicherheit verschiedenster Art, die er in einzelnen Ländern wahrnimmt. Ein alter russischer Intellektueller, der vor dem Geburtshaus des berühmten Liedermachers Bulat Okudschawa auf Deutsch einen Vortrag über diese Persönlichkeit anbietet, erweckt sein Mitleid. Ruge empfindet Fremdscham, weil der Mann bei seinem fortgeschrittenen Alter zum Betteln gezwungen ist (vgl. S. 15).

Auf seinen Reisen kommt Ruge auch in Kontakt mit jungen Leuten von heute. Einerseits bringt er ihnen ein großes Maß an Sympathie entgegen, bewundert ihre Biografien, da sie in der ganzen Welt zu Hause seien. In Budapest lernt er eine 25-jährige Frau kennen, die in der Schweizer Botschaft arbeitet. Sie ist Deutsch-Ungarin, in Ungarn geboren, in Deutschland aufgewachsen, hat in Buenos Aires studiert und in Chile an der deutschen Botschaft hospitiert. Andererseits fragt sich Ruge, ob er nicht Glück hatte, „hier und da etwas Ursprüngliches, Andersartiges zu entdecken? Zumindest haben wir Ungarn, Bulgarien oder gar Rumänien noch als wirklich fremde Länder erlebt, als Abenteuer, für die man heute wahrscheinlich nach Grönland oder Patagonien reisen müsste“ (S. 129).

Während seiner Reisen pflegt Ruge keine intensiven Kontakte zu anderen Menschen. Außer den Begegnungen im Rahmen des geplanten Programms während der Lesereisen handelt es sich oft um zufällige Begegnungen. Er denkt über die Richtung nach, in die sich der Tourismus und die Reiseaktivitäten

entwickeln, über die Formen des Reisens. Dabei beobachtet er in Mexiko im Hotel zwei Gruppen von Gästen. Die deutschen Stammgäste stören ihn nicht. Doch die andere Gruppe besteht aus „Lonely-Planet-Typen", die zwar „ganz individuell durch den südamerikanischen Kontinent reisen, zu Tausenden die Strecken abfahren, in denselben Hotels wohnen", was ihn zu der ironischen Äußerung bewegt, dass man einen „Lonely-Planet-Reiseführer" (S. 35) haben sollte, um zu wissen, wohin man sich nicht begeben sollte.

6 Betrachtungen zu Politik, Globalisierung und Tourismus

In seinen Aufzeichnungen äußert sich Ruge überwiegend negativ zu den vermeintlichen Vorteilen des Tourismus und zur Globalisierung. Im Laufe der Zeit wird seine Position in Bezug auf die Vorzüge der globalisierten Welt kritischer und es kommt zu einer „Zuspitzung" (S. 8) seiner „Sichtweise" im Hinblick auf diesen Prozess (vgl. S. 8). Er beobachtet die Diskrepanz zwischen Arm und Reich, fokussiert soziale Unterschiede, vergleicht Preise, die sogar für einen Deutschen, einen Bestseller-Autor, manchmal kaum akzeptierbar sind. Bei einem kurzen Aufenthalt in Paris findet er z. B. die Unterkunftspreise nicht akzeptabel: „Wirklich ekelhaft, dieser Druck, den der Scheiß-Kapitalismus ausübt." (S. 86)

Mit großem Interesse beobachtet er während seiner Lesung im berühmten Wellesby College, einem reinen Mädchen-College, die Zuhörerinnen dieser Prestige-Einrichtung, an der auch Hillary Clinton oder Madeleine Albright studierten, und zu seiner Überraschung sieht er keine einzige „Schwarze" (S. 180). Sein Chauffeur ist schwarz, die Dienstboten ebenfalls. Ruge vergleicht dies mit der paritätischen Differenzierung in amerikanischen Filmen, die der Realität nicht entspricht, und stellt dabei die dortige politische Korrektheit infrage (vgl. ebd.).

In der drittgrößten Stadt Litauens, Klaipeda, nimmt Ruge die leeren Straßen wahr, obwohl Hochsaison ist. Er trifft nur einige wenige Reisegruppen, die auf den Spuren ihrer Vorfahren zu sein scheinen. Aus dem Gespräch mit seinem Fahrer begreift er, dass Litauen die typischen Probleme osteuropäischer Länder hat. Es hat dieselben Preise wie in Deutschland, doch besitzt es keine Bodenschätze, keine Industrie, die Landwirtschaft kann mit den europäischen Importen nicht konkurrieren, sodass die Menschen sparen müssen und lieber billigere Produkte aus der EU kaufen. In dieser Hinsicht schafft Armut erneut Armut. Die Europäische Union erscheint Ruge wie eine Sparmaßnahme, wobei er sich fragt, „wofür" und „für wen" alle sparen (vgl. S. 68f.).

In Moskau geht er mit seiner Frau durch den Arbat, das einstige Künstler- und Intellektuellenviertel, heute ein Touristen-Boulevard, auf dem man alles kaufen kann (von Blumen bis zu einem zahmen Raben) (vgl. S. 14f.). Überall sieht er die gleichen Fußgängerzonen. Nafplio, die erste Hauptstadt Neugriechenlands, erinnert an Duisburg und Gelsenkirchen (vgl. S. 108), mit den gleichen Autos, Schaufenstern, Telefonwerbung, den gleichen Bildern, die er auf den Reisen durch Europa überall sieht und gesehen hat. In Kopenhagen erblickt er im Schaufenster dieselben Marken, Artikel und erkennt sogar einzelne Schuhmodelle aus Deutschland (vgl. S. 80).

Aufschlussreich sind Ruges Kommentare zu den politischen und sozialen Verhältnissen der bereisten Länder, aus denen man Informationen zu Einkommensverhältnissen oder zur Dichte der Bevölkerung erfährt. In China denkt er in einem Kaufhauscafé darüber nach, ob China der westlichen Welt nacheilt oder vorausläuft (vgl. S. 141). Es ist für Ruge nicht leicht, sich ein Bild vom Lebensniveau in China zu machen. Er recherchiert, unterhält sich direkt mit den Chinesen und stellt fest, dass ihr Durchschnittsverdienst zwar steigt, jedoch hinter dem westeuropäischen Niveau zurückbleibt. Sie verdienen circa 500 Euro pro Monat, aber 128 Millionen Chinesen verdienen monatlich weniger als 23 Euro (vgl. S. 155). Ruge setzt fort, dass China das Land mit den größten Unterschieden zwischen Arm und Reich sei. Es gebe sogar „eine Kategorie, die es in Deutschland (bisher) nicht gibt: Menschen, die arbeiten und trotzdem obdachlos sind" (ebd.). Das soziale System funktioniert schlecht. China hat zwanzigmal so viele Einwohner wie Deutschland, ist aber achtundzwanzigmal größer, trotzdem ziehen die Menschen in die Großstädte. Die reichste Stadt Chinas, Shanghai, verfügt über eine durchschnittliche Pro-Kopf-Nettowohnfläche von neun Quadratmetern, in Deutschland sind es 41 Quadratmeter (vgl. S. 156). Sein Vater besuchte China im Herbst 1960 und seitdem hat sich die Anzahl der Menschen in Shanghai verdoppelt (vgl. S. 132), trotz der Ein-Kind-Politik, die aus Sicht der jungen Chinesen früher hätte eingeführt werden sollen (vgl. S. 141). Ruge überrascht, dass sein Vater bei seinem Besuch vor fünfzig Jahren nichts von der Hungersnot bemerkt habe, an der vierzig Millionen Menschen starben. Vor Ort kommen ihm weitere Erinnerungen des Vaters in den Sinn, woraufhin er den Vergleich zur Gegenwart zieht. Wie sein Vater besucht auch Eugen Ruge Hangzhou, das Marco Polo als „schönste Stadt der Welt" (S. 147) charakterisierte. Dies bestätigt auch Ruges Vater in seinem Brief vom 2. November 1960: „Die Landschaft hier nennen die Chinesen das Paradies auf Erden." (Ebd.) Ruge beobachtet auch die Kehrseite dieser „Sechs-Millionen-Metropole mit dem üblichen Verkehr, der üblichen Hochhausbebauung, den üblichen Umweltproblemen. Menschen mit Mundschutz gehen umher, man-

cher sogar gemustert, passend zur Jacke“ (ebd.). China ist heute wie Amerika, notiert Ruge:

> McDonald’s, KFC und Starbucks. Die Shoppingmalls sind zahlreich und gigantisch. Die Werbung allgegenwärtig, riesenhaft, aggressiv. Die Models auf den Postern sind weiß. Selbst die Schaufensterpuppen sind europäisch-amerikanisch. Und wenn die Mode in Shanghai sich von der in Berlin oder Paris unterscheidet, dann vor allem dadurch, dass die jungen Frauen ihren sexuellen Marktwert hier noch ostentativer zur Schau stellen als dort. (S. 133f.)

Seinen zweiwöchigen China-Aufenthalt schließt er mit dem Besuch der Altstadt in Peking ab. Er genießt die Atmosphäre dieser Altstadt und ärgert sich darüber, „was unseren Planeten jeden Tag ein bisschen hässlicher, unbewohnbarer, geistloser macht“ (S. 162). Ruge nennt das „Gleichschaltung der Welt nach den Kriterien des Marktes“ (ebd.).

Obwohl er in Griechenland mehr Zeit zur Verfügung hat, besucht er die üblichen Sehenswürdigkeiten (vgl. LEHMKUHL 2015). Sein Weg führt zum mythologischen Ort Delphi, wo er zahlreichen Touristen begegnet (vgl. S. 102). Dann folgen Olympia, die Akropolis, der Hafen von Piräus, wo der Kontrast zwischen Reich und Arm deutlicher wird. Einerseits bewundert er die millionenteuren Privatschiffe, oft mit griechischen Flaggen am Heck, andererseits beobachtet er am Gehweg einen Mann mittleren Alters, der Zeitungen aus dem Mülleimer fischt (vgl. S. 110). In Pyrgos suchen Ruge und seine Frau ein typisches griechisches Restaurant. Nach der Empfehlung finden sie das *El Greco*, wo Pizza und Burger angeboten werden und die Tischdecken ein Pilsner-Urquell-Logo tragen. Sie denken über die Empfehlung nach und Ruge kommt zu dem Ergebnis, dass die Menschen recht hatten: „Das ist Griechenland! Das ist typisch Griechisch!“ (S. 104). Später erhalten sie in Ierapetra, der südlichsten Stadt Europas auf Kreta, die Möglichkeit, in einem Lokal namens *Tsi Tsi*, das ihn an Lokale im Prenzlauer Berg erinnert, die authentische griechische Atmosphäre mitzuerleben, beispielweise bei einem Konzert mit kretischer Musik, bei dem am Ende die Menschen auf den Tischen tanzen. Dieses Konzert stellt für Ruge „ein Stück“ (S. 119) Griechenlands dar, das der Globalisierung widerstanden hat.

In den USA diskutiert er während seiner beiden Aufenthalte (im April 2011 und im Oktober 2013) über seine DDR-Erinnerungen an die Kubakrise. Als Jungpionier sammelte Ruge Unterschriften der DDR-Bürger gegen die USA. Sein Begleiter informiert Ruge über Atomschlag-Übungen in amerikanischen Schulklassen und die damit zusammenhängenden Albträume, die ihn seitdem verfolgen (vgl. S. 47). Über die Kubakrise, die Ungerechtigkeiten

und Lügen des amerikanischen Kapitalismus sowie über die amerikanischen Waffenlieferungen an die halbe Welt diskutiert Ruge im Jahre 2013 „mit dem Historiker Mario K." (S. 187), einem ehemaligen DDR-Bürger, Linken und Professor an einer New Yorker Universität. Diese Begegnung bestärkt Ruges Meinung, dass der Sozialismus immer noch existiert. Überraschenderweise wird dieser jedoch eher in den (ur)kapitalistischen Ländern als im ehemaligen realen Sozialismus respektiert. Zum Schluss fühlt Ruge „auf geradezu beschämende Weise" (ebd.), dass es ihm trotz dessen eigentlich ausgesprochen gut geht. In diesem Sinne lautete auch der Text auf der Postkarte „Sozialismus ist toll, wenn man Westgeld hat!" (S. 59), die Ruge nach dem Mittagsschläfchen im Palmenschatten kurz nach dem Besuch der Schweinebucht und dem daran anschließenden Schnorcheln am 17. Februar 2012 an seinen Verlag schreibt.

7 Abschließende Bemerkungen

Eugen Ruge erweist sich in seinem Buch *Annäherung. Notizen aus 14 Ländern* (2015) als guter Beobachter, der auf seinen Reisen Notizen macht, um diese in seiner Erinnerung zu bewahren. Die ursprüngliche Intention der Recherchereisen war es, Lücken in der Familiengeschichte zu ergänzen und – wie im Falle der Mexiko-Reise – Material für seinen späteren Bestsellerroman zu sammeln. Die ständige Präsenz seiner Familiengeschichte nutzt Ruge dazu, am Beispiel einzelner Familienmitglieder auf einige historische Ereignisse im 20. Jahrhundert aufmerksam zu machen und Vergleiche zur Gegenwart zu ziehen. Ruges Notizen zeichnen sich zwar durch die Konfrontation mit dem Fremden aus, aber die zeitlich sehr begrenzten Lesereisen und das hektische Programm verhindern, dass sich Ruge in seiner Doppelrolle als Reisender und Berichterstatter dem Fremden in seiner Andersartigkeit wirklich annähern kann. Seine zahlreichen Vergleiche von Orten und Ereignissen können dazu dienen, sie in den Erfahrungshorizont der Leser/innen zu integrieren. Bei der Beurteilung der Anderen kommt Ruges persönliche Wertschätzung zum Vorschein, wenn er seine Begegnungen mit Bewunderung, Ironie und Empathie, manchmal mit einem gewissen Schamgefühl wegen der Ungerechtigkeit der Welt offen, ehrlich und (im Falle der deutschen Touristen) ambivalent schildert. Auf seinen Reisen kommt es zu einer „Zuspitzung" (S. 8) seiner Sichtweise in Bezug auf die Globalisierung und den Massentourismus. Die Vorteile dieser Phänomene bezweifelt er im Hinblick auf die wachsende Diskrepanz zwischen Arm und Reich und stellt zudem die Einzigartigkeit der einzelnen Länder infrage. Während der zahlreichen Begegnungen kommentiert Ruge die jeweiligen

sozialen und politischen Verhältnisse und kommt dabei zu dem Resultat, dass es ihm persönlich letztendlich gut geht.

In diesem Sinne versammelt Ruges *Annäherung* unterschiedlich geartete Beobachtungen während seiner Reisen, darunter auch banale Bemerkungen, Betrachtungen, Eindrücke und für ihn bedeutsame und interessante Momente, die er kaleidoskopartig präsentiert und zwischen denen er sprunghaft oszilliert, sodass eine vorwiegend nur oberflächliche Annäherung an das Fremde vollzogen wird.

Literaturverzeichnis:

BRENNER, Peter J. (1989): Einleitung. In: Ders. (Hg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–13.

BRENNER, Peter J. (1990): Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte. Tübingen: M. Niemeyer.

DIETSCHE, Petra (1984): Das Erstaunen über das Fremde. Vier literaturwissenschaftliche Studien zum Problem des Verstehens und der Darstellung fremder Kulturen. Frankfurt am Main: Peter Lang.

FANIZADEH, Andreas (2012): Kommunistische Utopie: Wahre Sozialisten. In: taz vom 14.01.2012. URL: https://taz.de/Kommunistische-Utopie/!5103207/ [27.03.2022].

FANIZADEH, Andreas (2017): Eugen Ruge über die DDR. Wir waren keine Deutschen. In: taz vom 17.12.2017. URL: https://taz.de/Eugen-Ruge-ueber-die-DDR/!5467994/ [04.12.2022].

GRABES, Herbert (1996): Die literarische Begegnung mit dem Fremden. In: Begegnungen mit dem Fremden. Hrsg. v. Lothar Bredella u. Herbert Christ. Giesen: Ferber'sche Universitäatsbuchhandlung, S. 38–58.

KÖHLER, Anja/ MÖGLICH, Daniel (2012): Im Gespräch mit Eugen Ruge. Eugen Ruge über die Arbeit an seinem ersten Roman, literarische Traditionslinien und Dinge, die ihn beim Schreiben fast irre machen. In: Die Berliner Literaturkritik vom 11.02.2012. URL: https://web.archive.org/web/20160313201438/http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/im-gespraech-mit-eugen-ruge.html [27.03.2022].

KREKELER, Elmar (2011): Buchpreisträger verliebte sich in seine Mathelehrerin. In: welt.de vom 12.10.2011. URL: https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article13656147/Buchpreistraeger-verliebte-sich-in-seine-Mathelehrerin.html [27.03.2022].

KURDI, Imre (2016): Er selbst war die Krankheit. Körper, Zeit und Sprache in Eugen Ruges Deutschlandroman *In Zeiten des abnehmenden Lichts.* In: Geschichte(n) fiktional und faktual. Literarische und diskursive Erinnerungen im 20. und 21. Jahrhundert. Hrsg. v. Barbara Beßlich u. Felder. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, S. 215–230.

LEHMKUHL, Tobias (2015): Ein Globus voller Quark. In: Süddeutsche Zeitung vom 08.06.2015. URL: https://www.sueddeutsche.de/kultur/eugen-ruge-auf-reisen-ein-globus-voller-quark-1.2509626 [04.12.2022].
RUGE, Eugen (2015): Annäherung. Notizen aus 14 Ländern. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
RUGE, Eugen (2011): In Zeiten des abnehmenden Lichts. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
RUGE, Eugen (2020): Metropol. Hamburg: Rowohlt, 5. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
RUGE, Wolfgang (2021): Gelobtes Land. Meine Jahre in Stalins Sowjetunion. 6. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
SCHNEIDER, Lena (2018): Ich fühle mich wie der verlorene Sohn. In: Potsdamer neueste Nachrichten vom 30.07.2018. URL: https://www.pnn.de/kultur/buchpreistraeger-eugen-ruge-im-gespraech-ich-fuehle-mich-wie-der-verlorene-sohn/22890508.html [27.03.2022].
SCHOLL, Joachim (2019): Aus dem Inneren des Stalinterrors. Eugen Ruge über seinen Roman Metropol. In: Deutschlandfunk vom 09.10.2019. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/eugen-ruge-ueber-seinen-roman-metropol-aus-dem-inneren-des-100.html [27.03.2022].
SEIPEL, Jerg (2001): Bronislav Kaspar Malinowski. In: Hauptwerke der Ethnologie. Hrsg. v. Christian F. Feest u. Karl-Heinz Kohl. Stuttgart: Alfred Kröner, S. 278–283.
SPITTLER, Gerd (2001): Teilnehmende Beobachtung als Dichte Teilnahme. In: Zeitschrift für Ethnologie, Jg. 126, 1/2021, S. 1–25.
STROBEL Y SERRA, Jakob (2015): Der Südländer macht immerzu Lärm. In: FAZ vom 27.05.2015.
VLASTA, Sandra (2015): Reisen und davon erzählen. Reiseberichte und Reiseliteratur in der Literaturwissenschaft. In: literaturkritik.de vom 03.09.2015. URL: https://literaturkritik.de/id/21077 [20.06.2015].
WALDENFELS, Bernhard (1997): Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

URSULA KLINGENBÖCK

„so ein schreibtisch ist eine ideale kopfbedeckung.“[1] wohn.zimmer.reisen bei Ilse Kilic und Fritz Widhalm

Der Beitrag stellt die Frage nach zeitgenössischem Reisen am Beispiel von Ilse Kilics und Franz Widhalms *Reise in 80 Tagen durch das Wohnzimmer. Eine Fest- und Forschschrift* (2004). Für das Verständnis von ‚Raum‘ und ‚Reise/n‘ wird auf den Entwurf des „RaumZeitRelativ[s]“ (LÖW/STURM 2019: 16f.) zurückgegriffen. Das Interesse gilt dem bereisten Raum und seiner Konzeption, aber auch dem Reisen als raumkonstituierender Praxis. Eine wesentliche Rolle kommt dabei den (aufgefundenen) Dingen und ihren Ordnungen zu. Durch die Mehrfachcodierung des ‚(Fröhlichen) Wohnzimmers‘ sowie seine Darstellung anhand unterschiedlicher Schreib- und Denkmuster wird den Reisenden nicht nur Kenntnis über die bereiste Raum-Zeit vermittelt, sondern auch Erkenntnis über sich selbst ermöglicht.

Schlüsselwörter: Reise, Raum, Reiseliteratur, Österreichische Literatur, Ilse Kilic, Fritz Widhalm

1 Forschungsbericht Zimmerreise

Sowohl die Sach- als auch die Begriffsgeschichte der Zimmerreise und ihrer Literarisierungen gehen auf unterschiedliche Miniaturreisen des ausgehenden 18. Jahrhunderts zurück, für die Xavier de Maistres Reiseerzählungen (1794/95 sowie 1825, Überblick bei STIEGLER 2010: 15–25 und passim) modellhaft geworden sind. Trotz ihrer Heterogenität – gereist wird im und durch das Zimmer, vom Zimmer aus und damit über dieses hinaus, aber auch mittels des (mobilen) Zimmers und schließlich auch ganz ohne das Zimmer[2] – wird die Zimmerreise zum dominierenden Diskursbegriff in Kunst und Wissenschaft. Als spezifische „Form“ (STIEGLER 2020: 357) der Reise hat sie ein eigenes Subgenre

1 KILIC/WIDHALM 2004: 130. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle „KW“ gekennzeichnet.

2 Bereist werden u. a. Hosentaschen, Städte, (Wohnungs-)Umgebungen.

der Reiseerzählung begründet, das mit den Arbeiten Stieglers 2010 (*Reisender Stillstand*) und 2018 (*Zimmerreisen*) nachhaltig in das Interesse der Forschung gerückt ist. Seine u. a. medien- und genderwissenschaftlich perspektivierte Kulturgeschichte des Reisens ist nach wie vor grundlegend für das zimmerkorrelierte Reisen. Kochs Abschlussarbeit aus dem Jahr 2013 untersucht am Beispiel dreier Zimmerreisen (de Maistre, Schreiber, Stern) das imaginative Moment der Zimmerreise um 1800, bleibt dabei aber wesentlich zusammenstellend und reproduzierend. Kasper (2014) betrachtet Zimmerreisen und -narrationen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts als performative Praktiken der Raumerschließung und -beschreibung. Die Bestimmung der Raumphänomene bzw. der räumlichen Eigenschaften und deren Dokumentation werden mit geodätischen Techniken der (Ver)Messung und der Darstellung (insbesondere der topografischen Karte) korreliert. Im Jahr 2020 sind zwei Arbeiten erschienen, die einen material- bzw. dingwissenschaftlichen Ansatz wählen und die Objekte, ihre ‚Geschichten' und Bedeutungen für in einem weiteren Sinn (auto-)biografische Lesarten nutzen. Sowohl für Gauß' *Abenteuerliche Reise durch mein Zimmer* (2018) (vgl. SCHWARZENDORFER 2020) als auch Stieglers Facebook-vermittelte *Zimmerreise* (vgl. BREDE 2020) wird den Dingen als Speicher- und Erinnerungsmedien raum-zeitliche Verweishaftigkeit zugesprochen. Über die Anordnung der Zimmerreise und ihren Vollzug werden sie für die Konstitution des (schreibenden) Subjekts wirksam.

2 Untersuchungsgegenstand und theoretisch-methodische Reflexion

Der folgende Beitrag fokussiert mit Ilse Kilics und Fritz Widhalms *Reise in 80 Tagen durch das Wohnzimmer. Eine Fest- und Forschschrift* auf ein Beispiel österreichischer Reiseliteratur,[3] welches – bis auf eine knappe Erwähnung im Kontext von Sprachreflexion und -spiel bei STIEGLER (2010: 261f.) – noch nicht im Interesse der Forschung gestanden hat. Die Überlegungen zur Reise in den eigenen oder auch, wie hier: ‚fremden' vier Wänden sind erstens von allgemeinen raumwissenschaftlichen bzw. -soziologischen Interessen geleitet. Weil Raum ohne Dinge nicht denkbar ist, wird das raumwissenschaftliche Paradigma zweitens durch dingwissenschaftliche Fragestellungen perspektiviert. Raum,

3 Als Beispiele seien hier genannt: 2002 *Album von der traurigen und glücksstrahlenden Reise* von Peter ROSEI; 2014 *Durch die Zeit in meinem Zimmer. Roman einer Reise* von Alfred GOUBRAN; 2015 *flussabwärts, flussabwärts* von Wilhelm HENGSTLER; 2019 *Abenteuerliche Reise durch mein Zimmer* von Markus GAUSS; 2021 *Entweder ich habe die Fahrt am Mississippi nur geträumt, oder ich träume jetzt* von Oswald EGGER (2021).

die in ihm platzierten Objekte sowie die ihm bei Kilic/Widhalm zugeordneten raumkonstituierenden und -erschließenden Handlungen des Wohnens und des Reisens interessieren dabei zunächst in ihrer physischen Präsenz und Performanz. Sie rücken aber auch als Vorstellungs- und Deutungsmuster in den Blick, über die Subjekte und Dinge bzw. deren Geschichten erzählbar werden. Für das Verständnis von ‚Raum' und ‚Reise/n' wird auf die doppelte Konstituiertheit des Raumes zurückgegriffen, wie sie von unterschiedlichen Disziplinen entwickelt, über den Begriff des „Relativs" (STURM 2000: 173) neu modelliert und um die zeitliche Dimension ergänzt (LÖW/STURM ²2019: 16) wurde. Für das „RaumZeitRelativ" (ebd.) werden demzufolge zwei reziprok aufeinander bezogene Operationen relevant: das „Spacing", welches immobile und mobile, menschliche und dingliche Komponenten im Raum positioniert, und die „Syntheseleistung", welche diese in Beziehung zueinander setzt (mit Bezug auf LÖW 2001, LÖW/STURM ²2019: 17). These ist, dass das RaumZeitRelativ in der *Reise in 80 Tagen durch das Wohnzimmer* wesentlich durch die Praktik bzw. das Konzept des Reisens bestimmt wird, indem es jene Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse initiiert und performt, die den physischen und (i. o. Sinn) konzeptuellen Raum herstellen und vor Augen führen.

Die *Reise in 80 Tagen durch das Wohnzimmer* ruft mit unterschiedlichen, von ihren Reiseräumen bestimmten Formen der Reise auch unterschiedliche Typen der Reiseerzählung auf. Die Überlegungen gelten daher zum einen dem bereisten Raum – der ‚Welt' sowie dem ‚Zimmer' – und seiner Konzeption; besondere Aufmerksamkeit wird dabei der Konstruktion des ‚Eigenen' und des ‚Fremden' zukommen. Zum anderen fokussieren sie auf die literarischen Fluchtpunkte der Fest- und Forschschrift (3. wohn.zimmer.welt). Anschließend soll auf die positionale und relationale Strukturierung des Wohnzimmer-Raumes durch das Reisen als Handlung eingegangen werden (4. wohn.zimmer.reise). Eine wesentliche Rolle wird dabei den Dingen und ihren Ordnungen (5. wohn.zimmer.dinge und wohn.zimmer.ordnungen) zukommen. Zuletzt wird die *Reise durch das Wohnzimmer in 80 Tagen* in ihrer Medialität und Modalität in den Blick genommen (6. wohn.zimmer.medialitäten und wohn.zimmer.modalitäten) und auf die Praktiken und Muster ihres Schreibens (7. wohn.zimmer.grafien) untersucht.

3 wohn.zimmer.welt

Die *Reise in 80 Tagen durch das Wohnzimmer* schreibt sich sowohl über paratextuelle als auch über textuelle Referenzen in das Dispositiv des Reisens

und seiner Literatur ein: Die Synthese einander entgegengesetzter Kategorien des Reisens, wie sie die Titelallusion vornimmt, und die Bezugnahme auf genrebildende Literatur im Textinneren spannen das aktuelle Reisebuch zwischen Welt- und Zimmerreise sowie deren literarischen Exponenten auf: Jules Vernes *Le Tour du monde en quatre vingt jours* (1873) und Xavier de Maistres *Voyage autour de ma chambre par M. le cev. X... O.A.S.D.S.M.S. [Officier au service de sa Majesté Sarde]* (1794 bzw. richtig: 1795) sowie *Expédition nocturne autour de ma chambre* (1825). Die Reisebücher de Maistres werden von den beiden Wohnzimmerreisenden am 63. Tag ihrer Reise in einem Berg von Taschenbüchern auf dem alten Holzschreibtisch in Ilses Zimmer entdeckt (vgl. KW: 120). Wie für Phileas Fogg, den eine Wette umtreibt, ist das Reiseexperiment auch für Jana und Naz – hier: durch die urlaubsbedingte und als notwendig vorausgesetzte Abwesenheit der Wohnzimmer-Inhaber/innen Ilse und Fritz – terminiert. Und wie bei Verne werden eigentlich 81 Tage erzählt: In achtzig plus einem Kapitel/n unterschiedlichen Umfangs erhalten die Taktung des Reisens wie des Schreibens durch die gemessene Zeit des (einzelnen) Tages und deren Wiederkehr in der Kontiguität der Serie strukturelle Evidenz. Dem Aufbruch/Ausgang Foggs in den (zumindest Ende des 19. Jahrhunderts) maximalen bereisbaren Außenraum, der nach seinen natürlichen Körper-Grenzen (Weltkugel) um- und erfahren werden soll, steht der (ausdrücklich gebilligte und damit legitimierte) ‚Einbruch'/Eingang der beiden Wohnzimmerreisenden in einen überschaubaren, durch bauliche Maßnahmen geschaffenen Innenraum gegenüber. Dementsprechend unterschiedlich sind auch die Herausforderungen: Während Foggs Interesse primär in der Erreichung eines räumlich weit entfernten Zieles liegt und damit auf die Formel der Geschwindigkeit gebracht werden kann, steht bei Jana und Naz nicht die physische Bewegung durch den Raum, sondern dessen detailgenaue Erforschung (siehe auch die Gattungssetzung im Untertitel) und dokumentarische Erfassung im Vordergrund.

Als Binnenreise führt die Reise von Jana und Naz durch eine Wohnung im 8. Wiener Gemeindebezirk (KW: 38). Während sich in de Maistres *Voyage* und *Expédition nocturne* der autodiegetische Narrator als Reisender auf eigenem Territorium („*ma* chambre") bewegt, stoßen die Reisenden des Wohnzimmers auf fremdes Gebiet vor: Der von ihnen erkundete Gewohnheitsraum ist, so legt es die Diegese nahe, nicht ihr eigener. Und doch bewegen sich beide Texte im Modus des Als-Ob. Die artifizielle Etablierung eines Fremden, das eine *voyage autour la chambre* erst ermöglicht (vgl. STIEGLER 2010: 11), erfolgt bei de Maistre durch eine spontane perspektivische Distanznahme (den ‚fremden Blick') des wahrnehmenden Narrators. Für die *Reise in 80 Tagen durch das Wohnzimmer* resultiert sie aus einem die Fremdheit des

Untersuchungsgegenstandes motivierenden und dynamisierenden, kalkulierten Verwirrspiel um Autor- und Figurenkongruenzen, das im Text wiederholt thematisiert und reflektiert wird. Die Skepsis gegenüber Festschreibungen von ‚Identität' manifestiert sich in Kilics Texten immer wieder, beispielsweise in der als reversibel gedachten Spaltung des ‚Ich' in Ilse und ihre imaginäre Zwillingsschwester E. in *Als ich einmal zwei war* (1999), oder, und für den aktuellen Kontext relevanter, in den literarischen Reflexionsfiguren der Autor/innen im *Verwicklungsroman,* einem gemeinsamen Projekt von Ilse Kilic und Fritz Widhalm. Zum Zeitpunkt der Entstehung der Fest- und Forschschrift in drei (und mittlerweile in 12) Teilen vorliegend, erzählt er die Geschichte von Jana Brenessel und i.g.Naz, die – jede/r für sich, aber auch im produktiven, exklusive und heteronormative Konzepte gleichermaßen konterkarierenden Kompositum „Janaz" (KW: 5) – als „Instanz, die das Ich-Sagen möglich macht und zugleich bricht" (SCHANDOR 2012) fungieren. Auch die *Reise durch das Wohnzimmer* bedient sich ihrer, um Ilses/Fritzens/Ilfris Geschichte zu erzählen. Komplexer wird die Alter-Ego-Konstruktion der Fest- und Forschschrift zum einen durch die im Vergleich zu den frühen Bänden des *Verwicklungsromans* elaborierte „wechselseitige verbindung zwischen schreibenden und beschriebenen figuren, in der die[se] […] durchaus rechte an der entwicklung und interpretation der eigenen biografie bekommen" (KW: 5) – so können Ilse/Fritz/Ilfri hinzugezogen werden oder auch sich selbst zuschalten, um das Erzählte zu bekräftigen (vgl. KW: 149), zu ergänzen (vgl. KW: 26) oder zu korrigieren (vgl. KW: 10) –, zum anderen über die Fiktion des Paratextes, die Jana Brenessel und i.g.Naz – erzähltheoretisch riskant – zu ‚Autor/innen' derselben heterodiegetischen Erzählung macht, in der sie selbst als Protagonist/innen auftreten. Anders als für die *Geschichten aus der Kindheit,* welche „die jana über die Kindheit der ilse geschrieben und dann unter dem pseudonym ilse kilic veröffentlicht hat" (KW: 24) und einem von jana erst zu schreibenden Roman, in dem sie als ilse kilic auftreten will (vgl. KW: 108), wird die (fiktive) Autorschaft der aktuellen Publikation nicht thematisiert – immerhin wird eine Vereinbarung darüber zitiert, „dass die grenzen zwischen jana und ilse und deren schöpfungen fließend bleiben mögen" (KW: 102). Zusammen mit der unscharfen und veränderlichen Konzeption der Figuren, z. B. was den Umfang und die Reliabilität ihres Wissens anlangt,[4] wird das Erzählen unzuverlässig und steht damit im Widerspruch zum selbst formulierten Anspruch eines forschenden Reisens.

4 Einerseits weiß „die jana brenessel […] über die ilse kilic bescheid" – und zwar so gut, dass sie mehr weiß, als diese wissen kann – „und umgekehrt", während „der fritz widhalm dem i.g.naz manchesmal ganz schön fremd ist, und umgekehrt" (KW: 35); andererseits werden

4 wohn.zimmer.reise

Durch die Wohnzimmerreise werden unterschiedliche und durchaus widersprüchliche Konzeptionen von ‚Raum' aufgerufen und für das Erzählen von ‚Reise' produktiv gemacht. Der Wohnzimmerraum evoziert zunächst die Vorstellung des von Wänden umgebenen, durch diese baulich vom Außenraum abgetrennten und insofern geschlossenen Raumes, als Zutritt und Verweilen (per Konvention und letztlich durch das Hausrecht) reguliert sind. Er erscheint als Raum-Ensemble mehrerer Zimmer, für das zum einen das Prinzip der Schachtelung (Wohnung – Zimmer und in weiterer Folge Möbelstück – Schublade/Fach) mit den entsprechenden Strategien des Enthüllens und Entpackens, zum anderen das Prinzip der Aneinanderreihung (Zimmer – Zimmer – Zimmer) charakteristisch ist. Beide sind einer Ästhetik von Wiederholung und Variation unterstellt. Darüber hinaus erscheint der Wohn-Zimmer-Raum als konstituierter, d. h. systemisch sowie über kulturelle Praktiken hergestellter Raum (vgl. DEPNER 2015: 290ff.).

Für die Transformation des Behälterraums in einen Beziehungs- und Bewegungsraum erhalten in Kilics/Widhalms Fest- und Forschschrift zwei konträre Konzepte Bedeutung: das Wohnen, das sich durch eine besondere Raum- und Orts(an)bindung charakterisiert (vgl. u. a. HASSE 2012: 85), und das Reisen als besondere Form der Mobilität, für welche die Bewegung im bzw. durch den Raum und damit die Ortsveränderung als konstitutiv gelten können (vgl. SPODE 2017: 23–28). Beide Handlungen können nach Depner als interaktive Mensch-Raum- (DEPNER 2015: 293) und in der Folge als Mensch-Ding-Beziehungen aufgefasst werden. Die ‚reale' Fortbewegung durch das Wohn-Zimmer, das zugleich Aufbruchs-, Aufenthalts- und Ankunftsort ist, folgt dem Konzept der Rundreise: Sie beginnt mit dem Betreten („Tür auf", KW: 4) und endet mit dem Verlassen der Räumlichkeiten durch die beiden Reisenden. Nicht nur aufgrund der Exzeptionalität des Forschungsobjekts[5] – ein Wohnzimmer, das sein epitheton ornans als fröhliches identifiziert – wird die *Reise durch das Wohnzimmer* als „ganz besondere reise", die in einer „ganz besondere[n] geschichte" (KW: 5) resultiert, eingeführt. Als Expedition (vgl. ebd.), Forschungs- (vgl. KW: 33) und Entdeckungsreise (vgl. KW: 5) definiert sie ihr Interesse als wissenschaftliches, das zu bereisende Gebiet (die „gegend",

Fritz (und wohl auch Ilse) als „wirklich wissen[de]" autorisiert, die aber auch nicht „mit 100prozentiger sicherheit" (KW: 51) Auskunft geben könnten.

5 Es handelt sich um ein „Forschungsobjekt […], um das sie manch andere Forschungsreisende beneiden und beneiden werden" (KW: 14).

KW: 5) als unerschlossen (vgl. ebd.). Seine Exploration erfolgt – anders als bei de Maistre, wo das Interieur zum Fortbewegungsmittel gemacht wird – über eine Fußreise: Die Wanderer tragen festes Schuhwerk (vgl. KW: 8 bzw. als Konzession an das Wandern auf Teppich und Parkett: „Reisepantoffel", KW: 30) und schreiten kräftig aus. Die Reise unterliegt den Parametern der Zeit und des Raumes. In (Tages-)Etappen strukturiert – nach der Reise ist also immer auch vor der Reise –, erfolgt der Aufbruch jeweils am (frühen) Morgen, am Abend wird der Schlafsack ausgerollt und das Nachtlager aufgeschlagen. Bei unterschiedlicher Verweildauer an den einzelnen Stationen ist die Route durch die Anordnung der Räume und die – mit Ausnahme des Vorzimmers, dessen Türöffnungen „wie unendliche möglichkeiten in den morgigen tag hineinweisen" (KW: 157) – wenigen Optionen zur Transgression vorgegeben. Jana und Naz unterstellen ihre Forschungen der Systematik einer ebenso peniblen wie umweglosen Sukzession. Die Aneignung des multisensorisch konstituierten Raumes und seiner Dinge, wie sie der Begriff der „[s]ensuous geographies" (PETTINGER/YOUNGS 2020: 8 u.ö.) deutlich macht, erfolgt über Akte der Annäherung und des Begegnens, des Er- und Beriechens wie -tastens, vor allem aber des Er- und Besehens; über die Operationen des Nennens, Aufzählens, Beschreibens, Schilderns und Erzählens wird das kognitive ‚Bild' in die Linearität der Sprache und in die Repräsentationsform der Schrift überführt. Den Habitus der Forschenden bestimmt die Verständigung darüber, was untersucht, vor allem aber, was unberührt bleibt; dazu gehören die in Arbeit befindlichen Manuskripte von Ilse und Fritz, Briefe etc., nicht aber deren Unterwäsche- und Sockenbestände (vgl. KW: 140). Zum selbstdefinierten Forscherethos gehört es auch, auf Forschungsgebiet und -gegenstände – als Sedimente ihres Wohnens fungieren diese auch als Spuren im Sinne Benjamins (BENJAMIN 1999: 389, HASSE 2012: 100f.)[6] von Ilse und Fritz – keine (Naz) oder möglichst wenig (Jana) Einwirkung zu nehmen, die Zeichen erfolgter Forschungstätigkeit auf ein Minimum zu beschränken (vgl. KW: 47).

Über ihre dokumentarische Qualität bindet sich die *Reise durch das Wohnzimmer* an den Diskurs der Wissenschaft an, als deren Ziel es gelten kann, Wissen zu generieren und zu vermitteln. Die Dimensionen des Forschungsgebietes werden in einem Modell veranschaulicht: einer auf Wände und deren Öffnungen (Türen, Fenster) reduzierten, die Anordnung und Größe(nverhältnisse) der Räume darstellenden und insoweit Abbildqualität bean-

6 Dementsprechend wird auch die Tätigkeit von Jana und Naz als „Spurensuche" (KILIC/WIDHALM 2004: 5) beschrieben.

spruchenden Karte. Ihre ambige Deixis nimmt zum einen das Reisegebiet und die -wege vorweg; zum anderen ermöglicht sie deren Nachvollzug. Erst durch den rudimentären Plan, der den diegetischen Rahmen der Reise vorgibt, wird ein „Verlorengehen" (KW: 72) verhindert, wird ein kurzfristiges (und im Verlauf der Erzählung singuläres) Abweichen von der vektoralen Bewegung, ein dem flanierenden Modus ähnliches „kreuz und quer gehen" (KW: 72) möglich. Über die Koketterie mit dem Wissen bzw. Nichtwissen der Figuren – so „müsste" sich hinter einer Tür mit Aufschrift „Schutt abladen verboten" (KW: 8) laut Plan das Schlafzimmer des fröhlichen Wohnzimmers befinden – wird nicht nur die Gültigkeit der von Naz entworfenen Karte angezweifelt. Die Reflexion des Verhältnisses von Signifikant und Signifikat stellt die Reliabilität von Aufzeichnungssystemen im Allgemeinen in Frage.

Der Weg, ein „schmale[r] Fußpfad" (KW: 89), führt durch ein Gebiet, dessen Relief über Naturmetaphern konstruiert wird: Jana und Naz gehen durch eine schmale Vorzimmerschlucht (vgl. KW: 156), bewegen sich zwischen steil aufragenden (Möbel-)Wänden (vgl. KW: 8), erkunden die Hochebenen (KW: 141) und Gipfel der Schränke und Regale (vgl. KW: 19, 63), und sie sehen den Wasserhahn über der Abwasch entspringen (vgl. KW: 163). Die Schwierigkeit des Geländes ist eine Hausforderung: Hindernisse wie der riesige Holztisch, für dessen Überquerung es Auf- und Abstiegshilfen braucht (vgl. KW: 63), müssen überwunden, Widrigkeiten wie Stolperfallen (z. B. ein rotes Kindersesselchen, KW: 98, oder Pflastersteine) gemeistert, Gefahren (wie vom Zwischenboden des Schlafzimmers in den Abgrund zu stürzen, vgl. KW: 148) überstanden werden. Das noch nicht kartografierte Terrain (vgl. KW: 87) wird nicht nur mit einiger Dynamik (Jana und Naz „traben am eiskasten vorbei", „kurven flott um das […] fröhliche vorzimmereck und schreiten frohgemut durch den lila, weiß und grün lackierten türlosen türstock", KW: 162, 159) durch-, sondern auch nach geografischen und geometrischen Parametern vermessen. In die Richtungen des Himmels gedreht (die Reisenden „haben ihr nachtlager an der nordöstlichen ecke des wohnzimmers aufgeschlagen, um am morgen von der durch das ostfenster ins zimmer fallenden sonne geweckt zu werden", KW: 70), wird jede Bewegung zu einer gerichteten. Die Grundflächen werden als polygone Figuren beschrieben (so ist die Küche fünfeckig, die Dunkelkammer ein kleiner quadratischer Raum), die Räume dreidimensional errichtet; nur selten werden (absolute) Zahlen respektive Maße genannt (vgl. KW: 26). Insgesamt betont die Reise sowohl die räumliche als auch die zeitliche Dimension: In unregelmäßigen Zwischenbilanzen wird die vergangene bzw. verbleibende Zeit mit dem zurückgelegten bzw. noch zurückzulegenden Weg („ein halbes Vorzimmer in nur 10 Tagen", KW: 20) aufgerechnet, das Weitergehen gegen das

Verweilen gesetzt (vgl. KW: 77, 30). Je länger die Reise andauert, desto notwendiger wird Beschleunigung (Janaz müssen „die letzten tage der forschungsreise ein bisschen laufen", KW: 125), und desto höher wird (über unterschiedliche Raffungstechniken) das Erzähltempo.

Nicht nur über die Komplexität des zu erforschenden Gebietes, sondern auch in den vielfältigen Ansprüchen, die eine *Reise in 80 Tagen durch das Wohnzimmer* an die Forschenden stellt, reiht sich die Geschichte um Jana und Naz in die Tradition der Entdeckungsreise ein, um sich zitierend und parodierend zu ihr zu verhalten. Die Wanderer müssen über eine gute körperliche Konstitution verfügen, die u. a. durch reichlich Schlaf und ordentliches Essen (z. B. ein „ausgiebige[s] Frühstück in gesunder Höhenluft", KW: 77) gewährleistet wird, sie brauchen Vitalität und Energie („die beiden forschungsreisenden schwingen ihre pöpsche aus dem bett", KW: 136), Aufmerksamkeit und Unternehmungslust, Mut und Entschlossenheit (so „öffnen [sie] beherzt die bemalte Wohnzimmertür", KW: 21), eine gesteigerte Erwartungshaltung (Neugier, Ungeduld) und Aufnahmefähigkeit, Zielstrebigkeit, Ausdauer, Selbstdisziplin gegenüber reisebedingten Verführungen und Entbehrungen und nicht zuletzt Humor, Selbstironie, Selbstreflexion und Selbstkritik. Die Reise bleibt nicht ohne Auswirkungen auf die Wanderer: Physische Beanspruchung und die vielfältigen Eindrücke des Tages machen müde, es braucht Pausen und ganze Rasttage.[7] Dennoch macht das forschende Reisen, dem sowohl Erkenntnis- als auch Lustgewinn zugeschrieben wird, zufrieden, satt, glücklich, und zwar nicht nur die Reisenden selbst, sondern – und damit versehen Jana und Naz ihr Projekt mit Bedeutung – auch die Lesenden (vgl. KW: 20).

5 wohn.zimmer.dinge und wohn.zimmer.ordnungen

Das Wohnzimmer interessiert zum einen als Verband von (einzelnen) Räumlichkeiten, zum anderen als Arrangement von (Innen-)Raum und darin befindlichen (mobilen) Dingen: ihrer physischen Präsenz, ihrer Beschaffenheit, ihrer Position. Evidenz erhalten sie über das Konzept des Reisens von Gegenstand zu Gegenstand und dessen Vollzug. Dem Gestus der Entdeckungsreise entsprechend, finden die Reisenden nicht nur bereits vorhandene, bislang aber unbekannte Gegenstände auf, sondern bringen diese erst hervor, indem sie sich fortbewegend und wahrnehmend zu ihnen verhalten.[8] Die Dinge werden von

7 Insgesamt vier: Pausiert wird am 24., 36., 53. und am 70. Tag.

8 Für Wahrnehmung als „Austausch" mit den (raumkonstituierenden) Dingen vgl. DEPNER 2015: 284–224.

den Forschenden erkundet und in weiterer Folge angeeignet und mit Bedeutung versehen. Für die Lesenden entsteht über das wahrnehmende Schreiben / die schreibende Wahrnehmung die Illusion gleichzeitigen Erlebens bzw. unmittelbarer Teilhabe, welche durch narratologische Parameter wie Tempus (Präsens) und Modus noch zusätzlich forciert wird. Möbel interessieren in erster Linie als Arbeits- und Behältnismöbel. Nur selten legen oder hängen sie Dinge auf freien Flächen – auf (Schreib-)Tischen,[9] in offenen Regalen, an Fronten und Korpussen von Kastenmöbeln – aus. Aus Holz, Karton und Kunststoff gefertigt, sind die Möbel des fröhlichen Wohnzimmers großteils opak und entziehen die in ihnen ‚wohnenden', in Abteilen, Fächern und Laden gelagerten, häufig ihrerseits in portablen Behältnissen wie Schachteln, Ladenkästchen und Sackerln (wieder-) verstauten Dinge dem Blick. Ihre Ent-Deckung folgt einer Dramaturgie des Öffnens und Schließens. Besonders deutlich werden die ambigen Funktionen des Zeigens und (Ver-)Bergens an den beiden Vitrinen: Als Schau-Kästen erlauben sie den Blick auf ihren Inhalt – (Glücks-)Schweinfiguren unterschiedlichen Materials und Stils –,[10] ohne ihn bloßzustellen.

Die erzählten Dinge des Wohnzimmers sind zum kleineren Teil Gegenstände des Hausrats, zum größeren Kunst. Sie interessieren als einzelne, aus der Menge gezogene Gegenstände sowie als Materialbestände in ihren komplexen Organisationsformen eines Nebeneinanders, Übereinanders und Ineinanders. Als Setzungen Anderer scheinen sie Jana und Naz zunächst kontingent. Einer im Wesentlichen über Dingkategorien und diverse Binnenklassifizierungen nach Alphabet, Chronologie, (literarischer) Gattung, Epoche/Kunststil, Größe, Farbe, qualitativen Merkmalen bzw. Zuschreibungen („lustige publikationen, erste [sic!] publikationen, empfehlenswerte publikationen, vergriffene publikationen", KW: 56), Autorschaft (Ilse, Fritz, Ilse und Fritz) und behandelten Themen geschaffenen Ordnung stehen Akkumulationen von „Dinge[n], die sich der Ordnung aufgrund fehlender Gemeinsamkeiten / Korrelationen entziehen" (KW: 87), gegenüber: „wilde haufen" (KW: 100), „Sammelsuri[a]" (KW: 81, 91), „wirrwarr" (KW: 130), kurz: „zeugs, zeugs, zeugs" (KW: 87). Über ihren (Un-)Ordnungsstatus können einzelne Bereiche des Wohnzimmers auch der Bewirtschaftung durch unterschiedliche Personen – den Ordnungsfanatiker Fritz und die Chaotin Ilse – zugeschrieben werden. Nur selten werden kon-

9 Auf dem Tisch des Wohnzimmers findet sich „eine bunte mischung an gegenständen, darunter 2 lochmaschinen, zigaretten, wollsocken", kurz: „alles was ein schriftstellerisch tätiges wohnzimmer benötigt" (KW: 61, 120).

10 Das Glücksschweinmuseum ist eine Teil‚institution' des Fröhlichen Wohnzimmers, https://www.dfw.at/.

krete Ding-Ordnungen und/oder Verfahren der Kategorisierung in Frage gestellt, etwa indem die Diskrepanz zwischen Kennzeichnung und Inhalt (eine Schachtel mit der Aufschrift „wolle und flickreste" enthält Ilsekunst, KW: 117), Behältnis und ‚Füllung' (in einem Fach der Unterwäschekommode befinden sich Musikinstrumente, vgl. KW: 140), Zuschreibung und Zugehörigkeit (eine Lade beinhaltet Dinge des Fritz, ist aber, ihrer Schlampigkeit wegen, mit „ilse" beschriftet, KW: 91; Fotos sind „zweialbumelig[]" KW: 111, d. h. mehrfach vorhanden und unterschiedlichen Konvoluten zugeordnet) angezeigt und seltener auch reflektiert wird (vgl. KW: 107, 65). Trotz ihrer systemischen Defizite und obwohl sie sich den Forschenden nur bedingt erschließt, wird die vorgefundene Ordnung als gültig angesehen und nach erfolgter Intervention wiederhergestellt: Die Eingriffe der Reisenden erweisen sich allesamt als reversibel, Türen werden nicht nur geöffnet, sondern auch wieder geschlossen, Objekte werden nicht nur aus-, sondern auch wieder aufgehoben, (Re-)Kontextualisierungen und/oder (Re-)Signifizierungen (vgl. VEDDER 2018: 32) – sei es durch gezielte, sei es durch versehentliche Neupositionierung von Objekten – vermieden. Der Organisationsform der (An-)Sammlung entspricht die umfassende (möglichst alles soll erforscht werden) und die Einzelelemente gleichberechtigende Parataxe.[11] Nicht nur aufgrund seiner raumzeitlichen Dimension, sondern auch aufgrund seines additiven Strukturprinzips – jedes Element der Reihe zieht ein weiteres nach sich – gleicht das Aufzählen der Schritt-für-Schritt-Bewegung des Gehens und damit der Choreografie des Reisens.

Die mobilen und immobilen Dinge bzw. Dingkategorien, deren Ensembles und Rahmungen werden nicht nur in ihrer Materialität und Räumlichkeit (re-)präsentiert, sondern auch zeitlich perspektiviert.[12] Vom Raum des Wohnzimmers aus weisen sie in die Vergangenheit und (seltener) in die Zukunft (vgl. ETTE 2020: 118f.). Als selbst erzeugte, erworbene oder als Geschenk erhaltene und damit besonders valorisierte Erinnerungsträger referieren sie auf Familie, Lebensphasen, soziale Kontakte (Lebenspartner, Freunde, Kollegen), besuchte Orte, prägende Ereignisse im Leben von Ilse und Fritz – häufig kontextualisiert mit deren künstlerischer Produktion und Rezeption. Entlang von Dingbiographemen wie Entstehung, Provenienz, Migration, Funktion etc. ‚erzählen' die Objekte ihre eigene Geschichte (vgl. VEDDER 2018: 33, im Anschluss an BENJAMIN 1999: 389), die häufig eine der Nutzung

11 Am selben Ort wie de Maistres Reisebücher findet sich auch Jacques Roubauds *Kunst der Liste* (KILIC/WIDHALM 2004: 120). Wie Ilse Kilic und Fritz Widhalm ist er Mitglied von Oulipo, der Werkstatt für potenzielle Literatur.

12 Zur Zeit der Reise/nden und zur Eigenzeit der Reise vgl. ETTE (2020: 115f.).

(von der „Ilsepapamamawohnung“, KW: 6, über das Wohnzimmer von Ilse und Fritz zum „fröhlichsten aller Wohnzimmer“, KW: 26), der Aneignung (z. B. die Farbauftragungen an der Wohnzimmertür, vgl. KW: 6) oder des Kategorienwechsels ist: Dinge werden damit in gewissem Sinn selbst zu Reisenden. Ein Beispiel eines Rezyklats vom Gebrauchsgegenstand über den Trödel zum wieder- und neu kontextualisierten Gebrauchsgegenstand ist der Schreibtisch: Ursprünglich in Besitz und Verwendung der Grazer Autor/innengemeinschaft, wird er wohl aufgrund seiner starken Gebrauchsspuren – verschiedene Benutzer/innen haben sich über kaputte Holzrollos, abgebrochene Griffe, fehlende Fächer in den Gegenstand eingeschrieben – entsorgt und kommt schließlich in Ilses Besitz, wo der alte Tisch neu bewertet, wieder als Schreibtisch gebraucht (vgl. KW: 122f.) und schließlich von den Reisenden vorübergehend zum schützenden Dach („so ein schreibtisch ist eine ideale kopfbedeckung“, KW: 130) umfunktionalisiert wird. Mit ihrer eigenen ‚erzählen‘/vermitteln die Dinge auch die Lebensgeschichte und -deutung jener Subjekte (vgl. VEDDER 2018: 33), die mit ihnen wohnend-besitzend (Ilse und Fritz) bzw. reisend-entdeckend (Jana und Naz) interagieren.

6 wohn.zimmer.medialitäten und wohn.zimmer.modalitäten

Auf die „Vielstimmigkeit“ der Reiseerzählung wurde bereits mehrmals hingewiesen (unter Rückgriff auf Bachtins Theorie des Romans zuletzt ETTE 2020: 133). Für die *Reise in 80 Tagen durch das Wohnzimmer* bekommt sie eine besondere Qualität: Erzählt wird sowohl in multimedialen als auch in multimodalen Settings. Das Buch ist um eine CD erweitert, das Erzählen erfolgt mittels Schrift, Bild und Ton. Ikonografische und auditive Komponenten werden durch ekphrastische Verfahren in die Schrift transformiert und/oder als Bild vor Augen gestellt bzw. als Soundtrack zu Ohren gebracht. Dass diese zumindest *auch* das physische und zumeist freizeitliche Reisen der Wohnungsinhaber/innen Ilse und Fritz (vgl. z. B. die zahlreichen Urlaubsfotos aus Griechenland und Italien, KW: 37) zu ihrem Gegenstand haben, ist dabei von nachgeordneter Relevanz. Die virtuelle Medienreise ist eine Reise *in* der Reise: Sie wird im Zuge der ‚realen‘ Zimmerreise absolviert und, indem sie durch die Route der aktuellen Reise und deren Fundstücke choreografiert wird, durch diese erst möglich gemacht. Zugleich führen mediale Repräsentationen und deren Anschauung bzw. -hörung (Texte, Bilder, Musik und Filme von Ilse und Fritz bzw. Jana und Naz, aber auch anderer Autor/innen und Interpret/innen) über die Zimmerreise hinaus, und das nicht nur räumlich. Das Reisen und sein Vollzug werden in der Reise oder besser gesagt, in *den* Reisen durch das Wohnzimmer

zum Denk- und Handlungsmodell für die erkundende Bewegung verschiedener, meist vergangener („ilseraum und ilsezeit“ KW: 110, hier: der 1990er Jahre), aber auch zukünftiger Räume und Zeiten. Darüber hinaus wird es zur Metapher eines Erzählens, das sich kontinuierlich zwischen verschiedenen Modi (Schrift, Bild, Ton) und, durch ‚Wegzeichen‘[13] verlinkt, zwischen verschiedenen Medien (Buch und CD) sowie – und zum Teil quer dazu – zwischen verschiedenen textuellen Status (dem Text der Reiseerzählung und dem Peritext des Abbildungs- und Hörprobenverzeichnisses)[14] – bewegt: Die Lesenden werden dadurch zu Reisenden in einem (weit gefassten) Text.

Die insgesamt 73 Abbildungen (vgl. KW: 168–170), meist selbst, aber auch fremdverfasste Zeichnungen, Collagen, Texte, Fotos etc. datieren von 1960 bis 2004. Am weitesten zurück führen die im achttürigen Sperrholzschrank entdeckten (vgl. KW: 31) Dias: Die Zeitdistanz von „großjana“ zu „kleinilse“ (KW: 35) beträgt etwa 45 Jahre. Als willkommenes Schlechtwetterprogramm wird die umfangreiche Sammlung vom 17. bis zum 23. Tag der Zimmerreise erkundet. An die Stelle der im eigentlichen Sinn des Wortes schrittweisen Bewegung durch den Wohnzimmer-Raum tritt das je nach Interesse am Gezeigten unterschiedlich getaktete („klick“ vs. „klick, klick, klick“, beide KW: 33), unterschiedliche Reisedynamiken (Fortbewegung und Verweilen) abbildende sowie große Orts- und Zeitsprünge ermöglichende, mechanische Weiterschalten des Bildes. Am Beispiel der virtuellen Bilderreise wird das Problem der realen Zimmerreise und der kulturellen Praxis des Reisens als solches deutlich: die Überfülle an Material und die daraus resultierende Notwendigkeit der Selektion insbesondere in der Dokumentation des Erfahrenen: „unsere forschungsreise soll sich zwar allen dias widmen, aber nicht alle können wir hier in diesem reisebericht aufzählen“ (KW: 33). Die insgesamt 13 „hörproben“ („hier empfiehlt sich nach möglichkeit eine unterbrechung der lektüre zwecks hörgenuss“, KW: 171) aus den Jahren 1986 bis 2004 versammeln Songs und Klanginstallationen unterschiedlicher Interpret/innen, unter ihnen jana brenessel und i.g.naz. Einen offensichtlichen Bezug zum physischen Reisen weist nur das im Buch wie auf der CD dritte Hörstück auf: „das wandern ist des müllers schwuppstralala“. Mit der Titelallusion an das gleichnamige Gedicht bzw. Lied aus dem

13 Das ikonische Motiv des Ohres findet sich vervielfältigt und variiert auch auf der CD.

14 Ob den Soundtracks der CD der Status des Epitexts zukommt oder ob diese als integraler (und aussschließlich aus technischen Gründen ausgelagerter) Bestandteil eines multimedialen Konzepts des Reise-Erzählens zu beurteilen sind – die im Buch wie auf der CD identische Abfolge, die Verweise und das Verzeichnis am Ende der *reise in 80 tagen durch das wohnzimmer* sprechen dafür –, wäre noch zu diskutieren.

Zyklus *Die schöne Müllerin* von Wilhelm Müller (Text) und Franz Schubert (Melodie), das sie in (s)eine reale oder fiktive Gebrauchssituation zurückholen, stellen sich die Reisenden in die Tradition eines romantischen, was hier auch heißt: eines romantisierenden Konzepts des Reisens und seines Narrativs. Mit dem Wanderlied performieren Jana und Naz den Übertritt vom Vor- in das Wohnzimmer (auf dem Plan mit „Fritz- und Gästezimmer", KW: 4, bezeichnet) und damit in den größten und wichtigsten Raum des Arrangements „fröhliches wohnzimmer" (ebd. 3).[15] Die überwiegende Zahl der Seh- und Hörbeispiele wird von den beiden Zimmerreisenden paraphrasiert und kommentiert und damit für das kulturelle und narrative Konzept ‚Reise' funktionalisiert.

7 wohn.zimmer.grafien

Für Kilics/Widhalms Reiseerzählung wird zum einen das Schreibmuster des Tagebuchs bestimmend, das nach Modus, Form und Funktion heterogene Texte – Berichte, (anekdotische) Erzählungen, kunsttheoretische bzw. philosophische Essays, Beschreibungen, Schilderungen, Dialoge und eben auch Bilder und Soundtracks versammelt. Das Reisebuch transformiert die raumzeitliche Struktur der Reise – gereist wird in Etappen, die an einem Tag geschafft oder auch ausgesetzt werden („Rasttag!", KW: 45) – in eine textuelle. Dem Konzept des Reisetagebuchs oder auch Logbuchs entsprechend, erfolgen die Einträge regelmäßig und tagesaktuell *während* der Reise. Die Reisenden verzeichnen nicht nur den Reiseweg und ihr Fortkommen, sondern auch das von ihnen bereiste Gebiet, das wesentlich durch die in ihm vor- und aufgefundenen Dinge charakterisiert wird. Für die *Reise durch das Wohnzimmer in 80 Tagen* werden damit zwei Denkfiguren wirksam, welche – wie auch das Wohnen und sein Ort – der (Fort-)Bewegung des Reisens zunächst entgegenzustehen scheinen: das Inventar (VALLASTER 2005 spricht von „Bestandsaufnahme") und das Archiv. Für den ‚körperlichen' Wohnzimmer-Bestand und die (An-)Sammlung des nicht mehr oder gerade nicht Aktuellen erhält die Reise insofern Bedeutung, als sie das Wohnzimmer in seiner besonderen raumzeitlichen Qualität durch die Operationen des Spacings und der Syntheseleistung er-‚fährt' und dadurch erst

15 Ein corona-bedingtes, auf 8 Tage verkürztes Revival der Wohnzimmerreise (sie ersetzt die Vor-Ort-Führungen der Autor/innen durch das *Fröhliche Wohnzimmer*) und „Der Film zum Buch!" ist Ilse Kilics/Fritz Widhalms *Reise in 8 Tagen durch das fröhliche Wohnzimmer Teil 2* (00:00–05:55). Zusammen mit zwei „Poesiefilmen" *(Es gibt eine ganze Menge Menschen* und *Mit Badeschlapfen [für Patricia Brooks]*) sowie zwei Gedichtlesungen bildet sie die 173. Folge der *Wohnzimmerrevue* vom 12.10.2020. (KILIC/WIDHALM 2020)

hervorbringt. Eine Forcierung der zeitlichen Dimension ist durch den Reise-, der zugleich Schreibanlass ist, indiziert: das – bei aller Gründungsunsicherheit[16] – nahende 20-Jahr-Jubiläum des Fröhlichen Wohnzimmers. In der Inszenierung der (Zimmer-)Reise sind die vorgehaltenen und ‚aufgefundenen' Dinge nicht nur aktuelle Wahrnehmungen, sondern sie werden auch zu Informations- und Wissensträgern. Als Konvolute aus aktuellen Wahrnehmungen, Erinnerungen, Narrationen und Imaginationen (vgl. VEDDER 2018: 30) sind sie einem ständigen (Re-)Kontextualisierungs- und (Re-)Signifizierungsprozess (vgl. ebd. 32) unterworfen. Besondere Bedeutung erhalten die für die Reiseerzählung konstitutive wechselnde Perspektive sowie die Als-ob-Anschauung des ‚fremden Blicks'.

Als physische Reise führt die Reise durch das Wohnzimmer erstens durch eine Wohnlandschaft: die aus „eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht räume[n]" (KW: 4) bestehende Wohnung und, gleichsam als Wohnzimmer im Wohnzimmer, deren größtes und repräsentativstes Zimmer. Zweitens wird das Konzept der Reise der Erkundung eines vielfältigen, durch unterschiedliche Medialisierungen und Materialisierungen von Kunst repräsentierten Kulturraums und, durchaus in ökonomischem Sinn, Kulturbetriebs zugrunde gelegt: Unter dem Namen des ‚Fröhlichen Wohnzimmers' firmieren der 1986 in Wien gegründete Verlag mit Schwerpunkt experimentelle Literatur, die in diesem erschienene und anfänglich auf Klopapier produzierte Zeitschrift *Wohnzimmer – Zeitschrift für unbrauchbare Texte und Bilder*,[17] kurz: *Wohnzimmerzeitung*, die Musikgruppe *Living Room* oder auch *Fröhliche Wohnzimmerband* (vgl. KW: 72), die vierwöchige Filmrevue auf Okto-TV und die ihr zugrundeliegende Filmproduktion (vgl. KW: 81). Drittens wird die Reise als konzeptuelle Metapher des Lebens (vgl. u. a. ETTE 2020: 7) bzw. einer Lebensform (vgl. KILIC/WIDHALM 2020: 1:30) für ein sehr spezielles (auto-) biografisches Erzählen wirksam: Die *Reise durch das Wohnzimmer in 80 Tagen* entwirft zum einen Biografien (HAHN 2005: 40 u.ö.) von Dingen, die zum Teil selbst als reisende erscheinen; zum anderen erzählt sie von den reisend-anwesenden (jana und naz) und reisend-abwesenden (ilse und fritz) Subjekten, die das Wohnzimmer konstituieren, denn das *Fröhliche Wohnzimmer*, das sind vor allem Ilse Kilic (aka ilse/jana) und Fritz Widhalm (aka fritz/i.g.naz) selbst. Zusammen mit Alter-Ego-Konstruktionen ermöglicht die Anordnung der Reise jene ‚ethnologische' Distanznahme (vgl. STIEGLER 2010: 11), die es – auch

16 2005 oder 2006, „ganz genau weiß man ja nie, wann man die geburt eines solchen wohnzimmers ansetzen soll" (KW: 94).

17 Als Abwandlung des Untertitels der Zeitschrift *Wespennest*.

in ihrer ironischen Brechung – erlaubt, das Nahe als Fernes (vgl. ebd. 7), das Eigene als Fremdes (für die Reise und Autobiografie vgl. PELZ 1993) und das Alltägliche als Besonderes in den Blick zu nehmen und dadurch auch zu einer neuen (Selbst-)Wahrnehmung zu kommen. Die Expedition durch das (fröhliche) Wohnzimmer vermittelt damit nicht nur Kenntnis, sondern auch Erkenntnis. Wenn Schreiben als ein Verfahren von Distanz und Annäherung beschrieben werden kann (vgl. KIMMICH 2018: 21), dann ist die Reise durch das Wohnzimmer viertens auch Figuration des Schreibens selbst: Ilse Kilics und Fritz Widhalms *Fest- und Forschschrift* wird damit auch als ambulante Schreib-Szene (analog zur „ambulanten Poesie", zuletzt GÖRBERT/IMMER 2020) lesbar.

Literaturverzeichnis:

BACHTIN, Michail M. (1979): Das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. v. Rainer Grübel Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BENJAMIN, Walter (1999): Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band IV.1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 388–396.

BENJAMIN, Walter (1999): das Interieur, die Spur. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band V.1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 281–300.

BREDE, F. Gesine (2020): Zwischen Emergenz und dem Blick aus dem Fenster: Sammlerkultur und Kontingenzbewältigung in zwei Facebook-Serien aus dem Corona-Lockdown. In: PhiN-Beiheft 24/2020, S. 410–430.

DEPNER, Anamaria (2015): Wie der spatial turn Einzug ins Wohnzimmer erhält Theoretische Überlegungen zur Konstruktion und materiellen Verankerung von Wohnräumen. In: Räume und Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hrsg. v. Manfred Pfaffenthaler, Stefanie Lerch, Katharina Schwabl u. Dagmar Probst. Bielefeld: transcript, S. 283–298.

DUPPEL-TAKAYAMA, Mechthild/ KOBAYASHI, Wakiko/ PEKAR, Thomas (2019): Einleitung. In: Dies. (Hgg.): Wohnen und Unterwegssein. Interdisziplinäre Perspektiven auf west-östliche Raumfigurationen. Wiesbaden: transcript, S. 11–35.

ETTE, Ottmar (2020): ReiseSchreiben. Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur. Berlin: De Gruyter.

GÖRBERT, Johannes/ IMMER, Nikolas (2020): Ambulante Poesie: Explorationen deutschsprachiger Reiselyrik seit dem 18. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler.

HAHN, Hans Peter (2010): Von der Ethnografie des Wohnzimmers – zur „Topografie des Zufalls". In: Die Sprache der Dinge – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die

materielle Kultur. Hrsg. v. Elisabeth Tietmeyer, Claudia Hirschberger, Karoline Noack u. Jane Redlin. Münster/New York u. a.: Waxmann, S. 9–21.
HASSE, Jürgen (2012): Wohnen. In: Handbuch Stadtsoziologie. Hrsg. v. Frank Eckardt. Wiesbaden: Springer, S. 53–91.
KASPER, Nils (2014): Die Dinge (in) der Literatur: Kartographie und Zimmerreise. In: Räume und Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hrsg. v. Manfred Pfaffenthaler, Stefanie Lerch, Katharina Schwabl u. a.: Bielefeld: transcript, S. 193–210.
KILIC, Ilse/ WIDHALM, Fritz [BRENESSEL, Jana/ I.G.NAZ] (2004): Reise in 80 Tagen durch das Wohnzimmer. Eine Fest- und Forschschrift. Wien: Edition Das fröhliche Wohnzimmer, inklusive CD.
KIMMICH, Dorothee (2018): Dinge in Texten. In: Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Hrsg. v. Susanne Scholz u. Ulrike Vedder. Berlin: De Gruyter, S. 21–28.
KOCH, Paul (2013): Zimmerreise und Imagination um 1800. Diplomarbeit Wien.
LÖW, Martina (2001): Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
LÖW, Martina/ STURM, Gabriele ([2]2019): Raumsoziologie. Eine disziplinäre Positionierung zum Sozialraum. In: Handbuch Sozialraum. Grundlagen für den Bildungs- und Sozialbereich. Hrsg. v. Fabian Kessl u. Christian Reutlinger. Wiesbaden: Springer, S. 3–21.
MAINBERGER, Sabine (2018): Ordnen – Aufzählen. In: Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Hrsg. v. Sabine Scholz u. Ulrike Vedder. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 91–98.
PELZ, Annegret (1993): Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur als autobiographische Schriften. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
PETTINGER, Alasdair/ YOUNGS, Tim (2020): Introduction. In: The Routledge Research Companion to Travel Writing. Hrsg. v. Alasdair Pettinger u. Tim Youngs. London/New York: Routledge, S. 1–14.
SCHWARZENDORFER, Stephanie Bettina (2020): Was Dinge über ihren Besitzer sagen. Karl-Markus Gauß'Abenteuerliche Reise durch mein Zimmer. In: Germanoslavica, Jg. 31, 1–2/2020 (Themenheft Karl-Markus Gauß), S. 113–128.
SPODE, Hasso (2017): Mobilität, Reisen, Tourismus. Transformationen der Terminologie zwischen Fremdenverkehrslehre und Mobility Turn. In: Die Gesellschaft auf Reisen – Eine Reise in die Gesellschaft. Hrsg. v. Harald Pechlaner u. Michael Volgger. Wiesbaden: Springer VS, S. 23–46.
STIEGLER, Bernd (2010): Reisender Stillstand. Eine kleine Geschichte der Reisen im und um das Zimmer herum. Frankfurt am Main: S. Fischer.
STIEGLER, Bernd (2018): Zimmerreisen. In: Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Hrsg. v. Susanne Scholz u. Ulrike Vedder. Berlin: De Gruyter, S. 357–364.
STURM, Gabriele (2000): Wege zum Raum. Methodologische Annäherungen an ein Basiskonzept raumbezogener Wissenschaften. Opladen: Leske & Budrich.
VEDDER, Ulrike: Sprache der Dinge. In: Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Hrsg. v. Susanne Scholz u. Ulrike Vedder. Berlin: De Gruyter, S. 29–37.

Internetquellen

KILIC, Ilse/WIDHALM Fritz (2009): Gespräch mit Günter Vallaster. URL: https://www.literaturhaus.at/index.php?id=7724&L=0 [15.03.2022].

KILIC, Ilse/ WIDHALM, Fritz (2020): Reise in 8 Tagen durch das fröhliche Wohnzimmer Teil 2, 12.10.2020. URL: https://www.okto.tv/de/oktothek/episode/25467 [15.03.2022].

SCHANDOR, Werner (2012): Avantgarde des Prekariats. In: Wienerzeitung vom 03.08.2012. URL: https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/reflexionen/vermessungen/477575_Avantgarde-des-Prekariats.html [15.03.2022].

SCHREINER, Philip (2021): Ilse Kilic und Fritz Widhalm: aus dem Leben im fröhlichen Wohnzimmer. Feature. 24.10.2021. URL: https://oe1.orf.at/programm/20211024/655876/Ilse-Kilic-und-Fritz-Widhalm-aus-dem-Leben-im-froehlichen-Wohnzimmer [15.03.2022].

STIEGLER, Bernd (2020): [Facebook]. URL: https://www.facebook.com/bernd.stiegler.54 (Einträge vom 22.03.2020–03.05.2020) [15.03.2022].

VALLASTER, Günter (2005): Ilse Kilic und Fritz Widhalm: Reise in 80 Tagen durch das Wohnzimmer. URL: https://www.literaturhaus.at/index.php?id=1706 [15.03.2022].

Aussiger Beiträge 16 (2022), S. 65–80 ISSN 1802-6419

ISABELL SCHIRRA

Zuerst Vaterland, dann Mutterland: Christian Krachts literarische Reisen durchs Traumaland

In seinen Romanen nutzt Christian Kracht das Motiv der Reise, um Erinnerungsarbeit an verdrängter deutscher Kriegsschuld zu leisten. In *Faserland* (1995) wird mit der Deutschland-Reise ein Erfahrungsraum für die verdrängte, als kollektives Trauma manifestierte Kriegsschuld erst eröffnet, in *Eurotrash* (2021) entwickelt sich mit der Reise durch den neutralen Raum der Schweiz ein Aufarbeitungs- und Läuterungsprozess eben jener Schuld.

Schlüsselwörter: Reise, Trauma, Erinnerungsarbeit, Nationalsozialismus, Identität, Christian Kracht

1 Christian Kracht: Reisen als Erinnerungsarbeit

„Christian Kracht ist ein ewig Reisender" (KRACHT 2006: 12), schreibt Volker Weidermann in seinem Vorwort zum 2006 erschienenen Sammelband *New Wave. Ein Kompendium 1999–*2006, in welchem Krachts Reiseberichte aus jener Zeit versammelt sind. Im Oeuvre Christian Krachts, der bereits in Neu-Delhi, Bangkok und Katmandu lebte und arbeitete, ist die Reise omnipräsent, mehr noch, sie ist eine Art Leitmotiv. Da sind etwa die gemeinsam mit Eckhart Nickel verfassten Bände *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt* (1998) und *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (2009) oder die zunächst in der *Welt am Sonntag* veröffentlichten und später in *Der gelbe Bleistift* (2000) zusammengefassten Reportagen aus Asien – um nur eine kleine Auswahl zu nennen. Christian Kracht ist nach der Ansicht von Oliver Jahraus

> jener Autor der deutschsprachigen, vielleicht auch überhaupt der westlichen Gegenwartsliteratur, der das erzählerische Experiment am weitesten und am radikalsten vorangetrieben hat. Augenscheinlicher *Ausdruck* dieses Experiments ist die Reise. (JAHRAUS 2009: 13 [Hervorh. im Original])

Dieser Impetus einer „literarischen Welterschließung und ästhetischen Welt*erschaffung*" (BRONNER/WEYAND 2018: 7 [Hervorh. im Original]) tritt bereits in Krachts Debütroman *Faserland* (1995) hervor. Doch welchen Zweck erfüllt diese scheinbar ziellose, erratische Deutschland-Reise eines namenlosen

Ichs in *Faserland*? Sie ist eine Auseinandersetzung mit Deutschland und somit auch der verdrängten deutschen Vergangenheit, mit unaufgearbeiteter deutscher Kriegsschuld und deren Folgen für die deutsche Identitätskonzeption, lautet die These dieses Aufsatzes. Die Qualität von *Faserland* als literarischer Erinnerungsarbeit an der deutschen Kriegsschuld ist augenfällig, geht Deutschland aus den Beschreibungen des Ich-Erzählers doch als ein Land hervor, das noch immer fest in den Händen von „komplette[n] Nazis" zu sein scheint, zumindest sehen „ab einem bestimmten Alter" (KRACHT 2016: 96)[1] alle Deutschen so aus. Insbesondere jüngere Forschungsarbeiten stellen den politischen Impetus von *Faserland* auch in den Vordergrund (NOVER 2012, BLUHM 2019). Eine Engführung mit dem den Roman dominierenden Motiv der Reise ist bisher allerdings ausgeblieben.[2]

Die These eines Zusammenhangs des Reise-Motivs mit dem Hervorbringen von verdrängter deutscher Kriegsschuld und fortbestehendem Nazismus im Kracht'schen Werk wird indes durch Krachts Roman *Eurotrash* (2021)[3] gestärkt: Auch hier wird eine Reise unternommen, ja die in Zürich geendete Reise aus *Faserland* wird in *Eurotrash* ein Vierteljahrhundert später regelrecht wieder aufgenommen. Und auch in *Eurotrash* wird über verdrängte deutsche Kriegsschuld und fortbestehenden Nazismus reüssiert. Vor allem über den einer einzelnen Familie, namentlich der fiktionalisierten Familie Kracht. Aus der sicheren Distanz der Schweiz, „der Unschuld Land" (BÜHLER/MARQUARDT 2009: 83), wie Patrick Bühler und Franka Marquardt in Rückbezug auf Schillers *Wilhelm Tell* schreiben, kann sich das diffuse Gefühl um die dunkle Vergangenheit der eigenen Familie und Deutschlands sowie das Fortwirken des Nazismus, im Zuge der aus dem Reisen hervorgehenden Erinnerungsarbeit, in ein profundes Wissen und eine Anklage transformieren. Ziel dieses Aufsatzes ist es, dabei nicht nur diese Entwicklungen nachzuzeichnen, sondern zugleich einen Anstoß für die Neubewertung und Rekontextualisierung des Reise-Motivs zu liefern.

1 Im Folgenden wird *Faserland* im Text mit der Sigle „FL" gekennzeichnet.

2 Die Reise als solche wurde in der *Faserland*-Forschung bereits eingehend untersucht, zumeist allerdings im Kontext von Selbstflucht und Selbstfindung (vgl. SCHAEFERS 2014, SUNAR 2021).

3 Im Folgenden wird *Eurotrash* im Text mit der Sigle „ET" gekennzeichnet.

2 *Faserland*

Schon der Titel *Faserland* deutet an, dass mit diesem Land, das der namenlose Ich-Erzähler im Roman bereist, irgendetwas nicht stimmen kann. So steckt in *Faserland* nicht nur das ideologisch aufgeladene Konzept des Vaterlandes, schließlich ist *Faserland* auch ein Verweis auf die Eindeutschung des englischen *th*, also auf das englische *fatherland*, sondern auch ein Verweis auf ein Land, das ‚zerfasert' zu sein scheint, dessen Gewebe nicht mehr in Takt ist. Dennoch wurde die im Titel intendierte ‚Zerfaserung' in der Forschung vor allem auf das namenlose Ich angewendet, das in der postmodernen, sinnentleerten Welt, durch die es sich bewegt, keine identitätsstiftenden Referenzpunkte außer Markennamen und Luxus-Ferienorten mehr findet (vgl. SPEDICATO 2018: 71).

Nun lautet der Titel des Romans allerdings nicht ‚Faser-Ich', sondern *Faserland*, was nahelegt, auch das Land, wie es aus den Beschreibungen des namenlosen Reisenden hervorgeht, näher zu betrachten.

2.1 *Faserland* und seine Typologie Deutschlands

Faserland ist von einem zutiefst assoziativen Wahrnehmen und Beschreiben der Umgebung geprägt, das die Landschaft, die Schauplätze sowie die Menschen Deutschlands respektive einzelner deutscher Städte in ihrem realen Dasein nur rudimentär begreift, ihnen durch subjektive Assoziationen aber Narrative andichtet.

Das namenlose Ich versucht im Fortgang seiner Reise eine Art Typologie der von ihm bereisten Orte zu entwickeln, es versucht den spezifischen Charakter jedes einzelnen Reise-Stopps herauszuarbeiten, bleibt dabei aber stets phrasenhaft. Von Sylt, dem Ausgangspunkt seiner Reise, berichtet das namenlose Ich, dass es „eigentlich super schön" sei,

> [d]er Himmel ist ganz groß, und ich habe so ein Gefühl, als ob ich die Insel genau kenne. Ich meine, ich kenne das, was unter der Insel liegt oder dahinter, ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe. Ich kann mich natürlich auch täuschen. (FL: 15)

Schon dieser ersten von vielen Deutschland-Beschreibungen wohnt ein gewisses Moment der Unsicherheit inne, ein Unvermögen des namenlosen Ichs, das, was vor ihm liegt, vollumfänglich zu begreifen. Hamburg hingegen sei „eigentlich ganz in Ordnung als Stadt" (FL: 15), bemerkt das namenlose Ich, „[e]s ist weitläufig und ziemlich grün, es gibt ein paar gute Restaurants, noch mehr gute Bars und die Hamburger Mädchen sind alle ganz hübsch" (FL: 30). Frankfurt hingegen sei „extrem abstoßend" (FL: 85), mit seinen „Hochhäuser[n]

und dem Messeturm, wo ja niemand drinnen ist, weil niemand die Mieten bezahlen kann“ (FL: 72). Man könnte hier nun ebenfalls die Beschreibungen der weiteren Stopps dieser Deutschland-Reise – Karlsruhe, Heidelberg, München, Meersburg und schließlich das schweizerische Zürich – anführen, sie blieben aber ähnlich oberflächlich und im Grunde gehaltlos wie die bereits genannten.

Die Oberflächlichkeit und Gehaltlosigkeit der Deutschland-Beschreibungen des namenlosen Ichs kollidiert mit dessen eigener, gestörter Identitäts-Konzeption, die ja schon in der schieren Namenlosigkeit des Ich-Erzählers angedeutet ist.

2.2 Deutschland: Das ganze Land ein Erinnerungsraum

Ein sinnentleertes, zerfasertes Ich bereist ein sinnentleertes, zerfasertes Deutschland. So könnte man den Inhalt von *Faserland* kurz und bündig zusammenfassen. Doch Deutschland ist für das namenlose Ich mehr als ein Land, dessen Städte „eigentlich super schön“ (FL: 15), „eigentlich ganz in Ordnung“ (FL: 30) oder „extrem abstoßend“ (FL: 85) sind. Deutschland ist in seiner Totalität für das namenlose Ich ein Erinnerungsort, dessen Qualität sich vor allem aus der subjektiv wahrgenommenen Omnipräsenz der Schrecken des Nationalsozialismus und der Kriegsschuld Deutschlands, „das einmal vor dem Zweiten Weltkrieg utopischerweise *the good old germany* gewesen sein soll und nun scheinbar als ‚Faserland‘ verhunzt zu werden verdient“ (SPEDICATO 2018: 72), ergibt. Deutschland ist für das namenlose Ich ein Ort, der seine Integrität verloren hat, der nur noch als zerfasertes Geflecht zurückgeblieben ist.

Durch die diversen Stadt- und Deutschlandbeschreibungen des namenlosen Ichs ziehen sich die Verweise auf eine den Orten inhärente Geschichtlichkeit im Kontext des Zweiten Weltkrieges wie ein roter Faden. Schon das weist sie indes als Erinnerungs- beziehungsweise Gedenkort aus. Ein Gedenkort sei nämlich das, „was übrig bleibt von dem, was nicht mehr besteht und gilt“, stellt Aleida Assmann fest, „um dennoch fortbestehen und weitergelten zu können, muß eine Geschichte erzählt werden, die das verlorene Milieu supplementär ersetzt“ (ASSMANN 2018: 309).

Gleich von Sylt weiß das namenlose Ich zu berichten, dass dort im Krieg „die Flak [stand], sozusagen auf vorgeschobenen Posten, und die Engländer waren lange hier stationiert nach dem Krieg, und als kleiner Junge habe ich in den letzten deutschen Bunkern gespielt, bei Westerland“ (FL: 18). Heidelberg, das sei hingegen immer noch „Old-Heidelberg“ (FL: 88). „Die Amerikaner wollten Heidelberg nach dem Zweiten Weltkrieg zu ihrem Hauptquartier machen, deswegen ist es nie zerbombt worden und deswegen stehen die ganzen alten

Gebäude noch, so, als ob nichts geschehen wär“ (FL: 88), erklärt das namenlose Ich. Heidelberg fungiert dabei als eine Art ‚negativer Erinnerungs- beziehungsweise Gedenkort‘, es erinnert das namenlose Ich daran, wie Deutschland sein könnte, wenn der Zweite Weltkrieg „nich[t] geschehen wär“ (FL: 88). Während die bisher zitierten Beispiele eher die Referentialiät von *Faserland* auf den Zweiten Weltkrieg im Allgemeinen als explizit auf die deutsche Kriegsschuld belegen, tritt letzterer Aspekt besonders im Nachdenken des namenlosen Ichs über die Neckarauen Heidelbergs hervor:

> Das ist nun Heidelberg, und es ist wirklich schön dort im Frühling. Dann sind die Bäume schön grün, während überall sonst in Deutschland noch alles häßlich und grau ist, und die Menschen sitzen in der Sonne an den Neckarauen. Das heißt tatsächlich so, das muß man sich erstmal vorstellen, nein, besser noch, man sagt das ganz laut: Neckarauen. Neckarauen. Das macht einen ganz kirre im Kopf, das Wort. So könnte Deutschland sein, wenn es keinen Krieg gegeben hätte und wenn die Juden nicht vergast worden wären. Dann wäre Deutschland so wie das Wort Neckarauen. (FL: 88)

Hätte es den Krieg und vor allem die deutschen Schreckenstaten nicht gegeben, dann wäre Deutschland nicht nur wie das Wort Neckarauen, sondern es gäbe in Deutschland auch kein „grauenhafte[s] Nazileben“ (FL: 72), das für das namenlose Ich omnipräsent scheint und dessen Wirken es dennoch nicht vollumfänglich begreifen kann:

> Was ich sagen will, ist: […] Es gibt so Momente, in denen ich alles genau verstehe, so, wie mit Nigel und seinen T-Shirts, und dann plötzlich entgleitet mir wieder alles. Ich weiß, dass es mit Deutschland zu tun hat und auch mit diesem grauenhaften Nazi-Leben hier […]. (FL: 72)

2.3 Die Reise als Trauma-Arbeit und Schuld-Flucht

Das ganze Land ein Erinnerungsraum – doch niemand will sich erinnern. Auch so könnte man die Reise des namenlosen Ichs durch Deutschland zusammenfassen. Diese Feststellung trifft ebenfalls auf den Ich-Erzähler selbst zu, wie die am Ende des vorherigen Kapitels zitierte Textpassage zeigt.

In der Forschung herrscht allerdings Uneinigkeit darüber, inwieweit dieses diffuse, vage Erinnern, ja dieses im eigentlichen Sinne Nicht-Erinnern der deutschen Kriegsschuld eine willentliche Verweigerung oder vielmehr eine durch gesellschaftliche Dynamiken bedingte Unmöglichkeit darstellt. Wenn Sascha Seiler hinsichtlich der „Reflexion über die deutsche Vergangenheit“ (SEILER 2006: 282) in *Faserland* bemerkt, „dass der Protagonist auf seiner Reise durch Deutschland dieses Thema gerne aufgreifen würde, sich aber mit

kurzen Bemerkungen begnügt, als ob er ein für ihn unbegreifliches schlechtes Gewissen heilen wollte“ (ebd.), dann wird das Unvermögen des namenlosen Ichs zu einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit der deutschen Kriegsschuld im Bereich willentlicher Verweigerung angesiedelt. Lothar Bluhm hingegen erkennt diesen diffusen Erinnerungsmodus eher als Ausdruck des erinnerungskulturellen Zeitgeistes der neunziger Jahre, wenn er von „Vorbehaltlichkeit und dem Moment der Unsicherheit im Hinblick auf die gesellschaftlich geforderte Sicherheit und Bekenntnishaftigkeit der Positionierung“ (BLUHM 2019: 55) hinsichtlich der deutschen Kriegsschuld schreibt. In der Perspektive des namenlosen Ichs sei „der handlungsbestimmende Druck des Wissens von den nazistischen Verbrechen in der jüngeren deutschen Vergangenheit, der vielzitierte ‚Schatten der Geschichte‘ […] aufgerufen und durchaus kritisch reflektiert“ (ebd. 56). Zugleich lenkt Lothar Bluhm die Aufmerksamkeit auf die, zum Teil extrem symbolisch aufgeladenen, Verweise auf das „verdeckte Weiterwirken einer vom Nazismus geprägten Lebenswirklichkeit“ (ebd.). Diese Ambivalenz im Erinnerungsmodus des namenlosen Ichs lässt sich auf die spezifischen Ausformungen der deutschen Erinnerungskultur zurückführen. Dies fasst Aleida Assmann folgendermaßen zusammen:

> Man ist sich schnell einig über die problematischen Wirkungen der Moralisierung im Umgang mit der NS-Zeit. Dazu gehört eine klare Schwarz-Weiß-Zeichnung der Geschichte. Die pauschale Verurteilung dieser Zeit und insbesondere die Dämonisierung der Täter verhindert ernsthafte Auseinandersetzungen, denn sie schafft einen Sicherheitsabstand von diesem Geschehen, der den Nachgeborenen suggeriert: Diese Menschen waren ganz und gar anders, mit ihnen haben wir nichts zu tun. (ASSMANN 2018: 264)

Während eine Aufarbeitung der deutschen Kriegsschuld auf Ebene der ‚großen‘ Täterfiguren, der Monster sozusagen, erfolgte, namentlich etwa Adolf Hitler, Heinrich Himmler oder Josef Mengele, ist die Frage nach der Mitschuld der Allgemeinbevölkerung in den Hintergrund getreten. Diese mangelnde Aufarbeitung bietet nicht nur den Nährboden für das in *Faserland* illustrierte Weiterwirken des Nazismus, sondern auch für die Manifestierung der gesamtgesellschaftlichen nazistischen Verstrickung des deutschen Volkes als kollektivem Trauma, schließlich ist Trauma die „Unmöglichkeit der Narration“ (ebd.).

Es ist genau jene Ambivalenz der deutschen Erinnerungskultur, die das namenlose Ich auf seiner Reise durch Deutschland in zahlreichen Begegnungen verkappte Nazis erkennen lässt. Da ist der Rentner, der die Bekannte des namenlosen Ichs, Karin, auf Sylt fast überfährt und der ganz sicher „ein Nazi ist“ (FL: 20). Da ist die Frau im Flugzeug von Hamburg nach Frankfurt, die „ein

Buch von Ernst Jünger“ (FL: 61) liest, wovon ausgehend sich das namenlose Ich an die Aussage seines Freundes Nigel erinnert, dass „Ernst Jünger ein halber Nazi gewesen sein“ (ebd.) soll. Und da ist der Taxifahrer, der das namenlose Ich in München zur Max Bar bringt und dem man ansieht,

> daß er einmal KZ-Aufseher gewesen ist oder so ein Frontschwein, der die Kameraden vors Kriegsgericht gebracht hat, wenn sie abends über den blöden Hitler Witze gemacht haben, oder daß er irgendein Beamter war, in einer hölzernen Schreibstube in Mährisch-Ostrau, der durch seine Unterschrift an einem Frühjahrsmorgen siebzehn Partisanen, ihre Frauen und ihre Kinder liquidieren ließ. (FL: 97f.)

Die Suche des namenlosen Ichs nach Spuren nazistischer Gegenwärtigkeit nimmt dabei bisweilen auch wahnhafte Züge an, wie die Textstelle belegt, an der es glaubt, dass der Rezeptionist seines Hotels in Heidelberg ein „Landser-Heft“ (FL: 95) lesen würde und erst später realisiert, dass es sich um „etwas Christliches [handelt]. Wachtturm heißt das Heft“ (FL: 96).

Die allgemeine Schuldhaftigkeit der Eltern-Generation *muss* zwangsläufig auch etwas mit der Identitätskonzeption der Nachgeborenen machen. Dabei eignet sich das namenlose Ich jedoch nicht jenen Impetus von Schuldlosigkeit, der bereits im Zitat von Aleida Assmann anklingt, an, sondern fragt vielmehr nach der eigenen Schuldigkeit, nach der eigenen Rolle innerhalb der Erinnerungskultur, wie die folgende Szene belegt:

> Wir nehmen ein paar Taxis von einem Platz neben einem Kino. Während ich mit Menschen ins Taxi einsteige, die ich gar nicht kenne, sehe ich ganz kurz auf das Plakat in einer Glasvitrine, sehe mich selbst gespiegelt in der Vitrine und dahinter dann das Plakat für den Film, der gerade läuft: Stalingrad. Ich muß wieder an den alten Mann mit den acht Fingern im Hotel denken, und dann sehe ich mich, wie gesagt, gespiegelt in der Vitrine, mein Kopf trägt plötzlich einen Stahlhelm, und in diesem Moment denke ich, daß das alles auch mir hätte passieren können und noch viel schlimmer und daß ich wahnsinniges Glück habe, im demokratischen Deutschland zu leben, wo keiner an irgendeine Front muß mit siebzehn. (FL: 101)

Gerade solche Passagen zeugen davon, dass der zerfaserte Charakter der Identität des namenlosen Ichs auch mit den verschleierten, nicht-erinnerten und dadurch zum kollektiven Trauma gewordenen Aspekten der deutschen Kriegsschuld zusammenhängt, insbesondere der Beteiligung der Gemeinbevölkerung. Die Reise durch dieses Erinnerungsland Deutschland ist für das namenlose Ich daher desgleichen der Versuch, die Lücken in der eigenen Identitätskonzeption aufzufüllen. Dieser Versuch scheitert bisweilen deswegen, weil dort, wo das namenlose Ich Erinnerungsorte ausmacht, für die deutsche,

sich nicht erinnern wollende Allgemeinbevölkerung eher traumatische Orte liegen:

> Während der Erinnerungsort stabilisiert wird durch die Geschichte, die von ihm erzählt wird, wobei der Ort seinerseits diese Erzählung stützt und verifiziert, kennzeichnet den traumatischen Ort, daß seine Geschichte nicht erzählbar ist. Die Erzählung dieser Geschichte ist durch psychischen Druck des Individuums oder soziale Tabus der Gemeinschaft blockiert. (ASSMANN 2018: 329)

Die Reise, an deren Ende sich das namenlose Ich in die Schweiz rettet, das „große Nivellier-Land […], ein Teil Deutschlands, in dem alles nicht so schlimm ist" (FL: 157), muss daher nicht nur als eine Flucht vor der eigenen, sozusagen ‚ererbten' Kriegsschuld, die sich zwangsläufig aus einer tiefergehenden Erinnerungsarbeit ergibt, gelesen werden, sondern auch als Flucht vor den Schwierigkeiten der Identitätsbildung in Deutschland, die durch das Weiterwirken des Traumas um die kollektive Kriegsschuld der Deutschen gar unmöglich gemacht wird. In der Schweiz erscheint dem namenlosen Ich hingegen alles „ehrlicher und klarer und vor allem offensichtlicher" (ebd.), es scheint sogar fähig zu sein, eine Art Narrativ für Deutschland zu entwickeln:

> Von den Deutschen würde ich erzählen, von den Nationalsozialisten mit ihren sauber ausrasierten Nacken, von den Raketen-Konstrukteuren, die Füllfederhalter in der Brusttasche ihrer weißen Kittel stecken haben, fein aufgereiht. Ich würde erzählen von den Selektierern an der Rampe, von den Geschäftsleuten mit ihren schlechtsitzenden Anzügen, von den Gewerkschaftern, die immer SPD wählen, als ob wirklich etwas davon abhinge, und den Autonomen, mit ihren Volxküchen und ihrer Abneigung gegen Trinkgeld.
> Das wäre aber alles eigentlich auch etwas, das der Vergangenheit angehören würde, dieses Erzählen da oben an dem Bergsee. Vielleicht bräuchte ich das alles nicht zu erzählen, weil es die große Maschine ja nicht mehr geben würde. Sie wäre unwichtig, und da ich sie nicht mehr beachte, würde es sie nicht mehr geben, und die Kinder würden nie wissen, daß es Deutschland jemals gegeben hat, und sie wären frei, auf ihre Art. (FL: 159f.)

Was in der letzten Zeile dieses Abschnitts anklingt, nämlich der Wunsch nach Befreiung von der deutschen Kriegsschuld, bildet unterdessen den Impetus der Reise in *Eurotrash*, jenem Werk, das die in *Faserland* begonnene Reise fortführt.

3 *Eurotrash*

Hat sich die Einordnung des Textes im Kontext der Auseinandersetzung mit der deutschen Kriegsschuld in der *Faserland*-Forschung erst allmählich hervorgetan, war der öffentliche Diskurs um *Eurotrash* gleich zu Anfang von dieser Tendenz bestimmt. So schreibt Christian Metz für den *Deutschlandfunk* von *Eurotrash* als einem „Höllenritt in die Abgründe deutscher und eidgenössischer Nazi-Vergangenheit", als „fulminante[r] Erinnerungsarbeit und literarische[r] Selbstanzeige" (METZ 2021). Leitfragen des Textes seien „Was lässt sich erinnern? Was sollte erinnert werden? Was vergessen und verdrängt?" (Ebd.) Der Autor Max Czollek identifiziert die Dimension von Verdrängung und Rückkehr des Verdrängten ganz generell als stilbildend für Krachts Werk (BOZBAY/MILZ/EHLERT 2021: 8:56 Min.). *Faserland* und *Eurotrash* sind dabei als eine Art Kontinuum zu betrachten: Ging es in *Faserland* noch mehr um die Dimension von Verdrängung, bleibt die deutsche Kriegsschuld und ihr Fortwirken für das namenlose Ich immer nur diffus, kaum greifbar und als kollektives Trauma sogar hinderlich in der Selbstkonzeption; dagegen steht *Eurotrash* ganz im Kontext der Rückkehr des Verdrängten. Die Auseinandersetzung mit der nazistischen Vergangenheit und dem Fortwirken des Nazismus erfolgt hier wesentlich expliziter. Dies hängt vor allem auch mit der Situation zusammen, aus welcher heraus sich in *Eurotrash* mit der deutschen Kriegsschuld auseinandergesetzt wird. Bevor die eigentliche Reise in den Fokus des Interesses rückt, soll zunächst noch ein Blick auf die grundlegende Erzählsituation in *Eurotrash* geworfen werden.

3.1 *Eurotrash* als Autofiktion?

Dass sich *Eurotrash* als eine Reminiszenz auf, ja gar eine Fortführung von *Faserland* versteht, wird bereits in den ersten Zeilen des Textes deutlich, der mit dem Satz „Also, ich mußte wieder auf ein paar Tage nach Zürich." (ET: 11) beginnt. Die Parallele zu „Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke." (FL: 13), jenem Satz, mit dem *Faserland* beginnt, ist kaum zu übersehen. Und doch ist in *Eurotrash* alles anders. Das namenlose Ich ist in *Eurotrash* einer Erzählerfigur gewichen, die Christian Kracht heißt. Der Autor Christian Kracht schreibt sich somit über seine Erzählerfigur Christian Kracht in seinen Text ein. Allerdings endet diese Programmatik nicht bei Christian Kracht selbst, auch andere Mitglieder der Familie Kracht sind in *Eurotrash* zu finden. Da ist der deutsche Vater Krachts, Christian Kracht, dessen Aufstiegsgeschichte im Axel Springer Verlag in *Eurotrash* nachgezeichnet wird (vgl. ET: 27–30, 46). Da ist die schweizerische Mutter, mit der sich die Erzählfigur Christian Kracht gemeinsam auf eine

Reise durch die Schweiz begibt. Da ist außerdem das unfassbare Vermögen, in welchem der reale Christian Kracht nachgewiesenermaßen großgeworden ist. Die Verlockung ist groß, den Autor und den Erzähler Christian Kracht gleichzusetzen. In *Eurotrash* wird in Rückbesinnung auf *Faserland* jedoch explizit davor gewarnt:

> Ich hatte mich nämlich mit fünfundzwanzig entschlossen, einen Roman in der Ichform zu schreiben, erinnerte ich mich, bei dem ich mir selbst und dem Leser vorgaukeln würde, ich käme aus gutem Hause, wäre wohlstandsverwahrlost und hätte etwas von einem autistischen Snob. […] Na jedenfalls, und jetzt komme ich drauf, waren die Figur oder dessen Monologe, denn Dialoge kamen in dem Buch ja gar nicht vor, so glaubhaft, daß die Leser von Faserland dachten, das sei tatsächlich ich, der da so schrieb. (ET: 64f.)

Krachts Spiel mit Fakt und Fiktion tritt auch dann hervor, wenn er seine eigene Missbrauchserfahrung, die er erstmals 2018 während seiner Frankfurter Poetikvorlesungen kundtat (vgl. SCHRÖDER 2018), textintern in die Figur der Mutter verschiebt (vgl. ET: 37).

Während sich einige bereits genannte inhaltliche Aspekte von *Eurotrash* und seiner Figurenkonstellation auf faktualer Ebene ohne Weiteres belegen lassen, wird mit anderen Aspekten – der Vergewaltigung der Mutter etwa – ein Verwirrspiel getrieben. Wiederum andere inhaltliche Aspekte des Textes wie die nazistische Verstrickung der Familie Christian Krachts mütterlicherseits lassen sich aus Mangel an öffentlich Bekanntem erst gar nicht überprüfen. Es tut aber auch nichts zur Sache: Christian Kracht entwirft in *Eurotrash* eine Familie, deren nazistische Verstrickungen es während der gemeinsamen Reise mit der Mutter durch die Schweiz aufzuarbeiten gilt. Die nazistische Faser ist hier nicht ins Land eingewoben, schließlich wird die Schweiz noch in *Faserland* als das „groß[e] Nivellier-Land“ (FL 157) angepriesen. Gerade aber vor jener ‚neutralen‘ Schuldkulisse der Schweiz lässt sich die beispielhafte Schuld der eigenen Familie fundierter herausarbeiten als noch die gesamtdeutsche Schuld im ohnehin von nazistischer Faser durchwobenen Deutschland. Gerade aus der Distanz zu Deutschland heraus, kann verdrängte deutsche Vergangenheit profunder zu Tage gefördert werden.

3.2 Die Reise als Erinnerungskampf

> Aber dann dachte ich mir, daß ich ja Glück hatte, in der Schweiz sein zu dürfen und nicht in Deutschland sein zu müssen, dort, wo das Blut der ermordeten Juden immer noch überall in den Gassen klebte und die Menschen kein bißchen schüchtern waren, obwohl es ihnen gut zu Gesicht stehen würde, ein wenig schüchtern zu sein. (ET: 11)

Wähnt sich der Erzähler in *Eurotrash* in der Schweiz zunächst in einer gewissen erinnerungskulturellen Sicherheit, ist es doch eben der Aufenthalt in Zürich, also jenem Ort, wo die Reise aus *Faserland* geendet ist, der ihn „mit der ganzen Geschichte“ (ET: 11) – der Geschichte aus *Faserland*, d. h. der Geschichte um verdrängte deutsche Kriegsschuld und fortwirkenden Nazismus – „dann das erste Mail erneut in Berührung“ (ebd.) kommen lässt. Anlass für den Aufenthalt in Zürich ist die Notwendigkeit, die Angelegenheiten der körperlich und psychisch schwer kranken Mutter zu regeln. Den für Reise-Erzählungen typischen mäandernden Erzählstil nimmt der Erzähler bereits auf, bevor die eigentliche Reise mit der Mutter beginnt. Während er des Nachts vor seinem Hotel in Zürich in den Taschen nach dem Zimmerschlüssel sucht, erscheint ihm im Geiste plötzlich der Großvater:

> Es erschien mit die Sammlung sadomasochistischer Utensilien, die man nach seinem Tode im verriegelten Gästezimmerschrank seines Hauses auf Sylt gefunden hatte, jenes beklemmende Instrumentarium der Erniedrigung, das der Großvater, mein Großvater – Parteimitglied seit 1928, Untersturmführer der SS und in der Reichspropagandaleitung der NSDAP in Berlin tätig, nach dem Krieg und auch nach der leider vollkommen erfolglos verlaufenen Entnazifizierung im britischen Internierungslager Delmenhorst-Adelheide in seinem Haus auf Sylt gesammelt und wenn nicht in der Realität, dann aber sicherlich im schweißnassen Tagtraum angewendet hat, beim heimlichen Kellertreff, mit den in Island angeheuerten jungen Mädchen. (ET: 20f.)

Der Erzähler Christian Kracht erinnert sich auch an das Reetdachhaus seines Großvaters in Kampen auf Sylt – wo die Reise in *Faserland* ihren Ursprung nimmt –, an dessen Wänden Gemälde wie *Es reitet der* Tod von Wilhelm Petersen, „Kriegsmaler der SS“ (ET: 33), hingen und den Ausruf des Großvaters bei einer Familienfeier „*Das ist ja hier wie in der Judenschule*, weil irgendwelche Gegenstände auf dem Teppich herumlagen oder es alle gewagt hatten, auf einmal zu reden“ (ET: 34).

Selbst wenn der Erzähler sich zunächst auf den aus *Faserland* bekannten diffusen Erinnerungsmodus beruft –

> [e]s war, als lief ich jahrzehntelange am Rande enormer Bosheiten mit und könne sie nur nicht erkennen, als steckten innerhalb meiner Vermutungen nur weitere Vermutungen, als sei ich von einer Krankheit des morphischen Feldes befallen, einer grausamen Niedertracht, die aus der Vergangenheit hochstrahlte. (ET: 31)

– bleibt doch, vor allem im Vergleich zur versuchten und immer wieder scheiternden Erinnerungsarbeit in *Faserland,* festzuhalten, dass in *Eurotrash* eine explizite, besonders wegen der familiären Kontextualisierung greifbarere

Auseinandersetzung mit dem Thema Schuld erfolgt, wie die bereits zitierten Textstellen belegen. Dem Erzähler werden zudem die Zusammenhänge der familiären Abgründe bewusst. „[A]lles war eng und untrennbar miteinander verbunden", versteht er, „das goldene Besteck und die diversen Häuser, die Sammlung deutscher Expressionisten und die unappetitlichen Folter-Werkzeuge, die SS-Expedition nach Tibet und der jahrzehntelange Verfall der Mutter […]" (ET: 30).

Jene vom Verfall gezeichnete, von „ständige[m] Kapitulieren" (ET: 70) geprägte Mutter ebenfalls zu einer Auseinandersetzung mit der familiären nazistischen Vergangenheit zu bringen, ist überdies Ziel der Reise, die der Erzähler Christian Kracht und seine Mutter in *Eurotrash* durch die Schweiz unternehmen, die Reise und die sich mit ihr entwickelnde Erinnerungsarbeit soll ein Ausbruch sein „aus dem Kreis des Mißbrauchs, aus dem großen Feuerrad, aus dem sich drehenden Hakenkreuz" (ET: 70). Während der Reise lässt sich die kranke Mutter vom Sohn nicht nur zahlreiche Geschichten erzählen, von denen gleich die erste bezeichnenderweise von einem „kleinen Rechtsruck" (ET: 74) in der Schweiz handelt, sondern während der Reise durch die familiären Erinnerungsorte Gstaad, dem Geburtsort des Erzählers, Saanen, „dort war meine Grundschule" (ET: 125), Zürich und das Simmental, verhandeln Mutter und Sohn im Dialog – ganz dem der Reise inhärenten Impuls zur Selbsterkenntnis geschuldet – auch die eigene Familiengeschichte neu. Vor der Kulisse der Schweiz, die immer wieder „unerträglich exquisit" (ET: 79) daherkommt, de- und rekonstruieren Mutter und Sohn, was sie von der Schuld der eigenen Familie, die nun gar nicht mehr so exquisit erscheint, erinnern.

Gerade vor der zunächst beständigen Weigerung beziehungsweise dem Unvermögen der Mutter sich an noch so Banales zu erinnern (vgl. ET: 62, 136), vor dem Leugnen der eigenen nazistischen Verstrickung, „du weißt nicht oder willst es nicht wissen, daß dein Vater sich geweigert hat, irgend etwas zu akzeptieren von seiner Schuld, so wie auch Du Dich weigerst, es zu akzeptieren, seine und Deine Schuld" (ET: 111), wie ihr Sohn ihr vorwirft, tritt jene Szene, in der sie implizit die familiäre Schuld und vor allem ihr eigenes Unvermögen, einen geeigneten Umgang damit zu finden, anerkennt, scharf hervor:

> „Aber warum hast Du sie denn niemals damit konfrontiert? Mit ihrer ekelhaften Art? Und ihrem Beharren darauf, daß sie im Recht waren, bis ins Grab? Sie waren doch direkt schuld, ganz direkt. Dein Vater war in der SS, for fuck's sake."
> „Du siehst es ja uns beiden, wie schwierig es ist, nein, wie unmöglich es ist, seine eigenen Eltern mit der Wahrheit zu konfrontieren. Und dann das Ganze einigermaßen anständig hinter sich zu lassen."

„Und hast Du ihnen jemals verziehen?“
„Nein“, antwortete sie. (ET: 188)

3.3 Die Reise als Katharsis

Ein Erzählen, ein verbales Erfassen von generationenübergreifender Schuld und daran gekoppelt fortwirkendem Nazismus steht am Ende der Reise von *Eurotrash*, die kollektive Schuld wird so aus dem Dunkel des Traumatischen ins Licht der Erfahrbarkeit gerückt. Ohne Auflösung dieser Schuldsituation kommt allerdings auch *Eurotrash* nicht aus, schließlich soll die Reise nicht nur „einer Läuterung“ (ET: 156) zwischen Mutter und Sohn dienen, sondern gar eine „Katharsis“ (ebd.) sein. Dem Zweck der Katharsis dient Mutter und Sohn dabei das Ausgeben des ererbten und durch Anlage in Aktien vermehrten Familienvermögens, ein symbolischer Akt, um sich von der ererbten kollektiven Kriegsschuld zu erleichtern. Dass Reichtum und nazistische Verstrickung Hand in Hand gehen, klingt schon in *Faserland* an, allein durch das fortwährende Hineinbrechen der nazistischen Vergangenheit Deutschlands in den von den Eltern finanzierten Luxuslifestyle des namenlosen Ichs. In *Eurotrash* wird dieser Zusammenhang dann konkretisiert, etwa wenn der Erzähler hinsichtlich seines Taufbechers bemerkt:

> [E]s fehlte diesem Becher die Geschichte eines Juden, dessen Eltern ermordet worden waren […]. Mein Taufbecher dagegen war einfach nur ein goldener Becher von der Größe eines Bierhumpens gewesen, beziehungslos, ich verstand es nicht, ich sollte es nie verstehen. […] Philip Kinboots goldener Becher war lediglich Ausdruck von Habgier, ein Blendwerkzeug, tote Materie, totes Gold, wie alles in unserer Familie tot und seelenlos. (ET: 30)

Noch deutlicher tritt die Rolle von Geld hervor, wenn die Mutter bemerkt, dass „[w]enn Geld nicht sinnfrei verjubelt und verschenkt wird, dann landet es immer im Krieg, wird in Kriegswaffen investiert“ (ET: 188). Auch die Mutter hat ihr Geld in „deutsche Waffensysteme“ (ET: 79) angelegt, ganz dem Charakter Deutschlands als Schuldnation folgend, während sie in der Schweiz, dem „große[n] Nivellier-Land“ (FL: 157), nur in „Molkereien“ (ET: 79) investiert. Dabei verjubeln Mutter und Sohn auf ihrer Reise ausschließlich das Geld aus den deutschen Waffenaktien (vgl. ET: 81). Dass sie sich dieses Geldes ausgerechnet in der Schweiz entledigen, erscheint demzufolge als notwendige Bedingung der Schuldauflösung: In Deutschland würde dieses Geld schließlich nur die sich ewig drehende Nazi-Maschinerie befeuern. Die Schweiz hingegen erscheint in Krachts Werk als identifikatorisches und erinnerungskulturelles Brachland, als „potenter Verwischer“ (KRACHT 2006: 172), wie Christian

Kracht und Joachim Bessing im Text *Die Schweiz. Ein Gespräch mit Joachim Bessing /* 2001, schreiben. Sie ist ganz im politischen Sinne nicht Teil dieser „strahlende[n], europäische[n] Welt" (ET: 53), die Kracht in *Eurotrash* dekonstruiert und letztendlich über den Titel des Romans als Abfall abtut. Aus der Schweiz heraus kann deutsche und somit europäische Schuld betrachtet, konkret thematisiert und letztendlich darüber hinaus der Versuch der Entledigung von der Schuld gestartet werden. „[S]echshundert Eintausendfrankscheine" (ET: 81) verschleudern Mutter und Sohn. Mal verschenken sie zweitausend Franken an einen Taxifahrer, mal hinterlassen sie einen Tausendfrankschein unter der Tischdecke eines Lokals. Dann, auf dem Gletscher in der „Nähe genau des Chalets, in dem er geboren wurde", wohin der Sohn die Mutter geführt habe, „um irgendeine Katharsis heraufzubeschwören" (ET: 155), wie die Mutter sagt, passiert sie, diese langersehnte, fast mythisch anmutende Katharsis:

> Und plötzlich, wie das manchmal so ist, gab es aus dem Nichts einen Windstoß. […] Die bunten Tausendfrankscheine drehten sich in der dünnen Luft und flogen hinab in den Abgrund, einfach so. Wir sahen alle in die steinige Schlucht, den verschwindenden Scheinen nach, als wären wir festgefroren. Niemand versuchte, einen zu fangen. (ET: 161)

Die Schuld, die das allumfassende Thema in *Eurotrash* bildet, hat sich zwar nicht in Luft aufgelöst, wurde aber symbolisch davongetragen. Dass sich dieses symbolische Katharsis-Moment ungefähr zeitgleich mit dem dialogischen Katharsis-Moment des im vorangehenden Kapitel behandelnden verbalen Erfassens von Schuld ereignet, scheint indes nur folgerichtig.

4 Schluss

War das Traumaland in *Faserland* noch ein real zu durchreisendes Land, Deutschland namentlich, ist das Traumaland in *Eurotrash* ein Land im Geiste, ein topographisches familiäres Schuld-Trauma. Hierin wird der wenigstens zweidimensionale Impetus des literarischen Reise-Motivs erkennbar: Im Reisen wird nicht nur das zu durchquerende Land erforscht, sondern auch das Selbst. Mit Deutschland und der Schweiz werden in *Faserland* und *Eurotrash* zwei erinnerungskulturell gänzlich divergente Räume durchreist, mit jeweils eigener Erinnerungspolitik. In *Faserland* kann es dementsprechend zunächst nur darum gehen, verdrängte deutsche Kriegsschuld, die mit ihrer gesamtgesellschaftlichen Wirkung schließlich auch zu Lücken in der Identitätskonzeption des namenlosen Ichs führen, zu Tage zu fördern. In *Eurotrash* kann erst auf der Distanz zu Deutschland und seinem restriktiven erinnerungskulturel-

len Impetus aktiv an der deutschen Kriegsschuld gearbeitet werden, ja der Erzähler Christian Kracht und seine Mutter erfahren sogar eine Katharsis. Die Reise als veränderndes Moment ist dabei in beiden Texten produktiv wirksam, in *Faserland* ist sie Modus zur Schulderfahrung, in *Eurotrash* Modus zur Schuldbewältigung. Als Kontinuum sind *Faserland* und *Eurotrash* als literarische Erinnerungsarbeit an der deutschen Kriegsschuld zu verstehen. Somit folgt die Reise im Krachtschen Werk noch einem dritten Impetus: Sie ist Erschließung einer inneren erinnerungskulturellen Topographie und Arbeit an ihr.

Literaturverzeichnis:

ASSMANN, Aleida (2018): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck.

BLUHM, Lothar (2019): Das Politische in der Literatur um 1995. Eine Erkundung. In: Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Hrsg. v. Stefan Neuhaus u. Immanuel Nover. Berlin: De Gruyter, S. 45–62.

BRONNER, Stefan/ WEYAND, Björn (2018): Von den wundersamen Zusammenhängen in der Welt. Christian Krachts Weltliteratur. In: Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie. Hrsg. v. Stefan Bronner u. Björn Weyand. Berlin: De Gruyter, S. 3–12.

BÜHLER, Patrick/ MARQUARDT, Franka (2009): Das große ‚Nivellierland'? Die Schweiz in Christian Krachts *Faserland.* In: Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Hrsg. v. Johannes Birgfeld u. Claude D. Conter: Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 76–90.

JAHRAUS, Oliver (2009): Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente. In: Christian Kracht. Zu Leben und Werk. Hrsg. v. Johannes Birgfeld u. Claude D. Conter. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 13–23.

KRACHT, Christian (2006): New Wave. Ein Kompendium 1999–2006. Mit einem Vorwort von Volker Weidermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

KRACHT, Christian (2016): Faserland. Frankfurt am Main: Fischer.

KRACHT, Christian (2021): Eurotrash. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

NOVER, Immanuel (2012): Referenzbegehren: Sprache und Gewalt bei Bret Easton Ellis und Christian Kracht. Köln: Böhlau.

SCHAEFERS, Stephanie (2014): Die Posttouristen reisen weiter. Christian Krachts *Faserland,* Thomas Klupps *Paradiso* und Wolfgang Herrndorfs *Tschick* als literarische Deutschlandreisen im globalen Zeitalter. In: Literarische Deutschlandreisen nach 1989. Berlin: De Gruyter, S. 202–212.

SEILER, Sascha (2006): ‚Das einfache wahre Abschreiben der Welt'. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

SPEDICATO, Eugenio (2018): Gestalten des irreduziblen Andersseins in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

SUNAR, Sebnem (2021): Das Prinzip Reise: Sehnsucht nach dem eigenen Ich in den Werken von Christian Kracht. In: Reisen in der deutschen Literatur. Realität und Phantasie. Hrsg. v. Berta Raposo u. Christian Prado-Wohlwend. Berlin u. a.: Peter Lang, S. 297–304.

Internetquellen

BOZBAY, Zeynep/MILZ, Tine/ EHLERT, Sascha (2021): Das Neue – Folge 03. In: Das Neue [Audiopodcast] vom 21.05.2021. URL: open.spotify.com/episode/6S7Sy0NdKTSrWGGMplpiby?si=q9xsft2rT_GWB71pPIvXuQ [01.03.2022].

METZ, Christian (2021): Mamaland in Nazihand. Christian Kracht: „Eurotrash“. In: Deutschlandfunk vom 07.03.2021. URL: www.deutschlandfunk.de/christian-kracht-eurotrash-mamaland-in-nazihand-100.html [25.02.2022].

SCHRÖDER, Christoph (2018): „Ich habe eine tiefe Angst vor Ihnen zu sprechen“. In: Die Zeit vom 16.05.2018. URL: www.zeit.de/kultur/literatur/2018–05/christian-kracht-poetikvorlesung-frankfurt-literatur-missbrauch [01.03.2022].

Aussiger Beiträge 16 (2022), S. 81–94 ISSN 1802-6419

VINCENZA SCUDERI

Ein Flaneur zwischen Raum und Zeit: Josef Winklers *Leichnam, seine Familie belauernd*

Winklers Miniaturensammlung *Leichnam, seine Familie belauernd* (2003) ist aus dem Blickwinkel des Reisens entstanden: Die erzählten Episoden stammen aus unterschiedlichen Momenten des Lebens des Ich-Erzählers, sowohl räumlich als auch zeitlich. Der Begriff Geographie bezieht sich dabei in erster Linie grenzüberschreitend auf Wahrnehmungen und Gefühle. Im Einklang mit De Certeau lässt sich behaupten, dass in *Leichnam* „[d]er Raum […] ein Geflecht von beweglichen Elementen" darstellt: Eine Erinnerung reicht, um eine Stadt in eine andere zu verwandeln. Das Transitorische ist in Winklers „übermoderner Welt" (Augé) ein Raum für Flaneure, die die ganze Welt bereisen, als ob es sich um eine Stadt handle.

Schlüsselwörter: Flaneur, literarische Miniatur, Transiträume, Heterotopien, Josef Winkler

1 Kurzformen in der verkleinerten Welt der Übermoderne

Josef Winklers *Leichnam, seine Familie belauernd* (2003) ist eine Sammlung aus 73 kurzen Prosatexten, die aus dem Blickwinkel des Reisens entstanden sind. Die erste Miniatur, *Die sterblichen Überreste einer Marionette*, gilt als Einführung in diese Art von Flanerie, wie schon ihr erster Teil bestätigt:

> Der allerschönste und allerschlimmste Ort, an dem ich mich aufhalte, ist immer noch mein Gestell, mein Knochengerüst, in dem ich hause seit Anfang März des Jahres 1953, aber ich war mit ihm und mit mir auch einige Zeit im indischen Varanasi, in Rom, Berlin, Paris, Wien, Venedig, in Frankfurt, in Biel und anderswo zu Hause oder auch im Klassenzimmer, in das einmal beim Naturgeschichteunterricht der Lehrer ein klapperndes Knochengerüst hereinschleppte. Als ich dieses elfenbeinfarbene Gestell sah, dachte ich in kindlicher Angstfantasie: Jetzt ist es vorbei mit mir! Jetzt ist es aus! Jetzt holt er mich! Jetzt bin ich hin! (WINKLER 2003: 9)

Der Leserschaft wird gleich zu Beginn ein interpretatorischer Schlüssel zur Verfügung gestellt: In diesem Buch wird gereist, nicht nur räumlich, son-

DOI 10.21062/ab.2022.016

dern auch zeitlich, denn die erzählten Episoden stammen aus unterschiedlichen Momenten im Leben des Ich-Erzählers; dabei spielt seine Kindheit eine wichtige Rolle, sie dient als riesiger Konnektor von Gefühlen und Ereignissen. Jedoch werden nicht alle Orte, die in der Sammlung vorkommen, bereits in den ersten Zeilen erwähnt: Die in dieser Miniatur noch fehlenden Orte sind einerseits teilweise ganz unterschiedliche Städte weltweit (wie Duisburg, Bern, die marokkanische Stadt Larache, Jaipur, Delhi, Palermo), andererseits auch Orte der Kindheit oder der Jugend des Autors bzw. des Ich-Erzählers – und zwar Orte, die eigentlich ein „Zuhause" darstellen sollten (Kamering, Paternion, Villach, Klagenfurt).

Im ganzen Band lassen sich Winklers typische Themen wiederfinden, Bilder, Motive, Andeutungen, die aus unterschiedlichen seiner Werke bereits bekannt sind, sodass in diesem schmalen Buch das gesamte Schaffen des Autors bis zum Jahre 2003 wiedererkennbar wird: Die Komplexität von 24 Jahren und einigen 1000 Seiten erscheint nun in der Dichte und Vielfältigkeit der kleinen Prosasammlung wie leichte Kost.[1]

In Bezug auf die Struktur des Buchs hat Winkler Folgendes ausgeführt:

> In diesen kleinen Geschichten führe ich mein stilistisches und sprachliches Universum vor. Da erzähle ich nicht von einem Ort, sondern von zehn Orten, da erzähle ich von Rom, da erzähle ich von Indien, da erzähle ich aus der Kindheit, aus der Jugend. Das sind so einzelne voneinander unabhängige oder auch abhängige, insofern abhängige Geschichten, wo bei einer späteren Geschichte der Faden von einer anderen Geschichte wieder aufgenommen wird. Da habe ich einmal ausprobiert, in so eine Miniaturerzählform ein kleines Universum hineinzulegen. (WERNDL/WINKLER 2005: 129)

Obwohl kleine Geschichten in allen Texten Winklers enthalten sind, und im Besonderen der erste Teil von *Friedhof der bitteren Orangen* (1990) sich als Nacheinander von kleinen Prosatexten mit einem übergreifenden Zusammenhang zeigt, unterscheidet sich dieses Buch auf seiner Strukturebene von den üblichen autofiktionalen Texten des Autors, denn hier sind die kleinen Erzählungen „nicht zusammengebunden in irgendsoein Erzählbüschel oder in eine Novelle" (ebd.), so der Autor.

1 Auch die Miniatur *Die sterblichen Überreste einer Marionette* findet sein Pendant in Winklers früherem Werk: Die oben zitierte Passage ist eine Variation aus einer Kindheitserinnerung im Roman *Muttersprache* (vgl. WINKLER 1995: 713). Außerdem wurde eine vorige Version dieser ersten Zeilen der Miniatur in einem Aufsatz über Josef Winkler von Klaus Amann publiziert (dort trägt das Fragment das Datum 1999) (vgl. AMANN 1998: 185). Für eine sorgfältige Lektüre dieser Kleinprosa siehe LEITGEB 2014.

Narrativ finden jedoch einige thematische Änderungen statt: erstens die Verwandlung des „kafkaeske[n] Übervater[s] in eine Randfigur, da der erzählende Sohn selber Vater geworden ist“, und dann auch

> der Kalbstrick, der zuvor als Selbstmordinstrument zweier Jungen sakralisiert wurde, [der] zum Spielzeug des Kindes [wird]. Auch das Interesse an der morbiden Thematik wird in den familiären Kontext eingebettet […]. Umwandlung der Erzählinstanz u. Verzicht auf Obsessionen zugunsten von (Selbst-)Ironie prägen die neue Textform. (PFEIFEROVÁ 2011: 458f.)

Abgesehen von der Einführung neuer Biographeme[2] ist diese Haltung der (Selbst-)Ironie der primäre Unterschied zum vorigen Werk. Dies hängt m.E. mit der starken Bedeutung der Reiseperspektive zusammen, die diese Sammlung ausmacht: Mehr als in anderen Werken betrachtet der Erzähler sich selbst, seine Ursprungswelt und sein Erlebtes mit anderen Augen, mit der Distanz eines Reisenden gegenüber seiner Stadt, seinen Landschaften, die er nach langer Zeit wiedersieht.

Die (Selbst-)Ironie verleiht alten Bildern und Motiven neue Nuancen, wie etwa dem Thema des Suizids, was sich in diesem Werk u. a. im anekdotischen Prosatext *Wort halten* zeigt:

> Bald nach dem Erscheinen meines ersten Buches versprach ich einem jungen Mann, daß ich mich in den nächsten Tagen entleiben werde. Als wir eine Zeitlang später – ich war immer noch am Leben – einander auf der Straße wiederbegegneten, sagte er in einem Tonfall der Enttäuschung und des Vorwurfs: Weißt du, Josef, gerade von dir habe ich erwartet, daß du *dein Wort* hältst! (WINKLER 2003: 44 [Hervorh. im Original])

Alle Texte sind mit Überschriften versehen, die sich als „Gedichtfetzen“ (WERNDL/WINKLER 2005: 129) lesen lassen. Jede von ihnen verbindet Elemente aus dem jeweiligen Text und bietet teilweise Interpretationen oder weitere Möglichkeiten der Narration an. Oft sind sie umfangreich, fast immer erzeugen sie einen surrealistischen Effekt (nur ein paar Beispiele: *Die gekreuzten Steckenpferdchen auf dem Sparbüchlein*, *Aspirin auf der Singer Nähmaschine*, *Lourdes Weihwassertropfen auf dem Fensterkuvert*) oder haben

2 Barthes' Begriff *Biographem* wird von Robert Walter-Jochum verwendet, um die wiederkehrenden biographischen Motive im Werk Winklers zu definieren: „[…] diese prägenden Details der Lebensdarstellung [sind] nicht aufgrund einer eventuellen Verweisstruktur aus dem Text hinaus aufs ‚wirkliche Leben' relevant, sondern sie bieten textinterne bzw. intertextuelle Anknüpfungspunkte zur Herstellung eines Autorbildes im Rahmen der Rezeption“ (WALTER-JOCHUM 2016: 249).

evozierende Kraft (wie die Überschrift *Café Spettacolo*, die sich auf das Lokal Caffè Spettacolo in Biel bezieht, oder *Cinema Paradiso*, eine Anspielung auf den berühmten Film von Giuseppe Tornatore, oder auch der Titel der gerade zitierten Miniatur *Wort halten*, der sich erst am Ende der Lektüre in seiner ironischen Kraft erweist).

Dem kleinen Format des Buches widerspricht an sich die Anzahl von besuchten Orten – bzw. von Orten, über die hier referiert wird. Wir können mit Marc Augé behaupten: „Vom Übermaß an Raum könnten wir zunächst – […] ein wenig paradox – sagen, daß er das Korrelat zur Verkleinerung unseres Planeten bilde" (AUGÉ 1994: 40). In dieser verkleinerten Welt der „Übermoderne" (ebd.)[3] rückt die Geschwindigkeit der Fortbewegungsmittel alle entfernten Orte näher zusammen, und dadurch vermehren sie sich infolge ihrer Erreichbarkeit. Der „Überfülle des Raums" entsprechen laut Augé zwei weitere „Figuren des Übermaßes": die „Überfülle der Ereignisse" und die „Individualisierung der Referenzen" (ebd. 127). Wenn die „Überfülle der Ereignisse" sicher auch auf Winkler übertragbar ist (die Anreize multiplizieren sich, genauso wie die besuchten Orte), so ist die „Individualisierung der Referenzen" nicht so eindeutig auf den Winkler'schen Ich-Erzähler anzuwenden. Aber darauf werde ich später eingehen.

Die für die Texte des Bandes gewählte literarische Form ist keine beliebige: Wie schon Winkler in der oben zitierten Passage andeutet, eignen sich Kurzformen besonders, um unsere heutige beschleunigte Welt darzustellen. Bereits 1926 schrieb Alfred Polgar „[i]n dem programmatischen Vorwort zu einem seiner Sammelbände", dass

> die „kleine Form" […] „der Spannung und dem Bedürfnis der Zeit gemäß" sei. Angesichts der Beschleunigung aller Lebensverhältnisse im Prozess der Modernisierung sei das „Leben" im 20. Jahrhundert „zu kurz für lange Literatur, zu flüchtig für verweilendes Schildern und Betrachten, […] zu romanhaft für Romane". (Polgar in GÖTTSCHE 2006: 7)

Die Tatsache, dass wir uns nicht mehr in der Moderne von Polgar befinden, sondern in der Übermoderne von Augé, hat diese Perspektive noch verstärkt. Heute hat sich die Geschwindigkeit der Metropole auf den ganzen Globus übertragen und diese verkleinerte Welt der Erreichbarkeit ist eine Stadt für

3 Die Übermoderne ist von Augé als „Vorderseite einer Medaille" definiert, „deren Kehrseite die Postmoderne bildet – gleichsam das Positiv eines Negativs" (AUGÉ 1994: 39). In erster Linie kann „die Situation der Übermoderne […] durch die Figur des Übermaßes" (ebd.) beschrieben werden. Typisch für die Übermoderne ist der Begriff *Nicht-Ort*, den ich in den nächsten Seiten behandeln werde.

Flaneure geworden. Es kann nicht überraschen, dass Charles Baudelaire sowohl als Begründer der Flanerie als auch des Prosagedichtes gilt:

> Baudelaire [hat] mit dem Blick des Flaneurs ein Wahrnehmungsmodell in die moderne Kurzprosa eingeführt, das über Peter Altenberg und Walter Benjamin bis zu Botho Strauß und anderen Gegenwartsautoren im transitorischen, aber aufmerksamen Blick auf das Alltägliche und scheinbar Marginale das Charakteristische und Signifikante der modernen Welt erkennt. (GÖTTSCHE 2006: 36)

Form und Inhalt würden so Hand in Hand gehen. Allerdings lässt sich eine Klassifizierung von kleinen Formen nur schwer durchführen:

> [Die] unterschiedlichen Spielarten der Kleinen Prosa stellen jedoch keine eigenständigen Gattungen dar; sie entwickeln sich im Wesentlichen nicht nebeneinander, sondern im ständigen Austausch miteinander sowie in der Adaptierung von Elementen je historisch relevanter Nachbargattungen […], von denen sich die Kleine Prosa in derselben Bewegung zugleich emanzipiert, indem sie Gattungsmuster in vielfältig variierbare Schreibweisen transformiert. (Ebd. 9)[4]

Auch die Kurzprosastücke von *Leichnam* bilden die Vielfältigkeit einer literarischen Form ab, die Gattungsdefinitionen verweigert, aber die Bezeichnung „Miniatur" („Prosaminiatur" im Klappentext des Buchs, „Miniaturerzählform" in Winklers Worten), die auf malerische Genauigkeit und zudem auf Verkleinerung hinweist (und die z. B. auch für die römischen Kurzprosatexte von Marie Luise Kaschnitz verwendet wurde),[5] präzisiert die Essenz dieser Texte:

> Durch die kleine Form werden die einzelnen Beobachtungen, die sprachlichen Bilder, die exakt beobachteten Details, die sich in längeren Texten zu Sprachtürmen aufbäumen und in einem machtvollen, oft geradezu schmerzhaft verschachtelten Sprachstrom weiterdrängen, isoliert und verlangen mehr Aufmerksamkeit im Einzelnen. (STRUTZ 2001)

Wie für Kurzprosammlungen typisch ergibt sich in *Leichnam* eine Struktur, die „in pointiertem Gegensatz zu linearen Strukturmustern […] zur querbe-

4 Zur Bedeutung der kleinen Prosa im 20. Jahrhundert siehe auch ALTHAUS/BUNZEL/GÖTTSCHE 2007. Ein Überblick über die Publikationen über ‚kleine Formen' findet sich in GAMPER/MAYER 2017. Für die jüngsten Veröffentlichungen siehe die Webseite des DFG-Graduiertenkollegs *Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen* (Humboldt Universität zu Berlin). URL: https://www.kleine-formen.de/ [05.08.2022].

5 Vgl. Hanns-Josef Ortheil zit. in LOZZI 2018: 123. Auf die Wichtigkeit der Kurzprosatexte von Marie Luise Kaschnitz für sein eigenes Buch ist Josef Winkler in seinem Gespräch im Rahmen des Sommerkollegs Budweis am 20.07.2022 explizit eingegangen.

züglichen Lektüre“ anregt (GÖTTSCHE 2006: 23). Letztendlich kann man aus einer beliebigen Stadt des Weltglobus die eigene Reise beginnen, genauso wie aus einer beliebigen Miniatur, und fortfahren, wie man will.

2 Winklers Geographie: Orte (und Nicht-Orte), Räume

In *Leichnam* entfaltet sich vor unseren Augen eine Weltkarte, die ein eindeutiges und eigentlich selbstverständliches Ungleichgewicht zeigt: Nach der einleitenden Miniatur mit der Marionette spielen sich die nächsten zwanzig Prosatexte – bzw. Etappen einer einzigen facettenreichen Reise – in Kärnten ab, und immer wieder kommen auch Kärntner Orte und dort angesiedelte Geschichten aus dem Leben von Winklers Ich-Erzähler in den folgenden Texten vor.

Man könnte sich veranlasst fühlen, Kärnten und den „Rest der Welt“ als zwei eindeutige Polaritäten zu interpretieren, die sich im Sinne von Marc Augés Raumtheorie mit der Dualität von „anthropologischen Orten“ und „Nicht-Orten“ erklären lassen. Auf der einen Seite würde sich dann Kärnten als Ort der Zugehörigkeit für die Ich-Figur situieren – „identisch, relational, historisch“ (AUGÉ 1994: 64), wie alle „anthropologische[n] Orte“ –, auf der anderen der Rest der Welt, der in der Zeit der Übermoderne zum Nicht-Ort wird – „ein[em] Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt“ (ebd. 92). „Nicht-Orte“ sind laut Augé sowohl ganz konkrete Orte (Autobahnen, Tankstellen, Einkaufzentren und Hotelketten, wo sich „der ‚durchreisende‘ Fremde“ findet) (ebd. 125) als auch eine Einstellung des Reisenden, der zum Passagier wird (vgl. ebd. 126). Die ganze Welt außerhalb des Ursprungsraums der Ich-Figur von *Leichnam* wäre so ein verdinglichter Transitraum für ein entfremdetes Individuum im Bann der übermäßigen Übermoderne.

In der Tat lässt sich aber das Wechselspiel zwischen den Orten von Winklers Ich-Erzählerfigur nicht durch diese Art Gegenüberstellung erklären, wenn auch die Analyse von Augé uns hilft, die Koordinaten der übermodernen Welt zu identifizieren. Schon Augé merkt an, dass „Ort und Nicht-Ort fließende Pole“ sind, „Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs neue seine Spiegelung findet“ (ebd. 94). Diese Überlegungen von Augé entstehen aus der Überzeugung, dass sich Spuren von Orten auch in Nicht-Orten finden. Im Falle von Winklers Erzähler ist es – wenn schon – der anthropologische Herkunftsort, der zum Nicht-Ort wird. Wie bereits Kalatehbali angemerkt hat, wird bei Winkler „[d]as Fremde […] nicht bloß in der anderen Kultur verortet, sondern innerhalb der eigenen Kultur und vor allem im eige-

nen Selbst. Fremdheit, Andersheit und Exotik […] bilden feste Bestandteile des eigenen Selbst“ (KALATEHBALI 2005: 216f.). D. h. aber auch, dass diese deterritorialisierte Ich-Erzählerfigur, die auf der Suche nach sich selbst ist, sich irgendwo zu Hause fühlen kann, woran wir in der Miniatur *Die sterblichen Überreste einer Marionette* erinnert werden: „[…] aber ich war mit ihm [mit meinem Knochengerüst] und mit mir auch einige Zeit im indischen Varanasi, in Rom, Berlin, Paris, Wien, Venedig, in Frankfurt, in Biel *und anderswo zu Hause*“ (WINKLER 2003: 9 [Hervorh. v. V.S.]).

Winklers Ich-Erzähler ist ausschließlich ein Reisender geblieben. Sein Blick hat mehr vom Flaneur als vom entfremdeten Passagier nach Augé. In diesem Sinne ist dieser dem Blick von Baudelaire und Benjamin nah: „Die Übermoderne macht das Alte (die Geschichte) zu einem Spektakel eigener Art, so wie es mit allem Exotischen und allen lokalen Besonderheiten geschieht“ (AUGÉ 1994: 129), während das, „[w]as der Betrachter der Moderne sieht, […] das Ineinander von Altem und Neuem“ (ebd. 129) ist, schreibt Augé in Anlehnung an Starobinski über die *Tableaux parisiens*.

Aber das Paris von Baudelaire, die Metropole, ist in *Leichnam* die ganze Welt. Nicht nur ein „Ineinander von Altem und Neuem“, sondern ein Ineinander schlechthin findet in diesen Prosatexten statt – genauso wie kleine Prosaformen aus einem ununterbrochenen ‚Miteinander‘ (aber wir könnten ruhig auch ‚Ineinander‘ sagen) unterschiedlicher Gattungen bestehen. Denn der Begriff Geographie bezieht sich bei Winkler in erster Linie grenzüberschreitend auf Wahrnehmungen und Gefühle, er beschränkt sich nicht nur auf das, was man sieht, sondern bezieht auch das mit ein, was man fühlt, sodass eine Erinnerung reicht, um einen Ort in einen anderen zu verwandeln: Kärnten in den Rest der Welt, Varanasi zu Wien, Rom zu Biel, Vergangenheit in Gegenwart: von einer Miniatur zu einer anderen, aber vor allem innerhalb derselben Miniatur. Das Transitorische ist in der Welt von Winkler ein Raum für Flaneure, die die ganze Welt bereisen, als ob es sich um eine Stadt handle, ein Beweis, dass „[d]er Raum […] ein Geflecht von beweglichen Elementen“ (DE CERTEAU 1988: 218) ist, so Michel De Certeau. Gerade dessen Sichtweise hilft uns, diese Art von „Lokalisierung“ (ebd. 207) des Erzählers von *Leichnam* zu verstehen. Zuerst eine terminologische Erklärung: Wenn Augé Begriffe wie „Raum“ und „Transit“ (AUGÉ 1994) für die Beschreibung unpersönlicher Orte verwendet, nehmen sie hingegen eine ganz andere, ja positive Bedeutung in *Die Kunst des Handelns* von De Certeau an. In erster Linie unterscheidet dieser zwischen Ort und Raum: „Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität“ (DE CERTEAU 1988:

218). Ein Raum hingegen ist „ein Ort, mit dem man etwas macht“ (ebd.). Es ist die Bewegung, die einen Raum hervorbringt:

> Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. (Ebd.)

De Certeau stellt Sprache und Bewegung gleich: „Das Gehen kann somit fürs erste wie folgt definiert werden: es ist der Raum der Äußerung“ (ebd.). Die Bewegung wird zur Sprache („Wegstrecken“ sind „Aussagen“, ebd. 192), was auch heißt, sie wird zur Schrift. Die Perspektive des Gehens entfaltet sich bei De Certeau in derjenigen des Reisens:

> Die Reise ist (wie das Gehen) ein Ersatz für die Legenden, die den Raum für das Andere öffneten. Bewirkt die Reise letztendlich nicht durch eine gewisse Rückwendung „eine Erforschung der Wüsten meiner Erinnerung“, eine Rückkehr zu einem nahegelegenen Exotismus über den Umweg in die Ferne und eine „Erfindung“ von Relikten und Legenden […], insgesamt also soetwas wie eine „Entwurzelung in den eigenen Ursprüngen“ (Heidegger)? Was dieses Exil des Gehenden hervorbringt, ist genau der Legendenschatz, der gegenwärtig in unmittelbarer Nähe fehlt; also eine Fiktion, die wie der Traum oder die Rhetorik des Gehens die doppelte Eigenschaft hat, ein Resultat von Verschiebungen und Verdichtungen zu sein. Folglich kann man diese Signifikationspraktiken (sich Legenden erzählen) als Praktiken interpretieren, die Räume erfinden. (Ebd. 203)

Die vorige Stelle – mit dieser Mischung von „Erinnerung“ und „Entwurzelung“ – könnte für Winkler konzipiert worden sein: Durch „Verschiebungen und Verdichtungen“ erzeugen all die zeitlichen und räumlichen Erfahrungen der Erzählinstanz von *Leichnam* transitorische Räume und Zeiten der Narration: „Die Erzählungen über Orte sind Basteleien, Improvisationen, die aus den Trümmern der Welt gebildet werden“ (ebd. 203). Oder aus den Trümmern des Individuums, das das eigene Prinzip der Individuation gerade in diesem „Ineinander“ (AUGÉ 1994: 129), in dieser „Relationalität“ (BORSÒ 2015: 262) findet:

> Die Beweglichkeit wird für die Raumepistemologie der Moderne zu einem dem Sein inhärenten Prinzip. So verliert der *locus* allmählich seine Essentialität zugunsten der Relationalität. Er existiert nicht in sich selbst, sondern begleitet das Dasein des Menschen als Sein-in-der-Welt. (Ebd. 261f. [Hervorh. im Original])

Die 21. Miniatur, *Gangesdelphine und Pelikanfüllfeder*, ist die erste, in der ein Geflecht zwischen Orten erscheint, das zum operationalisierten Raum im

Sinne des Reisens wird. Diese Miniatur trägt poetologische Züge: „Wenn ich die ersten Aufzeichnungen im Notizbuch, verglichen mit dem fertigen Satz, nicht mehr wiedererkenne, beginne ich zu hoffen, nicht umsonst mit verbundenen Augen durch die Welt gegangen zu sein." (WINKLER 2003: 38) Das Arbeitswerkzeug: eine „Goldfeder mit dem schönen Namen Pelikan, die ich da und dort, auch am Ufer des Ganges, ins kleine indische Tintenfaß eintauche, dabei den in den Fluß ein- und wieder auftauchenden Gangesdelphinen zuschauend" (ebd. 38). Die Metapher „mit verbundenen Augen durch die Welt gegangen zu sein" kann als solche des literarischen Schreibens verstanden werden: So erweisen sich in Winklers Werk die Begriffe Realismus und Autobiographie als Fiktion bzw. Auto-Fiktion (vgl. WALTER-JOCHUM 2016). Andererseits kann die Metapher auch als Hinweis auf den assoziativen Prozess durch „Verschiebungen und Verdichtungen" (DE CERTEAU 1988: 203) gesehen werden, die zu den Prosatexten dieser Sammlung geführt hat.

So kann unser Reisender ein bisschen Rom auch in der Schweiz finden, wenn er „ein Zuckersäckchen" sieht, „auf dem das römische Colosseum abgebildet war und auf dem auch der Name des Kaffeehauses stand" (das Colosseum ist das Logo vom Caffè Spettacolo, einem berühmten Lokal in Biel). Außerdem evoziert die in dieser Miniatur porträtierte Figur – der „jung[e] Neger", der „aus einem Fotoautomaten" (WINKLER 2003: 49) tritt – die Begegnungen mit Schwarzen in Rom, die wir bereits aus dem *Friedhof der bitteren Orangen* kennen.

Die Schweiz und Italien, bzw. Biel und Rom, werden auch in der Miniatur *Cinema Paradiso* vereinigt. Der Ich-Erzähler erlebt hier eine Verwandlung: Auf einmal wird er zum Vertreter des in *Friedhof der bitteren Orangen* geschilderten römischen Lebens. Hier der erste Teil, an dessen Schluss das Aprosdoketon steht, das die Verwandlung realisiert:

> In Biel lief ich am hellichten Tag ins Kino, sah *La vita è bella* an, in der italienischen Originalfassung. Ich konnte mich wieder nicht zurückhalten zu flennen, so lange und so laut Rotz und Wasser zu weinen, bis sich die hinter mir sitzende, während der Vorführung immer wieder in einem italienischen Dialekt schnatternde Frau über mich aufregte und mich kichernd einen Bambino! nannte. Als der Film zu Ende war, schleuderte ich ihr im Hinausgehen einen Satz im römischen Dialekt entgegen, den ich öfter auf dem Markt auf der Piazza Vittorio Emanuele in Rom hörte, wenn sich bei den Pfirsich- und Aprikosenständen wieder jemand vorgedrängt hatte: Li mortacci tua! – Deine verfluchten Toten! (Ebd. 65)

Nach demselben assoziativen Prinzip kann sich Europa in Indien befinden: In dem langen Text *Julius Meinl oder Leichenschleifen in Benares* (einem der we-

nigen Texte von *Leichnam*, die sich wegen des Umfangs der Definition Miniatur entziehen) ist Europa einer der Aktanten in der geschilderten Geschichte, sowohl wegen der wiederkehrenden Meinl-Plastiktasche, die auf der Aschstätte von Benares zu erblicken ist, als auch wegen der „Wiener Hare Krishna Leute" (ebd. 94), die so etwas nach Indien gebracht haben. Aber auch ein weiteres Element der Erzählung trägt zu dieser Transposition von einem Ort in einen anderen bei: Es handelt sich um den mehrmals in der Erzählung wiederholten Schrei „Sonja! Sonja! […] Sonja Gandhi! Sonja! Sonja!" (ebd. 96, 103, 106), der in der Aschstätte widerhallt und den Platz der liturgischen Schreie „Ram Nam Satya Hai!" (ebd. 91) einnimmt. Denn Sonia[6] Gandhi, geboren Maino, jahrelang Präsidentin des indischen Kongresses und Witwe des ermordeten indischen Premierministers Rajiv Gandhi, ist eine gebürtige Italienerin.

Übereinstimmungen zwischen Räumen und Augenblicken können auch durch eindeutige Ähnlichkeiten entstehen: Ein Foto mit zwei eingetrockneten Mumien und einem ägyptischen Mumienhändler evoziert im Gedächtnis des Ich-Erzählers die Negative und Fotos, die „manchmal jahrelang" (ebd. 54) auf seinem Schreibtisch liegen, und ruft eine Erinnerung an das Foto des Priesterkorridors in der Kapuzinergruft von Palermo hervor, und folglich an „die Höllendarstellung auf dem katholischen Katechismus" (ebd.) seiner Kindheit: Der Schreibtisch, wie die ganze Sammlung *Leichnam, seine Familie belauernd*, wird zum Vehikel von Übereinstimmungen und (un)möglichen Zusammenkünften.

3 Nachtrag – Friedhöfe und andere Orte: Foucault'sche Heterotopien in *Leichnam, seine Familie belauernd*

Nach Foucault sind Heterotopien geschlossene Orte bzw. Räume, die sich dank ihrer Geschlossenheit den Regeln der üblichen Orte der Menschen entziehen, ein Gegenbild zu Utopien. Die Lieblingsheterotopien Josef Winklers, die in *Leichnam* vorkommen, können auf die folgenden drei reduziert werden: Bibliotheken, Kinosäle und Friedhöfe.[7]

Aufgrund der sorgfältigen Arbeit mit Erinnerungen hat Winklers Ich-Erzähler seine Heterotopien immer bei sich: Die Schrift ist sozusagen der fliegende Teppich der Erzählinstanz. Denn Teppiche, darauf macht Foucault

6 So die korrekte italienische Schreibweise des Namens.

7 Über Winklers Raumrepertoire und Heterotopien in den bisherigen auf Kärnten bezogenen Werken und im Besonderen in *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe* (2018) siehe MILLNER 2022.

aufmerksam, waren „ursprünglich Nachbildungen des Gartens“ (FOUCAULT 2005: 939), wie der Garten seinerseits ein symbolischer Ort war: „Der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt in symbolischer Vollkommenheit erscheint, und der Teppich ist gewissermaßen der im Raum bewegliche Garten.“ (Ebd.).

Bibliotheken und Museen werden von Foucault unter den „Heterotopien der Zeit“ (ebd.) klassifiziert, d. h., Heterotopien, „die sich endloser Akkumulation hingeben“ (ebd.), was auch für Kinosäle gelten kann, in denen sich Filme im Nacheinander akkumulieren. Infolge der ikonischen Kraft von Büchern und Filmen, die sich nacherzählen lassen, oder einfach dank der quasi magischen Macht der Namen von Autor/innen und Regisseur/innen eignen sich sowohl Bibliotheken als auch Kinos besonders, zu ‚wandelnden‘ Heterotopien wie Teppichen zu werden. In *Leichnam* wird wie bei Winkler üblich eine ganze Bibliothek Miniatur nach Miniatur aufgelistet, in erster Linie durch die Namen der Lieblingsautoren bzw. der Autoren, die ihn am Leben erhalten haben (vgl. WINKLER 2003: 57).

Kinosäle werden in vier Miniaturen thematisiert (drei in den Städten Villach, Biel, Klagenfurt) (vgl. ebd. 39, 64f., 110), einmal (in Klagenfurt) wird ein Ereignis erzählt, das in einem Kinosaal stattgefunden hat, ohne von Filmen zu berichten, einmal werden Karl-May-Filme (ebd. 89) ohne Bezug auf Kinosäle erwähnt. Winklers Philosophie der Kinosäle (bzw. das Biographem ‚Erlebnis im Kino‘) wird im zweiten Teil der Miniatur *Cinema Paradiso* veranschaulicht:

> Ich weine nur im Kino, bei fast jedem Film, den ich im Kino anschaue, weine ich. Der Eintrittspreis ins Tal der Tränen ist eine einfache Kinokarte, im In- oder im Ausland, in Paris, Berlin, Wien oder im indischen Varanasi, selbst bei Kinderfilmen breche ich vor der Kinoleinwand zusammen. Zum Kino gehe ich übrigens nicht, zum Kino laufe ich, immer. […] und würde mich manchmal gerne hinter der Kinoleinwand ermorden und verscharren lassen. (Ebd. 65)

Auch die Erzählinstanz ist sich dessen bewusst: Das ist ein Erlebnis, das ihr von Ort zu Ort folgt, eine Heterotopie, die sich überall verwirklichen lässt.

Die Heterotopie Friedhof ist das, was Foucault eine „merkwürdige Heterotopie“ (FOUCAULT 2005: 937) nennt. Es ist unverkennbar, dass eine solche in Winklers Werken die Heterotopie *par excellence* ist, jedoch erlebt sie in *Leichnam* eine thematische Änderung, denn der Ich-Erzähler versucht, sich von dem Ort Friedhof zu befreien: oder besser gesagt, er spielt mit dem Versuch, sich davon zu befreien, und selbstverständlich schafft er das nicht. Schon vor dem Erscheinen dieser Sammlung hatte der Autor Winkler in einem Interview behauptet: „[…] ich gehe seither, seit er am Leben ist, auf der Welt, nicht mehr

auf Friedhöfe [„er“ ist das erste Kind Winklers]. Und ich sag ja, was soll aus mir werden, wenn ich dem Tod aus dem Weg gehe?“ (GROHOTOLSKY 1998: 21) Der Ich-Erzähler von *Leichnam* ist jedenfalls bezüglich dieses Biographems einen Schritt weiter gegangen. Zwei Beispiele unter den vielen:

> Seit mein Sohn auf der Welt ist, gehe ich kaum noch auf Friedhöfe, verlangsame auch nicht mehr meine Schritte, wenn ich am offenen Tor einer Leichenhalle vorbeigehe, besuche keine Kindergräber mehr. (WINKLER 2003: 78)

Und auch in Duisburg:

> Nur auf dem Waldfriedhof, im Schutz von Tausenden Bäumen und Sträuchern sind wir anzutreffen zwischen den Gräbern. Mit dem roten Tretroller jagt das Kind hinter den fliehenden Eichkätzchen her. Sehe ich von weitem die Abteilung mit den Kindergräbern, kehre ich um. Komm, rufe ich, andere Richtung! (Ebd. 115)

Es ist eindeutig eine Form der Dissimulation, quasi der Paralipse, die hier stilistisch angewendet wird. Das Ausmaß des Vorhabens wird immer geringer: Es wird reichen, sich von Kindergräbern fernzuhalten, aber sie werden ja von der Ferne erblickt; außerdem findet dazu parallel eine selbstironische Strategie der Substitution statt:

> Aber selbstverständlich habe ich meinen eigenen, nach Vanille riechenden Kopfpolster mit einem Trauerschleier überzogen, und am Kopfpolster meines neben mir liegenden Sohnes schimmert die farbige Mickymaus durch das feinlöchrige schwarze Nylonnetz. (Ebd. 78)

Mit der Geburt des Kindes zeigt sich dieses Auf-der-Seite-des-Lebens-zusein auch durch eine radikalere Distanzierung des Ich-Erzählers von seinen selbstmörderischen Gedanken, sodass das Schuldgefühl für den nicht begangenen Suizid jetzt retrospektiv erzählt wird:

> Außerdem: Wie die Zeit vergeht! In letzter Zeit habe ich einmal ein schlechtes Gewissen, weil ich nur mehr ganz selten an Selbstmord denke, aber es werden auch die guten alten Zeiten nicht wiederkommen können, die mich veranlaßten, ins Tagebuch zu schreiben am Lido in Venedig, daß ich plötzlich deprimiert bin, weil ich seit einiger Zeit keine Selbstmordgedanken mehr habe. (Ebd. 79)

4 Fazit

Das Prinzip Reise stellt seit Winklers Frühwerk ein unabdingbares Element seiner autofiktionalen Narration dar (man denke an die Rolle der Reisen nach Venedig als mythopoietischen Moment für die Selbstbestimmung des Ich-

Erzählers als Autor) und ist im Laufe der Zeit fester Bestandteil seiner Poetik geworden. In *Leichnam, seine Familie belauernd* wird dieses Prinzip auf die Spitze getrieben: Eine multiple Reise findet statt, in der sich die Dialektik nah – fern, fremd – vertraut durch ein relationales Ineinander von unterschiedlichen Episoden und ‚Räumen' (im Sinne von De Certeau) immer wieder neu schreiben lässt. Obwohl Winklers Ich-Erzähler der beschleunigten Welt der Übermoderne angehört und trotz seiner Vorliebe für einen entfremdenden Blick, bleibt er der Einstellung des Flaneurs treu, wie auch die Verwendung der Kurzform bestätigt, in Anlehnung an die von Baudelaire inaugurierte Tradition der kleinen Prosa.

Literaturverzeichnis:

ALTHAUS, Thomas/ BUNZEL, Wolfgang/ GÖTTSCHE Dirk (Hgg.) (2007): Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer.

AMANN, Klaus (1998): Josef Winkler. Allerheiligenhistoriker, Karfreitagspsychologe, Christhimmelfahrtsphilosoph, Mariaempfängnisneurotiker. In: Josef Winkler. Hrsg. v. Günther A. Höfler u. Gerhard Melzer. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl, S. 185–213.

AUGÉ, Marc (1994): Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Aus dem Französischen v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Fischer.

BORSÒ, Vittoria (2015): Transitorische Räume. In: Handbuch Literatur & Raum. Hrsg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 259–271.

DE CERTEAU, Michel (1988): Kunst des Handelns. Aus dem Französischen übersetzt von Roland Voullié. Berlin: Merve.

FOUCAULT, Michel (2005): Von anderen Räumen. Aus dem Französischen v. Michael Bischoff. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980–1988. Hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 931–942.

GAMPER, Michael/ MAYER, Ruth (2017): Erzählen, Wissen und kleine Formen. Eine Einleitung. In: Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Michael Gamper u. Ruth Mayer. Bielefeld: transcript.

GÖTTSCHE, Dirk (2006): Kleine Prosa in Moderne und Gegenwart. Münster: Aschendorf.

GROHOTOLSKY, Ernst (1998): Wo einem ein Kopf in den Satz schießt oder: Wieder dasselbe Thema aber wieder ganz anders. In: Josef Winkler. Hrsg. v. Günther A. Höfler u. Gerhard Melzer. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl, S. 9–25.

KALATEHBALI, Narjes Khodaee (2005): Das Fremde in der Literatur. Postkoloniale Fremdheitskonstruktionen in Werken von Elias Canetti, Günter Grass und Josef Winkler. Münster: LIT.

LEITGEB, Christoph (2014): Am Faden einer Sprache des Unheimlichen. Josef Winklers *Die sterblichen Überreste einer Marionette*. In: Die Entsetzungen des Josef Winkler: mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998–2013. Hrsg. v. Alexandra Millner u. Cristine Ivanovic. Wien: Sonderzahl, S. 162–178.

LOZZI, Giuliano (2018): Le miniature romane di Marie Lusie Kaschnitz. In: Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción, März 2018, Nr. 3, S. 120–127.

MILLNER, Alexandra (2022): Josef Winklers in-formierte Räume. Raumzitate in *Laß dich heimgeigen, Vater, oder Den Tod ins Herz mir schreibe* im Hinblick auf das Gesamtwerk. In: Inter- und transmediale Ästhetik bei Josef Winkler. Hrsg. v. Anke Bosse, Christina Glinik u. Elmar Lenhart. Berlin/Heidelberg: J.B. Metzler, S. 143–159.

PFEIFEROVÁ, Dana (2011): Josef Winkler. In: Killy Literaturlexikon. Band 12, Vo-Z. Hrsg. v. Achim Aurnhammer, Walther Killy u. Wilhelm Kühlmann. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, S. 458–459.

WALTER-JOCHUM, Robert (2016): Autobiographie in der Postmoderne. Subjektivität in Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Thomas Glavinic und Paul Auster. Bielefeld: transcript.

WERNDL, Kristina/ WINKLER; Josef (2005): Transkript einer Diskussion mit J. Winkler. In: Werndl, Kristina: Dem Tod vor Augen: Über Josef Winklers literarische Autobiographie „Leichnam, seine Familie belauernd". Wien: Praesens, S. 108–129.

WINKLER, Josef (1990): Friedhof der bitteren Orangen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

WINKLER, Josef (1995): Das wilde Kärnten. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

WINKLER, Josef (2003): Leichnam, seine Familie belauernd. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Internetquellen

STRUTZ, Johann (2001): Josef Winkler. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: KLG. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: Ed. Text + Kritik; Ravensburg: Munzinger-Archiv. URL: https://www-1munzinger-1de-100311ba20002.han.onb.ac.at/search/document?index=mol-16&id=16000000603&type=text/html&query.key=DQ34MWBi&template=/publikationen/klg/document.jsp&preview= [13.04.2022].

Aussiger Beiträge 16 (2022), S. 95–109 ISSN 1802-6419

NISHANT K. NARAYANAN

Eine Reise ins Körperreich: zwischen Toten und Lebenden in Josef Winklers *Domra*

In diesem Beitrag geht es um die Fremd- und Eigenwahrnehmungen im Rahmen des Körpers in dem Werk *Domra – am Ufer des Ganges* (2000) von Josef Winkler. Winkler reist zum hinduistischen Pilgerort Varanasi, der für Hindus als heilige Stätte gilt. Die Verbrennung am dortigen Gangesufer bedeutet Erlösung für den Toten. Dort nimmt Winkler an den Ghats am Gangesufer die Menschen schriftlich bzw. fotografisch auf, sowohl die Toten als auch die Lebenden und ihren Umgang mit den Toten. Der Beitrag bespricht die Fremd-und Eigenwahrnehmungen beim Reisen, wobei der Fokus auf die verschiedenen Darstellungsweisen von Körpern von Menschen und Tieren gelegt wird. Dieser Aspekt wird in Bezug auf Wolfgang Müller-Funks *Theorie des Fremden* (2016) erörtert, wobei auf die fluiden und zugleich dynamischen Begriffsbestimmungen von ‚Fremd' bzw. ‚Eigen' eingegangen wird. Zudem wird analysiert, wie diese Begriffe bei Winkler eingesetzt werden, um die mehrschichtigen Wechselbeziehungen zwischen Winklers Erinnerungen an die Todesfälle in seiner Heimat, seinem Indieninteresse bezüglich der Todesthematik und Religionen sowie dem Reisen und Schreiben als Bindeglieder zwischen diesen diversen Ausgangspunkten hervorzuheben.

Schlüsselwörter: Körper, Kärnten, Varanasi, Indien, Tod, Josef Winkler

1 Auf der Reise: Flucht oder Faszination?

Das Fremde ist eine Herausforderung und zugleich anspruchsvoll. Dass zwischen dem Fremden und Eigenen immer spannungsvolle Annäherungs- und Distanzierungsversuche passieren, liegt an deren jeweiligen dynamischen bzw. fluiden Ausgangspunkten und Artikulationsmechanismen, die wiederum von gegenseitigen Wahrnehmungsmustern geprägt sind. Diese Wahrnehmungsmuster können einerseits ihren Ursprung in der Fremde haben, andererseits beziehen sie sich auf die eigenen Erinnerungs- und Erfahrungsmuster, egal ob sie in der Vergangenheit oder in der Gegenwart eingebettet sind. Bereits vor der Fremdbegegnung sind diese Muster aus dem eigenen Lebensbereich so tief verwurzelt, dass es mitunter zu einem abwechselnden Wahrnehmungsaustausch

DOI 10.21062/ab.2022.017

bei der Fremdbegegnung kommt, wobei die Fremdrezeption in die eigenen Auffassungen eindringt und diese zum Ausgangspunkt der Fremdwahrnehmung umwandelt. Auf dieser wechselnden Beziehung zwischen dem Eigenem und Fremden basiert Müller-Funks Ansatz, in dem es nicht darum geht,

> Fremdes und Eigenes, oder auch Fremde und Heimat als binäre Oppositionen zu begreifen, sondern als Pole einer unaufkündbaren Relation und damit als Teil des kulturellen Prozesses, der […] durch Wechselwirkungen wie Verbinden und Trennen, durch Einschluss und Ausschluss bestimmt. (MÜLLER-FUNK 2016a: 15f.)

Für Müller-Funk bildet dieser dialektische Prozess immer wieder neue Konturen, aus welchen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede des Eigenen und Fremden ergeben, die einander oft überlappen. Diese Konstellationen finden ihren Ausdruck in Diskursen über Narrative und Identitäten, besonders bei Autoren wie Josef Winkler, dessen Indienreise im Rahmen des Eigen-/Fremd-Diskurses eine ambivalente Identität als Reisender und zugleich als Erzähler zum Ausdruck bringt. Dieses Paradox zwischen verschiedenen Ich-Gestalten schildert Inge Arteel wie folgt:

> Das Ich erkennt sich als solches erst in der Differenzierung durch den Anderen; der Andere kann das Ich in der Identitätsentwicklung sowohl be- als auch entgrenzen; der Andere präsentiert dem Ich ein Spiegelbild, mit dem das Ich aber nie zusammenfallen kann, ja, das es nie wirklich kennen kann. (ARTEEL 2016: 7)

Insbesondere bei länderübergreifenden kulturellen und literarischen Wahrnehmungspraktiken sind diese Anhaltspunkte von Belang, da die zuvor besprochene anspruchsvolle Gestalt des Fremden immer wieder Wissensmuster voraussetzt, die zum Verständnis des Fremden notwendig sind. In dieser Hinsicht sagt Müller-Funk in Anlehnung an LUTTER/REISENLEITNER (2008): „Das Fremde ist ein heikles Gelände, auf dem wir uns mittlerweile sehr vorsichtig bewegen, das gilt für alle Dimensionen des Anders-Seins, also, um die Triade der frühen Cultural Studies zu zitieren, für *sex, class and race*." (MÜLLER-FUNK 2016b: 13) Erweitert man diese Ansicht um den Körper-Begriff, lässt sich der Körper nicht nur als ein biologisches Wesen mit bestimmten funktionalen Bestandteilen darstellen, vielmehr erscheint der Körper als ein zentraler Konvergenzpunkt der oben besprochenen mehrschichtigen faktuellen und fiktionalen Perspektiven.

Wie lässt sich der Körper, dem Schönheit, Maß und Aura attribuiert wird, wohingegen Versehrung, Verletzung und Verwesung als potenzielle Gefahr gelten, literarisch in einem fremden Land darstellen? Welche Konzeptualisierungen des

Körpers liegen diesen beiden Polen zugrunde? Welche Begriffsbestimmungen und Beschreibungsmuster zum Körper, besonders zum Verhältnis zwischen den eigenen Lebenserfahrungen und den Momenten der Fremdbegegnung, sind hiervon abzuleiten? Auf diese Fragen gehe ich in diesem Beitrag am Beispiel des Romans *Domra. Am Ufer des Ganges* (2000) von Josef Winkler ein.

2 Mit den Toten: Über Kärnten nach Varanasi

Winkler gehört zu einer Gruppe von deutschsprachigen Autor/innen wie z. B. Günter Grass und Ingeborg Drewitz, die sich in Indien aufhielten. Jenseits der Vorstellungen aus der Romantik, in der Indien von Schlegel als Wiege der Menschheit bezeichnet wurde, reiht sich Winkler in eine Tradition von Texten ein, in denen das Reiseziel Indien als eine Herausforderung wahrgenommen wurde. Symbolisierte die indische Metropole Kalkutta für Grass eine Ästhetik der Armut (vgl. GRASS 1988: 71), suchte Winkler in Varanasi, dem heiligen Pilgerort der Hindus, unter den Toten und den Todesritualen die Bedeutung des Lebens. Die Entscheidung, nach Indien zu reisen und dort unter den Einheimischen zu leben, beruht im Fall Winklers nicht nur auf der Faszination oder der Sehnsucht nach dem Fremden, sondern auf dem Verlangen nach Distanz zur eigenen Heimat Kärnten, die auch auf seine eigene Kindheit zurückgeht.

Die Auseinandersetzung mit der Todesthematik, die in *Domra* im Mittelpunkt steht, geht auf die Todesfälle von Winklers Jugendfreund Jakob und dessen Freund Robert zurück. Die beiden begingen aufgrund ihrer Homosexualität Selbstmord. Dieses Ereignis schockierte nicht nur das Kärntner Dorf, in dem Winkler aufwuchs, sondern auch Winkler, der sich in seinen Werken zum Thema Tod, Sexualität und Männlichkeit immer wieder darauf bezieht. Dieses Ereignis als Schreibimpuls beschreibt Winkler folgendermaßen: „Unmittelbar nach dem Leichenbegängnis von Jakob und Robert […] brach meine Sprache wie ein Geschwür auf. Die vier Beine der erhängten Knaben pendelten während meiner Schreibarbeit ständig über meiner Schreibhand […]." (HONOLD 2014: 184)

Der Doppelselbstmord der Jungen in einem katholischen und konservativen Dorf bildete für Winkler den Ausgangspunkt seiner Heimatwerke, denn die Unfassbarkeit dieses Ereignisses und der Versuch, diese Tragödie zu verinnerlichen und aus der Perspektive von Religion, Liebe und Gesellschaft nachzuvollziehen, schufen für Winkler die ersten Begegnungen mit der Todesthematik. Den Bezug auf Religion als Zugang zum Tod beschreibt Winkler in *Der Ackermann aus Kärnten* (1980) folgendermaßen: „Die Religion des Hasses

und der Liebe in diesem Dorf zwingt mich dazu, die beiden Selbstmörder in einer sprachlichen Zelebration heilig zu sprechen." (WINKLER 1980: 44) Betrachtet man diese frühen Beschäftigungen Winklers mit Religion und deren Einfluss auf den Tod, lässt sich sein Interesse an den indischen Toten und den Totenrituale als eine noch intimere und zugleich bewusste Auseinandersetzung mit den Lebenden und Toten in der Fremde verstehen. Insbesondere ist Winkler am Vergleich der Todesrituale in Kärnten und Varanasi interessiert, denn dabei scheinen die Natur, Tiere und Menschen ganz unterschiedlich auf den Tod und die Toten zu reagieren: Während in Kärnten „höchstens ein Pfau oder ein Hahn die dörfliche Stille zerreißt, das Leben also vom Tod getrennt wird, vermischen sich Leben und Tod beim hinduistischen Bestattungsritual in Varanasi am Einäscherungsplatz des Harishchandra Ghats" (WINKLER 2007: 151).

Die Kontrastszenarien von Todesritualen, die einerseits Unfassbarkeit und Verstörung auslösen, was durch die ethnisch-religiöse Nekromanie des Kärntner Dorfes verstärkt wird (vgl. HONOLD 2014: 182), führt andererseits zur Bewunderung der fremden Todesritualen, was bei Winkler nur durch Reisen möglich und fassbar wird, denn die Erinnerungen an die Leichen in Kärnten ließen sich für ihn erst dann in Zusammenhang bringen, als er in Varanasi die Totenritualen beschreibt. Zu diesem gleichzeitigen Ausgangspunkt von Schreiben und Tod sagt Honold Folgendes:

> Erst durch den Kontakt mit den ganz anderen Totenritualen der *Domra* von Varanasi kann der Schreibende sodann auch gegenüber den ihm altvertrauten Leichenbegängnissen im Heimatdorf eine Art von praxeologischer Perspektive gewinnen, die den gemeinschaftlichen Riten schauend und beschreibend gegenübersteht. Winkler beginnt in Kärnten sein (Schreib-)Verhältnis zu Todesritualen als unmittelbar Betroffener, und er gewinnt in Indien die Haltung eines teilnehmenden Beobachters. (Ebd. 184)

Betrachtet man Winklers Schreibspektrum, bildet das Reisen den Versuch, die eigenen Erinnerungen in der Fremde auf die Probe zu stellen und mit dem Schreiben über die Toten die fehlenden Lücken im eigenen Leben in einem fremden Land zu ergänzen. Somit werden Schreiben und Reisen zu einem sinnlichen und zugleich körperlichen Unternehmen, das Kärnten und Varanasi in eine Beziehung bringt, der die Todesthematik zugrundeliegt. Damit entsteht ein Netzwerk von Dichtung und Bewegung, Ferne und Nähe, fremder und eigener Erfahrungswelt. Die einzelnen Aspekte ergänzen sich und ermöglichen immer wieder neue Einsichten über sich selbst und die Fremden.

Diese Verzahnung von Eigenem und Fremdem sieht Müller-Funk als Beweggrund für Winklers Indien-Interesse, allerdings nennt er darüber hin-

aus noch weitere Gründe: Erstens gibt es einen privaten Bezug Winklers zu Indien, da seine Frau als Kind ein paar Jahre dort verbracht hat. Der zweite Grund ist eher ästhetischer und wissenschaftlicher Natur, da Winkler die Reise nach Indien auf Vorschlag des Wiener Germanisten Wendelin Schmidt-Dengler unternahm, der Winklers Interesse am Fremden, insbesondere an fremden Riten und Bräuche geweckt hat. Winkler äußert sich zu dieser Begegnung folgendermaßen:

> Für Varanasi entschieden hatte ich mich endgültig, nachdem mir […] der Wiener Literaturprofessor Wendelin Schmidt-Dengler während einer gemeinsamen Zugfahrt von Udine nach Klagenfurt ebenfalls die Empfehlung gegeben hatte, in die heilige Stadt der Hindus nach Varanasi ans Ufer des Ganges zu fahren, da ihm in mehreren Romanen die Beschreibungen meiner dörflichen, katholischen Riten und Rituale geläufig waren und er wohl ahnte, dass ich in dieser Stadt, die auch „Mahashmashna" genannt wird, was soviel heißt wie „Der große Einäscherungsplatz", in Indien am besten aufgehoben sein würde. (ENGELMEIER 2011: 70)

Wie oben angedeutet, befolgt Winkler diesen Rat, der seiner Suche nach Ferne und Isolierung entspricht, denn „[i]n Varanasi konnte man also dem Eigenen in Gestalt eines ganz Anderen begegnen – eine kulturanthropologische Arbeit an der Heimat mit dem Umweg über Indien" (MÜLLER-FUNK 2016b: 18), wie Müller-Funk zu Winklers Text festhält.

3 Varanasi: Schreib- und Erinnerungsort

Winklers Aufenthalt in Varanasi beinhaltet vorwiegend seine Wahrnehmungen von hinduistischen Todespraktiken und zeigt sein Interesse an Männerkörpern. Diese beiden Motive bilden den roten Faden im gesamten Werk und vermischen sich mit seinen eigenen traumatischen Kindheitserinnerungen. Das Werk wird als Roman bezeichnet und enthält Aufnahmen des Autors und seiner Begleiterin, Christina Schwichtenberg. Allerdings steht der Ich-Erzähler im Zentrum, wenngleich er „in einigen Momenten verschwindet, ohne jedoch vergessen werden zu können, zu eindringlich wirkt die Beschreibung gebunden an den, der sieht und beschreibt in einer gleichsam globalisierten Schreibsituation" (BABKA 2016: 32).

Die objektiv geschilderten Einblicke, die den toten und den lebendigen Körper gleichermaßen behandeln, kristallieren sich zu einer schriftlichen Projektionsfläche, „in dem der Zusammenhang von Leben, Schreiben und Tod über die konkreten Beobachtungen hinaus eine allegorische Umsetzung

erfährt“ (ebd.). Diesem Verfahren folgt der Erzähler, als er die verschiedenen Riten mit dem toten Körper vor, während und nach der Einäscherung beschreibt. Die Totenrituale sind die letzten Kontaktmomente zwischen der Leiche und ihren Angehörigen, die danach in ihr Leben zurückkehren:

> Unmittelbar unter dem runden Einäscherungsaltarstein, auf dem der Knabe mit bloßen Füßen in der kalten Asche zwischen den schwarzen, kleinen Holzkohlestücken und den verkohlten, grauweißen, feinlöchrigen Knochenteilchen eines eingeäscherten Toten stand, lag ein von Kopf bis Fuß in lila Tücher eingewickelter Leichnam auf einer siebensprossigen Bambusleiter. Ein glatzköpfiger junger Mann, der nur mit einem dünnen, fast durchsichtigen, nahtlosen weißen Baumwolltuch bekleidet war, das er um seine nackten Hüften und seinen bloßen Oberkörper geschlungen hatte, steckte ein Bündel brennender Räucherstäbchen zu Kopf und zu Füßen des Toten in den Sand. (WINKLER 2000: 20)

Das Körpermotiv bildet hier somit das Zentrum, um das sich Winklers Inszenierung als Kärntner und zugleich als Reisender in Varanasi dreht. Wie im obigen Beispiel angedeutet, werden die Toten und die Lebenden als Kontrapunkte beschrieben, wobei die Todespraktiken und das Baden am Gangesufer als parallell laufende Bilder der Alltagsrituale von Abschied und Schmerz einerseits und von Hygiene und Pflege andererseits präsentiert werden.

Dass der Körper ein materieller Gegenstand ist und einen Ursprung bzw. ein Ende hat, ist dem Erzähler bewusst, da seine Wahrnehmungen vom materiellen Wert des Körpers ausgehen. Dieser Blick auf die diversen Vorstellungen über Körper, Körpergröße- bzw. teile und ihren Stellenwert im Diskurs zwischen Leben und Tod bietet dem Erzähler die Gelegenheit, die fremde Kultur anhand der erfahrenen Realität zu rekonstruieren.

4 Körper: erlebt, erzählt und erdacht

Wie bereits angedeutet, ist das Körpermotiv in dem Werk ein facettenreiches Phänomen. Winklers Körperbegriff ist in diesem Sinne sein Verständnisinstrument zur Erfahrung des Fremden, dem ein kultureller Prozess der Sinnsetzung zugrundeliegt (vgl. RÖHRS 2016: 74, Anm. 243). Sein Ansatz, vom Körperbegriff ein Fremd- und Eigenverständnis abzuleiten, ist allerdings nicht ohne eigene Grenzen, denn

> [B]ereits die Bezeichnung des Körpers als ‚Objekt‘ birgt die Schwierigkeit, dass dieser doch für gewöhnlich als ‚Materialisierung‘ der Subjektivität und Individualität des Menschen gilt. Somit stellt sich die Frage, ob der Mensch einen Körper hat oder ob er nicht vielmehr selbst Körper ist. (Ebd. 29)

Den Bezug zum Körper bildet einerseits der Suizid der beiden Jugendlichen, der mit einem Kälberstrick vollzogen wurde, andererseits wird der Hanfstrick, mit dem die Leichen in Varanasi zur Einäscherungsstätte gebracht werden, mit dem Kälberstrick in Verbindung gebracht. Somit werden die Toten in Kärnten und Varanasi auf einen gemeinsamen ‚Körpernenner' gebracht, denn die Werkzeuge der Totenrituale, nämlich „Holzleiter und Strick [,] erweisen sich als allgegenwärtige Bindeglieder zwischen Doppelselbstmord und Einäscherung" (VOGEL 2003: 104).

Dieses Körperverständnis der Toten wird als Kontrastfolie eingesetzt, wenn z. B. der Erzähler die öffentliche Entblößung des Körpers eines Jungen betrachtet, und seine Reisebegleiterin und er diesen Exhibitionismus dokumentieren:

> Nachdem der schwarze Wäscherjunge seinen frischgewaschen ausgebreiteten und inzwischen trokken [sic] gewordenen Lendenschurz von einer Steinstufe genommen hatte, tauchte er auf dem warmen, runden Einäscherungsaltarstein auf, entknotete das weißrotkarierte Tuch, das er um seine nackten Hüften gebunden hatte, und ließ es auf seine Füße hinunterrutschen. Vollkommen entblößt, so daß die vorbeifahrenden Bootsinsassen ihre Fotoapparate und Filmkameras hoben und den Nackten ablichteten, stand er auf dem runden, warmen Einäscherungsaltarstein und legte langsam und genußvoll, immer wieder auf seine schwarzen Geschlechtsteile und Schamhaare blickend, den Lendenschurz um seine nackten Hüften und verschnürte ihn über seinen prallen schwarzen Hinterbacken auf seinem Rücken. (WINKLER 2000: 19f.)

Hier wird der Körper schaulustig inszeniert, allerdings auch mit Wolllust, da der Erzähler einem Jungen begegnet, den er sexuell begehrt. Die homosexuelle Begegnung zwischen dem Erzähler und einem Jungen beginnt, als der Junge betrachtet, wie der Erzähler „lange auf sein an den Hüften auseinandergefallenes Lendentuch und die Wölbung seiner in der löchrigen blauen Unterhose sich abzeichnenden Geschlechtsteile schaute" (ebd. 66). Danach lädt der Junge den Erzähler ein, gemeinsam mit ihm unter dem Schirm zu sitzen. Später begegnet der Junge dem Erzähler wieder, als er ihm bis in sein Hotel folgt, wo die beiden sexuell miteinander verkehren.

Diese Stelle bedeutet einen Akt der Grenzüberschreitung zwischen dem wahrnehmenden Erzähler und den Beobachteten, denen er nur aus der Ferne seine unbegrenzte Aufmerksamkeit geschenkt hat. Dass nun der Erzähler den fremden Körper zum Ziel seines erotischen Verlangens macht, was eine surreale Wende in dem Werk darstellt, deutet auf die zentrale Stellung des Körperbegriffs jenseits der materialistischen Vorstellungen, denn „[d]er durch sprachliche Zeichen ‚hergestellte' Körper ist keineswegs identisch mit der

außersprachlichen Wahrnehmung der Welt, die sich über den biologischen menschlichen Körper konstituiert“ (RÖHRS 2016: 95). Wie Dederich betont, wird „[d]er physische Körper […] durch das Medium des Textes in die nichtphysische Sprache überführt und dadurch transformiert“ (DEDERICH 2007: 113).

Winklers Körperspektrum beinhaltet nicht nur tote und lebendige Körperteile, sondern, an zwei Stellen im Roman, auch versehrte und verletzte Organe, deren Anblick den Erzähler mitten auf der von Menschen und Kühen überfüllten Straße überfällt.

Die unerwartete Begegnung mit einem Menschen mit einem deformierten Körper sowie dessen Lebensfreude und zuvorkommender Augenkontakt überraschen den Erzähler. Der versehrte Körper eines Leprakranken wird für den Erzähler zu einem unerwarteten Begegnungsmoment mit dem fremden, allerdings teilweise grotesken Körper. Diesen Blickaustausch beschreibt Winkler folgendermaßen:

> Als mich meine Begleiterin auf einen leprakranken zehnjährigen Jungen aufmerksam machte, den ich zuerst im Gewirr von Leuten übersehen hatte, und ich neugierig stehenblieb, mich umdrehte und auf die zehenlosen dunkelbraunen Fußstumpen des vorsichtig und langsam Schritt für Schritt vorwärtstastenden Jungen blickte, blieb auch der auf uns aufmerksam gewordene leprakranke Junge stehen, drehte sich zu mir und lächelte zu meiner Überraschung stolz, ehe er sich wieder langsam mit seinen an Elefantenfüße erinnernden Fußstumpen vorwärtstastete. (WINKLER 2000: 93)

Dieses Erlebnis reiht sich ein in die Erzählungen von Körperwahrnehmungen, die er vorwiegend am Gangesufer gesammelt hat. Allerdings bietet ihm diese Begegnung noch eine weitere Gelegenheit, den erkrankten Körper aus der Nähe zu betrachten und somit seine eigene Körperdefinition zu erweitern. Durch die Schilderung von versehrten Körperteilen und deren Nähe bzw. der unmittelbare Kontakt zu ihnen „teilt sich paradoxerweise durch den Verzicht auf eine metaphysische Deutung etwas Transzendentales in der Beschreibung des Verwesungsprozesses mit, etwas, das die rein empirische Beobachtung übersteigt“ (ULRICH 2004: 218). An anderer Stelle nähert sich dem Erzähler wieder ein Junge mit einer Wunde. Der Junge versucht, mit dem Erzähler in Augenkontakt zu treten, was den Wunsch des Beobachteten ausdrückt, von dem fremden, privilegierten Beobachter anerkannt zu werden, wie es in dem obigen Beispiel der Fall war. Ging es bei dem obigen Beispiel um einen deformierten Körper, so stellt man nun fest, dass dem Erzähler die mit Versehrung versehenen Körperteile eher zuvorkommend erscheinen:

> Als ich mit meinem aufgeschlagenen Notizbuch, auf dem ein indischer Junge bei der Froschschenkelernte vor einem Haufen noch zuckender Froschschenkel hockte, unter den schattigen Ästen des Magnolienbaumes in der Harishchandra Road saß, in der die Toten mit Jeeps, Lastwagen oder Traktoren herangebracht werden, nahm zwischen mir und einem alten, täglich zur selben Stunde sich einstellenden Mann ein halbwüchsiger Junge auf der Steinbank Platz, der eine Eiterbeule an seinem Unterschenkel auszudrücken versuchte. Immer wieder, während er in mehreren Etappen den gelben Eiter aus seinem Bein preßte, starrten wir uns gegenseitig an. (WINKLER 2000: 127)

Den Erzähler interessieren nicht nur menschliche Körper, die versehrt bzw. verwesend sind, sondern auch Tierkörper, deren körperliche Zustände mit gleicher Präzision beschrieben werden. Ob die Körper einem Menschen oder einem Tier gehören bzw. anders mit ihnen umgegangen wird, scheint für den Erzähler keine Rolle zu spielen. Menschen, die mit ihrem Alltag und Beruf beschäftigt sind, befinden sich an diesem Ort gleichzeitig unter Leichen und Tierkadavern. Diese bilden die Kontrastpunkte zum Lebensrhythmus und zugleich vermitteln sie ein Bild der Gleichgültigkeit und innerlichen Akzeptanz der Vergänglichkeit des Lebens. Wie der lebendige Menschenkörper, der sich bewegt und funktioniert und sich als handlungsfähig in der Gesellschaft erweist, wird der Tierkadaver ebenso als Teil derselben Gesellschaft zugeordnet:

> Danach fing er mit beiden Handschalen Wasser auf, spülte seinen Mund, säuberte mit dem nassen Zeigefinger seine Zähne, faßte wieder Gangeswasser auf, gurgelte und schluckte, seine Hände zum Gebet hebend, das Wasser am Ufer des Harishchandra Ghat, wo halbverkohlte menschliche Leichenteile in den Fluß geworfen werden, schwimmende, orangefarbene und gelbe Blumengirlanden verfaulen, ab und zu Tierkadaver angetrieben werden und wo die Dobis vormittags, mit nackten Beinen zwischen schwimmenden kleinen Holzkohlestücken im Wasser stehend, die Wäsche mit Chlor waschen, laut schnaufend und Schreie ausstoßend schwere, nasse Tücher auf die flachen Waschsteine klatschen. (Ebd. 233f.)

Interessant sind hier die ähnlichen Zuschreibungen an eine Vielzahl von Mensch- und Tierkörpern, deren lebende Funktionsweisen und tote Aspekte dem Erzähler ein Wirklichkeitsspektrum anbieten, in das er seinen Aufenthalt in Varanasi einzuordnen versucht, weil er die Körper in der Fremde braucht, um seine Kindheitserinnerungen auszuloten. Dass diese ununterbrochen in seinem Schreiben vorkommen und den Leser/innen fast immer wieder ähnliche Szenen begegnen, deutet auf die Darstellungsmechanismen der Mensch- und Tierkörper, die die eigene und die fremde Welt verbinden. Die kontinuierliche Inszenierung des Körpermotivs als ein ästhetisches Mittel, um die

Texthaftigkeit der Narrative festzuhalten, verleiht der Darstellungspraktik somit eine gewisse Legitimation, denn nach Vogel wird der Körper „[e]rst im Tod […] lebendig, um sich mit blasphemischer Energie und opulenten rituellen Erfindungen immer wieder selbst zu entsorgen" (VOGEL 2003: 108).

Winklers Betrachtungen über die hinduistischen Todespraktiken lenken den Blick auf das religiöse Fremde, an dem die Toten, Angehörigen und Domras beteiligt sind, und darauf, wie die Lebenden die Toten nach den Bräuchen ihrer Religion behandeln. Dass die Religion sowohl als Verbindungsfaktor zwischen den Toten und den Lebenden als auch als ein Trennungselement zwischen ihnen fungiert, indem die Toten verbrannt werden und sich somit von der materiellen Welt verabschieden, ist bei Winkler ein zentraler Punkt. Da die Religion dabei eine zentrale Rolle spielt, bilden die religiösen Aspekte für ihn die Grundlage, das Fremde und dessen Umgang mit dem eigenen Körper zu präzisieren. Der religiöse Spruch „Ram Nam Satya hai!" (WINKLER 2000: 52, 258), der beim Leichenzug wiederholend von den Leichenträgern aufgesagt wird, wird wie Babka unterstreicht, zu einer performativen Feier von Verlust mit dem toten Körper als ein zentrales Highlight. Ulrich bemerkt zu dieser Zeremonie:

> Der Rhythmus des Einäscherungsrufs „Ram Nam Satya hai!" unterbricht den Rhythmus des Textes. Durch dessen dreifache Repetition wird ein Element des autoreferentiellen Diskurses der Gesellschaft wiedergegeben und zugleich auch ein Element der Zirkulation sozialer Energie freigesetzt, die den Leser auf eindringliche Weise an den Ort des Geschehens versetzt. (ULRICH 2004: 256)

Der tote Körper als Symbol für die Auseinandersetzung mit der fremden Religion und insbesondere die religiöse Auseinandersetzung mit dem Tod unterstreicht Müller-Funks Perspektive, die er in Anlehnung an Freud formuliert:

> In Gestalt des Fremden ist das Religiöse plötzlich nicht nur erträglich, sondern auch positiv besetzt und wird zugleich mit dem Kultus der psychischen Sorge um sich selbst verschränkt. Die Affirmation des fremden Religiösen speist sich aus der Ablehnung all jener sozialen, sexuellen und kulturellen Zwängen und Zumutungen, die in der eigenen westlichen Kultur zutage treten. (MÜLLER-FUNK 2016b: 17)

Die Erzeugung von Differenz durch den Körper, entweder als der exotische oder der verwesene bzw. versehrte Fremde, fußt auf dem Diskurs des Umgangs mit dem Fremden zwischen dem Okzident und dem Orient. Das Saidsche Diktum, der Okzident brauche den Orient, um sich zu beschreiben und zu legitimieren, erweitert Babka um den Menschen aus dem Okzident. In Anlehnung an Said sagt Babka: „Durch den Prozess des othering, durch den

dem Anderen vor der Folie des ‚weißen, männlichen, heterosexuellen' Subjekts jede Identität abgesprochen wird, so Saids Analyse und Kritik, wird die europäische Identität erst erzeugt und bestätigt." (BABKA 2016: 31) Nach Babka fließen diese Vorstellungen auch in die ästhetisierte Beschreibung des Fremden ein, in diesem Fall die Schilderung des Erzählers. Der weiße Erzähler steht den toten bzw. versehrten Schwarzen Menschen gegenüber und damit entsteht der Ausgangspunkt des Erzählers, von dem er seinen Text über die lebenden und toten Körper verfasst. Diese Instanzen von Wahrnehmungen und ihren Darstellungen bilden somit den Eingang in den Körpertext. Diese diskursartige Gegenüberstellung kommentiert Babka wie folgt:

> Der Diskurs über den Orient ist besonders durch den Ort seiner Herstellung, seiner Produktion gekennzeichnet. Dieser Ort der Produktion ist in erster Linie ein Text des Westens im Westen, er ist, mit Said gesprochen, eine Idee, die eine Geschichte hat, er ist eine Denktradition, er umschließt Vorstellungen und Bilder sowie ein Vokabular, das ihm Realität und Präsenz im und aus dem Westen hervorgehend verliehen hat. (Ebd.)

Die Touristen, die der Erzähler „Travellergirls" und „Travellerboys" nennt, sind in Varanasi mit ihren Kameras und Reiseführern unterwegs. Sie werden von dem Erzähler teilweise beobachtet und unterstreichen somit einerseits, dass nicht nur er sich für die Toten interessiert. Andererseits bietet diese Reisegruppe dem Erzähler die Gelegenheit, seine und ihre gleichzeitigen und sich wiederholenden Beobachtungen wahrzunehmen. Die indiskrete und solidarische Teilnahme und zugleich die Sicht auf die Aktivitäten der „Travellergirls" und „Travellerboys", ihr Umgang mit den Menschen in Ghats und die Aufnahme dieses Gesamtüberblicks wird folgendermaßen geschildert:

> NEBEN EINEM INDER, dem mit einem Rasiermesser eine Glatze geschnitten wurde, weil er eine Einäscherungszeremonie zu eröffnen hatte, standen auf einem Steinsockel zwei Travellergirls, die auf einen brennenden Leichnam hinunterblickten und sich mit ihrem indischen Führer über den Film „Der mit dem Wolf tanzt" unterhielten. Schäumende Flüssigkeit rann aus den feuchten, knisternd anbrennenden Mangoholzprügeln, auf denen der Leichnam, eingehüllt in ein organgefarbenes, mit breiten goldenen Streifen durchzogenes Kunststofftuch, aufgebahrt war. Die weiße, klebrige Flüssigkeit tropfte auf den Boden und wurde von zwei am Harishchandra Ghat herumstreunenden, nach halbverkohlten Menschenknochen suchenden Hunden aufgeleckt. (WINKLER 2000:124)

Die Unmittelbarkeit, die den minutiösen Beobachtungen des Erzähler zugrundeliegt, bespricht Hanna Engelmeier als eine diskrete, versteckte, distanzierte Berichterstattung, wobei „[d]iese Augenzeugenschaft, […] jedoch nie-

mals den Beobachter zum Komplizen des Geschehens macht, sondern gerade durch die immer wieder thematisierte Notwendigkeit des Aufschreibens zur Bewältigung des Gesehenen eine Distanz dazu einführt" (ENGELMEIER 2011: 65). „Den Beobachtungen", so Engelmeier weiter, „wird dadurch ein kontingenter Charakter zugeschrieben, der jedoch mit der ebenfalls offen gelegten Kompositionstechnik der Erzählung kollidiert" (ebd.).

Dieses Unternehmen, bei dem der Autor als Subjekt und Objekt im Mittelpunkt steht, bezeichnet Engelmeier als „monomanes Umschreiben" (ebd. 67). Dieses Schreibverfahren ist bei Jean Genet zu finden, der eine zentrale Inspirationsquelle für Winklers Texte, z. B. seinen ersten Roman *Menschenkind* (1979) und *Das Zöglingsheft des Jean Genet* (1992), gewesen ist. Dabei geht es Winkler in erster Linie um die Selbstpositionierung als Schreibender, der die Fremde erlebt und diese wiedergibt. Dieses Schreibverhältnis zwischen Genet und Winkler situiert Engelmeier in Bezug auf Hans Mayers *Außenseiter* folgendermaßen:

> Genet wählte sich selbst durch Schreiben und als Schreibenden. Das ist nicht ungewöhnlich und moralisch überdies gleichsam neutral. Bei Genet präsentiert sich Literatur gleichzeitig als Autismus und Wertnegation. Beides gehört zusammen. Genets literarischer Autismus oder Solipsismus will nur einen einzigen Leser: den Autor. […] Es ist Masturbationsliteratur, die so entstehen soll. Der Text nimmt auch diese Situation und Funktion als Moment in sich auf. Solche Literatur hat keine Botschaft und will keine Kommunikation. (Ebd. 67)

Dieser Schreibakt, in dem der Erzähler die Szenen am Harishchandra Ghat und in den Straßen aus den menschlichen und tierischen Körperperspektiven mit denselben Motiven und Worten wiederholt, ist somit eine Gewohnheit, die eher eine geübte, automatische Handlung darstellt. Babka sieht hier einen performativen Schreibakt, an dem die Motive von Körpern, Leichenverbrennungen und den daran Beteiligten, Tieren und die kulturelle Betroffenheit und Sinneserfahrungen des Erzählers während seines Aufenthalts in Varanasi teilhaben. Dazu sagt Babka:

> Der Text performiert trotz der Vermeidung von Wertung, trotz des rein deskriptiven Gestus aufgrund der unaufhörlichen Wiederholung des immer Gleichen, das deutlich als das außergewöhnliche, radikal Andere aus dem Text hervortritt, keine prinzipielle Ebenbürtigkeit. (BABKA 2016: 36)

Der Wiederholungsaspekt, der immer wieder im Text vorkommt, hat verschiedene Dimensionen. Während Engelmeier darin den Drang zum Exotismus bei Winkler sieht, betrachtet Babka Winklers Text aus der Sicht der Orient-

Okzident Beziehung als einen Text, der den Orient neu produziert (vgl. ebd. 31). Nach Babka exotisiert Winkler mit dem Körpermotiv, der in all seinen Dimensionen eine Erwähnung findet. Damit interessiert sich Winkler für die Vielfalt an Körperbeschreibungen und Schreibverfahren, die trotz der Wiederholungen einem roten Faden folgen. Laut Babka wird dieses einheitliche Darstellungsmuster der Andersheit bzw. „[d]ie Repräsentation von ‚Differenz' durch den Körper […] zum bestimmenden Moment des gesamten Textes, das Sagen und Schreiben des Anderen erfolgt leitmotivisch über die […] menschlichen wie tierischen Körper und die kulturellen Handlungen" (ebd. 36). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Engelmeier bei der Deutung von exotischen Tendenzen bei Winklers Indiendarstellung. Dass die Exotik als der Schreibrahmen für den Erzähler gilt und sich damit ein monomanes Schreibverfahren entwickelt, wie bereits oben besprochen, sieht Engelmeier bei Winklers Schreiben über das Fremde: „[E]ine ästhetische Synthese von Motivkomplexen" (ENGELMEIER 2011: 70), die bei Winkler bereits aufgrund seiner angespannten Familienverhältnisse und Kärntenerinnerungen sein Interesse an Tod und Totenpraktiken beleuchten bzw. seinen Umgang mit fremden Männern bestimmen. Diese Dimensionen bilden somit den Zugang zu seinem Schreiben. Zu dieser Reflexion kommt Winkler nach seinem Aufenthalt, als er sagt: „In Varanasi wird der Tod weder geleugnet noch gefürchtet, sondern als lang erwarteter Gast willkommen geheißen." (WINKLER 2007: 152)

Andererseits wird mit Aussagen wie „Ich erinnere mich" die Wiederholung des Kärntner Suizids immer wieder in Erinnerung gerufen und bildet somit einen weiteren Reisegrund Winklers. Er sieht seine Indienreise als eine Selbsterkundungsreise mit dem Tod als Navigationsmittel, wobei der Reiseort und die Ortsgegebenheiten eine Gelegenheit zur Selbstpositionierung als Autor und zugleich als Beteiligter anbieten. Diese Konstellation kommentiert er wie folgt:

> Und später dann bin ich nach Indien gegangen und habe auch kein Buch über Indien geschrieben. Sondern ein Buch über ein Thema, das man von mehreren meiner Bücher kennt – über den Tod –, und da hab ich ja in Benares über ein halbes Jahr lang die Einäscherung der Verstorbenen beobachtet. Mich hat dabei aber nicht die Einäscherung der Toten besonders interessiert, sondern mich hat interessiert, was mir bei uns abgeht, und zwar: in Indien, auf diesem Platz, da findet auch ringsum das Leben statt; da sind die Kinder, die Tiere, die irgendwelche Hanfreste suchen, die Hunde. Also das ganze Leben findet dort zwischen der Einäscherung der Toten statt. Das ist das, was mich so angezogen, was mich auch erschreckt hat natürlich. Und manchmal angeekelt. Ich habe da Dinge gesehen, Bilder. (Winkler in HÖFLER/MELZER: 20)

5 Schlussfolgerungen

„Ich verlasse dich jetzt. Du mußt alleine weitergehen. Du sollst diese Stadt, die du nicht kennst, erforschen.“ (WINKLER 2000: 15) An diese Zeile von Hans Henny Jahnn erinnert sich der Erzähler immer wieder, als er in Indien auf seinem Weg nach Varanasi aus dem Zugfenster schaut. Die Ausweglosigkeit und das Alleinsein, sowohl in der Heimat als auch in der Fremde, bilden die wesentlichen Ausgangspunkte für den Erzähler in *Domra,* über Leben und Tod, Mensch und Tier, Wollust und Schaulust, Ferne und Nähe, Vergangenheit und Gegenwart nachzudenken. Der rote Faden, der diese Bestimmungsinstanzen verbindet, ist der Körper schlechthin, anhand dessen der Erzähler die diversen Dimensionen der eigenen Existenz als Reisender und Künstler, unter und mit den fremden, leblosen sowie lebendigen Körpern, nachzuzeichnen versucht. Die Polyvalenz des Körpers in *Domra* sowie das unermüdliche Bestreben Winklers, in der Ferne das Eigene durch die Dichtung wiederzufinden, hebt die subtile und zugleich prekäre Positionierung des Erzählers, der zwischen Katholizismus und Hinduismus die Bedeutung des Todes aufzuschlüsseln versucht, hervor. Zugleich versucht er mit der Instrumentalisierung und Semantisierung des Körpers, die Fernreise nach Varanasi als eine Heimreise nach Kärnten zu unternehmen, wobei Varanasi zum Gedächtnisort von Winklers Kindheit wird. Die beiden Orte dienen als Flucht- und Ausgangspunkte von Kindheit, Familie und Tod, Varansi wird also zum Ort der Verdichtung, nicht der Ausdehnung, des Durcheinanders und Ineinanders, nicht des Nacheinanders, ein Ort der Wiederholung, nicht der Abwechslung, ein Ort, in dem die Gegensätze von Leben und Tod, von Reinigung und Verschmutzung in sich zusammenbrechen (vgl. VOGEL 2003: 101).

Literaturverzeichnis:

ARTEEL, Inge/ KRAMMER, Stefan (2016): Alterität im Schreiben Josef Winklers. Eine Einleitung. In: In-Differenzen: Alterität im Schreiben Josef Winklers. Hrsg. v. Inge Arteel u. Stefan Krammer: Tübingen: Stauffenburg, S. 7–10.

BABKA, Anna (2016): Das „Sagen/Schreiben des Anderen“ in Josef Winklers *Domra*. *Am Ufer des Ganges*. Eine dekonstruktiv postkoloniale Perspektive. In: In-Differenzen: Alterität im Schreiben Josef Winklers. Hrsg. v. Inge Arteel u. Stefan Krammer: Tübingen: Stauffenburg, S. 29–41.

DEDRICH, Markus (2007): Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies. Bielefeld: transcript (= Disability Studies. Körper – Macht – Differenz 2).

ENGELMEIER, Hanna (2011): „Einmal sah ich…“ – Varanasi und die Poetik Josef Winklers. In: Bilder Indiens in der deutschen Literatur. Hrsg. v. Manfred Durzak. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 61–72 (Reihe: Mäander. Beiträge zur deutschen Literatur. Band 10).

GRASS, Günter (1988): Zunge zeigen. Darmstadt: Luchterhand Literaturverlag.

HONOLD, Alexander (2014): Lebensmittel – Todesarten. Winklers reisender Humor. In: Die Entsetzungen des Josef Winkler. Mit frühen Gedichten des Autors sowie einer Bibliografie zu Josef Winkler 1998 –2013. Hrsg. v. Alexandra Millner u. Christine Ivanovic: Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, S. 180–211.

LUTTER, Christina/ REISENLEITNER, Markus (2008): Cultural Studies. Eine Einführung. 6. erweiterte Auflage. Wien: Löcker, S. 100–124.

MÜLLER-FUNK, Wolfgang (2016a): Theorien des Fremden. Eine Einführung. Tübingen: A. Francke.

MÜLLER-FUNK, Wolfgang (2016b): Vertracktheiten des Fremden. Josef Winklers Indien-Tagebücher in kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: In-Differenzen: Alterität im Schreiben Josef Winklers. Hrsg. v. Inge Arteel u. Stefan Krammer: Tübingen: Stauffenburg, S. 13–28.

RÖHRS, Steffen (2016): Körper als Geschichte(n). Geschichtsreflexionen und Körperdarstellungen in der deutschsprachigen Erzählliteratur (1981–2012). Würzburg.: Königshausen & Neumann. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 864).

ULRICH, Carmen (2004): Sinn und Sinnlichkeit des Reisens. Indien(be)schreibungen von Hubert Fichte, Günter Grass und Josef Winkler. München: iudicium.

VOGEL, Juliane (2003): Josef Winklers *Domra*. *Am Ufer des Ganges*. In: Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur. Hrsg. v. Patricia Broser u. Dana Pfeiferová. Wien: Praesens, S. 99–111.

WINKLER, Josef (1980): Der Ackermann aus Kärnten. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

WINKLER, Josef (2000): Domra. Am Ufer des Ganges. Roman. Mit Fotografien von Christina Schwichtenberg und Josef Winkler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

WINKLER, Josef (2007): Roppongi. Requiem für einen Vater. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Aussiger Beiträge 16 (2022), S. 111–127 ISSN 1802-6419

RAMONA PELLEGRINO

Mehrsprachige Darstellungsformen des Chronotopos der Begegnung in fiktiven Reisen: Beispiele aus Saša Stanišićs *Fallensteller*

Im vorliegenden Beitrag geht es darum, wie der Chronotopos der Begegnung (bzw. das chronotopische Motiv der Begegnung) in literarischen Reisetexten sprachlich dargestellt wird. Als Beispiel dafür sollen einige ausgewählte Erzählungen aus dem 2016 erschienenen Erzählband *Fallensteller* des deutschen Autors bosnischer Herkunft Saša Stanišić dienen, da in diesen Texten unterschiedliche Reiseerlebnisse geschildert werden, die eine zentrale Rolle für die Handlung spielen. Es soll der Frage nachgegangen werden, wie die Interaktion zwischen den Protagonisten und den Charakteren, denen sie während ihrer Reise begegnen, aus sprachlicher Sicht realisiert wird, insbesondere, welche Formen der Mehrsprachigkeit dabei zum Vorschein kommen.

Schlüsselwörter: Chronotopos, manifeste/latente Mehrsprachigkeit, Begegnung in Reisetexten, Saša Stanišić

1 Einleitung

Der ursprünglich aus der Biologie stammende und anschließend vom Literaturwissenschaftler Michail Bachtin aufgegriffene Begriff „Chronotopos" wird als „Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen" (BACHTIN 2008: 7), d. h. als Kombination räumlicher und zeitlicher Merkmale in der erzählten Welt bezeichnet. Abgesehen von der Erläuterung, dass „[i]m künstlerisch-literarischen Chronotopos […] räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen [verschmelzen]" (ebd.), liefert Bachtin keine genauere Definition. Ausschlaggebend ist, „dass alle räumlichen Elemente der erzählten Welt eines literarischen Textes unweigerlich eine zeitliche Komponente in sich tragen – und umgekehrt" (FRANK 2015: 160), und dass der erzählte Raum und die erzählte Zeit in gegenseitiger Wechselwirkung stehen. Im Nachwort zur deutschen Ausgabe des bachtinischen Werkes legen Michael C. Frank und Kirsten Mahlke unterschiedliche Kategorien fest, die von dem Chronotopos-Konzept verkörpert werden. In die-

DOI 10.21062/ab.2022.018

sem Beitrag wird dieses vor allem als erzähltheoretische Kategorie verstanden, und zwar als „Bestandteil der raumzeitlichen Organisation der Handlung“ (FRANK/MAHLKE 2008: 206).

Bachtin beschreibt nicht nur Chronotopoi im engsten Sinne, sondern auch chronotopische Motive, „die als konstituierende Elemente in die Sujets der Romane eingehen“ (BACHTIN 2008: 20) und somit die Handlung entscheidend mitbestimmen. Begegnung – die Bachtin mal als Motiv, mal als wahren Chronotopos bezeichnet – gehört zu den wichtigsten Chronotopoi bzw. chronotopischen Motiven, denn sie „dient zur Schürzung des Knotens, bildet zuweilen den Kulminationspunkt oder sogar die Lösung (das Finale) des Sujets“ (ebd. 21). Dass Begegnungen chronotopisch geprägt sind, liegt auf der Hand, da sie immer dann erscheinen, wenn Individuen, die sich am selben Ort zur selben Zeit befinden, miteinander in Kontakt treten:

> In allen Begegnungen ist […] die zeitliche Bestimmung („zu ein und derselben Zeit“) nicht zu trennen von der räumlichen Bestimmung („an ein und demselben Ort“). Auch wenn das Motiv negativ ist („sie sind sich nicht begegnet, sie haben sich verfehlt“), bleibt die Chronotopie erhalten, nur wird das eine oder andere Glied des Chronotopos mit einem negativen Vorzeichen versehen. (Ebd.)

Bachtin betont außerdem, dass der Chronotopos der Begegnung eng mit dem Chronotopos der Straße und des Weges verknüpft ist und oft vom Zufall beeinflusst wird:

> Der „Weg“ ist zumeist der Ort der zufälligen Begegnung. Auf dem Weg […] überschneiden sich in einem einzigen zeitlichen und räumlichen Punkt die zeitlichen und räumlichen Wege der verschiedenartigsten Menschen, der Vertreter aller Schichten und Stände, aller Glaubensbekenntnisse, Nationalitäten und Altersstufen. (Ebd. 180)

Die „Wege der verschiedenartigsten Menschen“ kreuzen sich besonders, wenn sie reisen. Gerade letzterer Hinweis darauf, dass der Chronotopos der Begegnung Menschen gemischter Nationalität zusammenbringen kann, deutet darauf hin, dass auch Sprecher/innen mit teilweise sehr unterschiedlichen Sprachrepertoires Bekanntschaft schließen können. Vor allem Reisende bauen Verbindungen mit Menschen aus unterschiedlichen Sprachräumen auf. Oft veranlasst das beide Seiten dazu, eine Lingua Franca zu verwenden oder eine gemeinsame, hybride Sprache auszuhandeln. Es scheint daher naheliegend, dass in der literarischen Darstellung dieses Chronotopos – insbesondere, wenn die Begegnung während einer Reise stattfindet – auf mehrere Sprachen zurückge-

griffen wird, seien diese eindeutig im Text erkennbar oder nur unterschwellig vorhanden.

Im folgenden Abschnitt soll zunächst darauf eingegangen werden, was unter literarischer Mehrsprachigkeit verstanden wird, welche Formen sie annehmen kann und welche Funktionen diese erfüllen. Anschließend soll beleuchtet werden, wie Mehrsprachigkeit dazu beiträgt, den Chronotopos der Begegnung literarisch darzustellen. Dabei dient der 2016 erschienene Erzählband *Fallensteller*, der bislang von der Literatur- und Sprachwissenschaft vernachlässigt wurde, als beispielhafte Fallstudie.

2 Literarische Mehrsprachigkeit

2.1 Formen der Literarischen Mehrsprachigkeit

In diesem Beitrag wird literarische Mehrsprachigkeit – in Anlehnung an Natalia Blum-Barths Auffassung des Phänomens – als Ergebnis einer bestimmten sprachlichen und inhaltlichen Konzeption des literarischen Textes verstanden, die sich vor allem auf dessen sprachliche Ebene auswirkt. In dieser Hinsicht

> fungiert Mehrsprachigkeit als Stilmittel, das nach ästhetischen Vorstellungen des Autors konzeptionell verwendet wird. Ausgehend von der Beobachtung, dass die literarische Sprache vieler mehrsprachiger Autoren ein komplexes, intertextuelles Gewebe ist und die Basissprache des Textes in vielerlei Hinsicht mit Anleihen aus anderen sprachlichen und kulturellen Kontexten angereichert wird, kann behauptet werden, dass literarische Mehrsprachigkeit nicht an der Oberfläche des Textes Halt macht, sondern auch in seine innere Struktur eindringt und diese mitgestaltet. (BLUM-BARTH 2021: 14)

Angesichts dieser letzten Beobachtung ist Giulia Radaellis Unterscheidung zwischen manifester und latenter Mehrsprachigkeit besonders maßgeblich.

Von manifester literarischer Mehrsprachigkeit ist die Rede, wenn Wörter, Ausdrücke oder Sätze aus einer anderen Sprache als der Grundsprache[1] des Textes verwendet werden (vgl. RADAELLI 2011: 54). Giulia Radaelli unterscheidet zunächst zwei Formen der manifesten Mehrsprachigkeit (Sprachwechsel und Sprachmischung), während sie in einer späteren Publikation sogar fünf Erscheinungsformen beschreibt, die nicht eindeu-

1 Die Hauptsprache, in der ein Text geschrieben ist, wird von Georg Kremnitz als „Grundsprache“ (KREMNITZ 2004: 14) und von Paul Goetsch als „dominante Sprache“ (GOETSCH 1987: 43) bezeichnet.

tig der manifesten oder latenten Mehrsprachigkeit zugeordnet werden können – Sprachwechsel, Sprachmischung, Übersetzung, Sprachverweis und Sprachreflexion (vgl. RADAELLI 2014). Diese stimmen teilweise mit den von Dirk Skiba ermittelten Strategien überein, durch die Mehrsprachigkeit sichtbar wird: Fremdsprachige Textsegmente können annotiert und/oder in übersetzter Form durch Verdopplungen wiederholt werden, sie können durch metasprachliche Einschübe erklärt, durch Lehnübersetzungen in die Grundsprache des Textes übertragen oder einfach kontextualisiert werden (vgl. SKIBA 2010: 327ff.).

Eine der Hauptfunktionen der manifesten literarischen Mehrsprachigkeit ist die Imitation der realen Umstände, eine Strategie, die von Elke Sturm-Trigonakis als „Mimesis" bezeichnet wird und immer dann auftritt, „wenn die außertextliche Realität wahrheitsgetreu in den Text hereingeholt wird" (STURM-TRIGONAKIS 2007: 147). Diese Einschätzung entspricht der von Georg Kremnitz beschriebenen Realismus-Funktion (vgl. KREMNITZ 2004: 14). Demzufolge sehen sowohl Sturm-Trigonakis als auch Kremnitz Authentizität als einen der Gründe, weshalb Mehrsprachigkeit manifest sichtbar gemacht wird. Ähnliches gilt auch für das Vorhandensein dialektaler und soziokultureller Varietäten: Diese Elemente werden manchmal miteinbezogen, um eine größere Wirklichkeitsnähe zu erzielen, und sehr oft um die Illusion der Mündlichkeit im geschriebenen Text zu suggerieren (vgl. GOETSCH 1987: 8).

Durch das Einfügen einzelner fremdsprachlicher Wörter werden Leser/innen außerdem daran erinnert, dass Figuren, die aus einem anderen linguistischen Kontext kommen, eigentlich in einer anderen Sprache miteinander kommunizieren:

> There is a rich tradition of simulating 'foreign' languages, for example, in the representation of speech: sometimes, protagonists make regular use of 'foreign' salutations which need no translation in themselves, but tell us that 'in reality' the person who habitually says 'bonjour' is speaking French and not English. Sometimes, the imitation of a 'foreign accent' suggests the presence of a 'foreign language' in a person's mind. Sometimes, the use of a dialect vs. standard language indicates that 'in reality' two different, i.e., mutually unintelligible languages are used […]. (DEMBECK 2017: 2)

Auch Figuren- und Ortsnamen aus einem anderen Sprachraum evozieren Mehrsprachigkeit und rufen besondere Erwartungen bzgl. Herkunft und Kulturraum hervor, da sie mit einer bestimmten Sprache und mit den Ländern, in denen diese Sprache gesprochen wird, in Verbindung gebracht werden (vgl. STURM-TRIGONAKIS 2007: 151).

Ein weiterer Grund, weshalb eine Fremdsprache verwendet wird, ist die Tatsache, dass einige Erfahrungen, die im Text geschildert werden, vom Autor bzw. der Autorin in einer bestimmten Sprache erlebt wurden (vgl. KREMNITZ 2004: 100f). In diesem Fall sollen Wörter, die in einer Fremdsprache auftreten, nicht nur auf einen anderen Sprachraum, sondern auf eine andere Lebenswelt verweisen, eventuell auf einen anderen Ort und/oder auf eine andere Zeit.

Außerdem kann das Verwenden mehrerer oder bestimmter Sprachen dazu dienen, Figuren zu charakterisieren, beispielsweise, um sie als Kosmopolit/innen oder „Gesellschaftsmenschen" (SCHMELING/SCHMITZ-EMANS 2002: 16) darzustellen. Demnach soll Mehrsprachigkeit veranschaulichen, dass diese Figuren sich zwischen zwei oder mehreren Welten, Sprachen und Kulturen bewegen. Eine letzte Möglichkeit besteht darin, dass Autor/innen Ausdrücke in einer Fremdsprache in den deutschen Grundtext einbeziehen, um einen Verfremdungseffekt zu erzielen oder um ihre sprachliche Virtuosität zu beweisen (vgl. KREMNITZ 2004: 14). In jedem Fall erzeugt die Verwendung von mehreren Sprachen (einschließlich Dialekten und anderen Varietäten) eine ‚Entautomatisierung der Sprache', d. h. eine Art Bewusstmachung der sprachlichen Stilmittel (vgl. STURM-TRIGONAKIS 2007: 155).

Mehrsprachigkeit kann nicht nur manifest auftreten, sondern auch latent sein: „Ein Text ist immer dann latent mehrsprachig, wenn andere Sprachen nur unterschwellig vorhanden und nicht unmittelbar wahrnehmbar sind; er weist also auf den ersten Blick eine einsprachige Oberfläche auf" (RADAELLI 2011: 61). Immacolata Amodeo hatte bereits in *Die Heimat heißt Babylon*, ihrem ausschlaggebenden Werk zur Literatur von Autoren und Autorinnen, deren Erstsprache nicht das Deutsche ist, eine ähnliche Form der Mehrsprachigkeit thematisiert, die zwar nicht sichtbar, aber trotzdem irgendwie wahrnehmbar ist:

> Die Mehrsprachigkeit besteht häufig in einem materiellen Sinn, nämlich wenn in einem Text tatsächlich mehrere unterscheidbare Sprachen auftauchen. Die Mehrsprachigkeit ist aber auch dann vorhanden, wenn sie nicht evident ist. Dann tritt sie als den Texten ausländischer Autoren in der Bundesrepublik grundsätzlich innewohnende Dialogizität auf; die Sprache, in welcher der Text geschrieben ist, dialogisiert mit einer anderen Sprache, d. h. sie läßt eine andere Sprache, auch wenn diese nicht explizit auftaucht, mitklingen. (AMODEO 1996: 120f.)

Übersetzungen bzw. explizit sichtbar gemachte oder implizite Übersetzungsvorgänge, Sprachreflexionen und Hinweise auf andere Sprachen, über die gesprochen wird oder in denen gesprochen wird, ohne dass sie im Grundtext

vorkommen, Zitate (vgl. RADAELLI 2011: 61) sowie Transtextualität,[2] d. h. Verweise und Anspielungen auf andere Texte, können als Beispiele latenter Mehrsprachigkeit gelten. Auch Figurenrede kann als Ausdruck latenter Mehrsprachigkeit verstanden werden: Wenn zwei Figuren aus einem nichtdeutschsprachigen Umfeld miteinander reden, so wird dieser Dialog oft ins Deutsche übersetzt, was allerdings nicht der Realität entspricht. Diese Fiktion wird dann unterbrochen, wenn auch nur ein Wort aus einer anderen Sprache in die ins Deutsche übersetzte Rede eingebunden wird (vgl. ebd. 56).

Natalia Blum-Barth beschreibt sogar eine dritte Erscheinungsform der literarischen Mehrsprachigkeit: die exkludierte Mehrsprachigkeit. Von exkludierter Mehrsprachigkeit ist dann die Rede, wenn eine Fremdsprache thematisiert oder erwähnt wird, aber weder in der Grundsprache vorkommt noch sie in irgendeiner Weise beeinflusst (vgl. BLUM-BARTH 2020: 61). Sie „berichtet *über* Mehrsprachigkeit, ohne sie *in* der Sprache des Textes zu realisieren. Daraus folgt, dass eine andere Sprache, die zur erzählten Welt gehört, aus dem Text konsequent ausgesperrt wird" (BLUM-BARTH 2021: 85, kursiv im Original). Dadurch soll lediglich an Mehrsprachigkeit erinnert bzw. die Illusion der Mehrsprachigkeit geboten werden.

2.2 Literarische Mehrsprachigkeit bei Saša Stanišić

Saša Stanišić wurde am 7. März 1978 in Višegrad, einer Kleinstadt im östlichen Bosnien, als Sohn einer Bosnierin und eines Serben geboren. Kurz nach dem Ausbruch des Krieges in Bosnien und Herzegowina 1992 flüchtete er gemeinsam mit seiner Mutter zu einem Onkel nach Süddeutschland. Damals verfügte er über keinerlei Deutschkenntnisse. Stanišić fing als Jugendlicher an, auf Serbokroatisch zu schreiben, übersetzte seine Texte zunächst aus dem Serbokroatischen ins Deutsche, bevor er schließlich begann, direkt auf Deutsch zu schreiben. Seit dem Beginn seiner literarischen Laufbahn wird die Erstsprache aber nur noch für das Aufschreiben kurzer Gedanken und für Texte verwendet, die nicht veröffentlicht werden sollen: „Im Schreiben […] spielt sie eine kleine Rolle. Diese Texte werden nicht veröffentlicht, sie sind ein Sammelsurium an Materialien, Ideen, Gedanken." (URL 3) Der Autor hat nämlich in mehr als einem Interview betont, dass sein „natürlicher Sprachreflex […]

2 Dieser Überbegriff wurde von Gérard Genette zur Bezeichnung intertextueller Bezüge von Texten geprägt. Er umfasst „1. Intertextualität (i.e.S.) als Zitat, Anspielung oder Plagiat, 2. Paratextualität als Beziehung zwischen Paratexten und Text, 3. Metatextualität als Kommentar zu einem Text, 4. Hypertextualität als Transformation eines Hypotextes etwa in einer Parodie oder Nachahmung und 5. Architextualität als allgemeine Gattungsbezüge" (URL 1).

das Deutsche“ ist und dass das Serbokroatische – das er in zeitlicher Reihenfolge und nicht nach Bedeutung als seine „erste Muttersprache“ (ebd.) definiert – nicht als Literatursprache dient: „Da ich seit längerem nur noch auf Deutsch schreibe, denke ich beim literarischen Schreiben nicht über meine Muttersprache nach oder in ihr“ (Stanišić in SILLER 2020: 346). Trotzdem tritt das Serbokroatische immer wieder in seinen Texten auf. Vor allem in den zwei stark autobiografisch geprägten Romanen *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006) und *Herkunft* (2019) lassen sich zahlreiche Ausdrücke finden, die entweder auf Serbokroatisch wiedergegeben oder aus der Erstsprache wörtlich übersetzt wurden – wie z. B. die wörtliche Übersetzung der Redewendungen „Gott hinter den Füßen“ und „Taub wie eine Kanone“ in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (vgl. ebd. 347) – sowie Figuren- und Ortsnamen, die von Anfang an auf einen anderen Kultur- und Sprachraum verweisen. Die Erstsprache des Autors ist oftmals latent vorhanden, da die Rede der Romanfiguren aus dem serbokroatischen Sprachraum konsequent auf Deutsch wiedergegeben wird. Dazu hat sich der Autor selbst wie folgt geäußert:

> Wenn ich eine Figur erschaffe, die Serbisch/Kroatisch spricht oder eine Situation, in der die Sprachen zu hören sind, dann übersetze ich ins Deutsche und mache mir höchstens noch Gedanken, die sich auch ein Übersetzer wahrscheinlich machen würde: Wie komme ich dem am nächsten, was da gesagt wird, in der deutschen „Fremdsprache“? (Ebd. 346)

In Stanišićs zweitem Roman *Vor dem Fest* (2014) lassen sich dagegen keine Ausdrücke auf Serbokroatisch finden, was damit zusammenhängt, dass die Handlung in einem ostdeutschen Dorf spielt, in dem es keine Figuren aus dem jugoslawischen Raum gibt. Allerdings werden zahlreiche Elemente aus diatopischen, diaphasischen und diastratischen Varietäten des Deutschen eingesetzt, was auch in den Bereich der manifesten literarischen Mehrsprachigkeit fällt.

Allgemein lässt sich sagen, dass Stanišić Mehrsprachigkeit in all seinen Werken – wenn auch in unterschiedlichen Formen – bewusst einsetzt, um einen Charakter zu definieren, einen Gedanken zu vermitteln, sich sprachkritisch zu äußern oder einfach Ironie und Humor zu bewirken.

3 *Fallensteller*

Dieser Band enthält zwölf Erzählungen, in denen Reisen – seien es Geschäftsreisen, Vergnügungsreisen, Heimreisen, Durchreisen oder Erinnerungen an eine Reise oder an eine Flucht – eine wesentliche Rolle spielen. Auch Chronotopoi der Begegnung sind dabei von besonderer Bedeutung: So treffen

beispielsweise in *Billard Kasatschok* sehr unterschiedliche Figuren anlässlich einer Billard-Partie zusammen, unter anderem die Italienerin Fanny, der Russe Snake und die sogenannten ‚Snookertürken'. In den drei ‚Mo-Geschichten' geht es um zwei Freunde, Mo und die Ich-Erzählerin, die in verschiedenen Ländern unterwegs sind und surreale Abenteuer erleben, bei denen sie Menschen unterschiedlicher Herkunft begegnen. In der titelgebenden Geschichte *Fallensteller* kehren einige Figuren aus dem Roman *Vor dem Fest* – Saša Stanišićs vorhergehendes Werk – wieder; sie finden sich in Fürstenfelde (dem fiktiven Ort, in dem bereits *Vor dem Fest* spielte) wieder und begegnen dort dem Fallensteller, einem geheimnisvollen Mann, der behauptet, für jeden Zweck eine Falle herstellen zu können. Die letzte Erzählung des Bandes, *In diesem Gewässer versinkt alles*, stellt ein bedeutsames Beispiel dafür dar, dass das chronotopische Motiv der Begegnung auch ‚negativ' sein kann (vgl. BACHTIN 2008: 21), wenn die Protagonisten nicht aufeinandertreffen. Dort geht es um einen jungen Unternehmer bosnischer Herkunft, der dem Bürgerkrieg entkommen konnte und seitdem nie in seine Heimat zurückgekehrt ist, auch dann nicht, als er während einer Fahrt durch Frankreich erfährt, dass sein Großvater, der ihm die Flucht nach Deutschland ermöglicht hatte, im Sterben liegt. Während der Fahrt gesteht sich der Protagonist ein, dass er die Schwierigkeiten, die seine Familie in Bosnien erlebt hat, durch sporadische Telefonanrufe und die seltenen Besuche seiner Mutter verdrängen bzw. von sich fernhalten konnte.[3] Somit hat er das Wiedersehen mit dem geliebten Großvater immer wieder hinausgeschoben, und das Zusammentreffen blieb schließlich aus.

Dem Chronotopos der Begegnung kommt eine zentrale Bedeutung zu, wenn dieser in eine Reise eingebettet ist, denn er lenkt die Aufmerksamkeit darauf, wie Reisende mit anderen Reisenden oder mit Menschen, die in den bereisten Orten leben, in Verbindung treten und interagieren. Vor allem, wenn die Reise in einen fremden Sprach- und Kulturraum führt, wird literarische Mehrsprachigkeit oft als Stilmittel eingesetzt, um die Interaktion zwischen den Protagonisten bzw. Protagonistinnen und den Charakteren, denen sie während ihrer Reise begegnen, sprachlich darzustellen. In dieser Hinsicht sollen

3 Dieses Verdrängen und Fernhalten wird u. a. durch die unüblichen Verben „wegtelefonieren" und „wegbesuchen" in der folgenden Passage zum Ausdruck gebracht: „Das Leben meiner Mutter und meines Großvaters ließ sich gut wegtelefonieren, und ein Mal im Jahr, wenn Mutter nach Frankfurt kam, wegbesuchen." (STANIŠIĆ 2016: 272f) Zwar existieren die Verben „wegtelefonieren" und „wegbesuchen" nicht, die Präfigierung von „weg" wird aber häufig in der Zusammensetzung mit Verben mit der Bedeutung „fortschaffen", „entfernen" sowie „von einem Punkt in eine andere Richtung bringen" verwendet, wodurch die Bedeutung dieser Okkasionalismen leicht erkennbar ist.

im Folgenden *Die Fabrik* und die drei thematisch miteinander verbundenen Erzählungen *Georg Horvath ist verstimmt*, *It's okay. It's also not okay* und *Pica-pau-de-cabeça-amarela* untersucht werden.

3.1 *Die Fabrik*

Die gesamte Erzählung – die kürzeste des Bandes – kann als Chronotopos der Begegnung angesehen werden, denn es geht grundsätzlich um das Zusammentreffen und die Interaktion zwischen dem Ich-Erzähler und einer Gruppe Hirten, deren Lebensmittelpunkt die Ruine einer mit EU-Geldern gebauten Fabrik ist. Die Erzählung stellt die Hauptmerkmale dieser Art Chronotopos beispielhaft dar: Einerseits wird die Handlung maßgeblich durch ihn geprägt, andererseits spielt der Zufall eine entscheidende Rolle, da die Begegnung zwischen den Protagonisten dadurch entsteht, dass der Ich-Erzähler, der sich auf der Durchreise durch die Romanija befindet, in einen Schneesturm gerät und von Hirten gerettet wird. Dass gleich zu Beginn der Erzählung der für deutschsprachige Leser/innen fremdklingende Ortsname „Romanija" eingefügt wird, zeigt, dass die Handlung sich in einem nicht-deutschsprachigen Raum abspielt. Wie im vorigen Abschnitt erläutert, stellen Ortsnamen eine Realisierungsmöglichkeit der manifesten Mehrsprachigkeit dar und weisen auf einen Sprachraum hin, der nicht mit dem der Grundsprache des Textes übereinstimmt. Dadurch werden bestimmte Erwartungen bzgl. Land und Kultur geweckt. In diesem Fall trägt der Ortsname wesentlich dazu bei, den Chronotopos der Begegnung – wenn auch nur pauschal – im serbokroatischen Raum geographisch zu lokalisieren: „Über das karge Hochland ginge immer Wind, lügen sie, darin seien die Atemzüge aller Serben und Bosniaken und Kroaten, die je auf der Romanija geseufzt, geliebt, getrauert hätten, verwoben in alle Ewigkeit." (STANIŠIĆ 2016: 58)[4] Der Ortsname ist das einzige Mittel der manifesten Mehrsprachigkeit, das vom Autor eingesetzt wird, um den Chronotopos in dieser Region im Osten Bosnien und Herzegowinas zu verorten. In der Erzählung werden keine weiteren Ausdrücke auf Serbokroatisch verwendet.

Die latente Form der literarischen Mehrsprachigkeit ist deutlich häufiger vorhanden. Ein Beispiel dafür ist ein Lied, das auf Deutsch wiedergegeben wird, obwohl es eigentlich in der Sprache der Hirten, also auf Serbokroatisch, gesungen wird:

> Und der kleinste Hirte klettert singend auf eine Leiter, er singt lauter als zuvor, die Stimme einer alten Frau, mild und rau:

4 Im Folgenden wird der Erzählband *Fallensteller* mit der Sigle „FS" gekennzeichnet.

In einer kalten Winternacht hoch oben auf der Höh
das Bächlein ist gefroren, es liegt verdeckt im Schnee
Ein Hase sucht das Bächlein, er sucht es überall
Ist es denn verloren? Das wäre ja fatal.
(FS: 62, kursiv im Original)

Diese Übersetzungsvorgänge, die laut Radaelli zur latenten literarischen Mehrsprachigkeit gehören, kommen auch immer dann vor, wenn Figuren miteinander reden:

Wir sind die Hirten, sagen sie, wir sind es.
Ich sage Dank, mir ist warm, nichts tut weh.
Der Hirten Augen groß, sie wollen nichts wissen.
Vielleicht ist er hier wegen der Fabrik, sagen sie.
Auf Durchreise bloß. (FS: 57)

Der Ich-Erzähler und die Hirten sprechen Serbokroatisch miteinander, ihre Rede wird aber stets ins Deutsche übertragen, ohne dass auch nur ein Ausdruck in der Fremdsprache eingesetzt wird, der diese Fiktion unterbrechen würde. Aber obwohl sie dieselbe Sprache teilen, versteht der Ich-Erzähler die Hirten oft nicht:

Die Fabrik, sagen sie, hat sich geräuspert vor Zeiten.
Was heißt das, frage ich, wie räuspern sich Gebäude, ist das ein Witz?
Wir haben es gehört, sagen die Hirten, wir waren da. (FS: 57f.)

Am Ende der Erzählung stellt der Protagonist fest: „Ich spreche die Sprache der Hirten, aber ich verstehe nicht, was sie verstehen" (FS: 62). Man könnte annehmen, dass sich der Erzähler auf einer Reise zu oder aus seinem im serbokroatischen Sprachraum gelegenen Herkunftsort befindet, sein Lebensmittelpunkt aber mittlerweile woanders ist. In dem Fall könnte sein Kulturwechsel zu einem Verlust der Zugehörigkeit zur Herkunftsgesellschaft geführt haben, obwohl ihm die serbokroatische Sprache erhalten geblieben ist. Das Nichtverstehen könnte aber auch dadurch bedingt sein, dass der Protagonist aus einem anderen sozialen Milieu kommt. Unabhängig davon, wodurch die von ihm empfundene Fremdheit ausgelöst wurde, wird sie aus sprachlicher Sicht insofern ausgedrückt, als der Ich-Erzähler die Sprache der Hirten zwar teilt, aber viele der Bedeutungen, die sie ihr verleihen, nicht vollständig versteht.

3.2 Die ‚Horvath-Erzählungen'

In den inhaltlich miteinander verbundenen Erzählungen *Georg Horvath ist verstimmt*, *It's okay. It's also not okay* und *Pica-pau-de-cabeça-amarela* befindet sich der deutsche Brauerei-Justiziar Georg Horvath auf einer Geschäftsreise

in Rio de Janeiro und lernt dabei einen Taxifahrer kennen, dem er den Namen Ali gibt.[5] Die räumliche Dimension dieses Chronotopos ist das Taxi, das nicht nur als bloßes Transportmittel, sondern als sozialer Ort verstanden wird, in dem sich diese zufällige Begegnung ereignet und eine durch Mehrsprachigkeit gekennzeichnete Kommunikation entsteht.

Wie bereits durch die Titel der drei Erzählungen sichtbar gemacht wird, sind Deutsch, Englisch und Portugiesisch in diese Begegnung involviert. Gleich zu Beginn wird Englisch als internationale Verkehrssprache inszeniert. Sobald der Protagonist in Brasilien eintrifft und in Alis Taxi steigt, anstatt den für ihn vorgesehenen privaten Fahrdienst in Anspruch zu nehmen, erhält er folgende Textnachrichten von einer brasilianischen Kollegin:

> *Dear Mr. Horvath, this is Maria from InBev. Welcome to Brasil! Our driver is looking for you, please call him at…* […]
> *Dear Mr. Horvath, the driver tells us you are nowhere to be found. Please be so kind as to contact him.* […]
> *Dear Mr. Horvath, we are trying to reach you to no avail. Please call immediately when you read this.* […]
> *Dear Mr. Horvath, where are you?*
> (FS: 106, kursiv im Original)

Die Textnachrichten werden direkt auf Englisch wiedergegeben und nicht ins Deutsche übertragen, um der Wirklichkeit nahe zu kommen und auf die globale Verbreitung dieser Sprache in der Kommunikation zwischen Geschäftsleuten unterschiedlicher Herkunft zu verweisen. Dadurch wird die Mimesis-Funktion (laut Elke Sturm-Trigonakis) bzw. die Realismus-Funktion (laut Georg Kremnitz) der manifesten literarischen Mehrsprachigkeit eingehalten.

Mit dem Taxifahrer spricht Horvath in einer Sprache, die englische, portugiesische und deutsche Elemente vermischt:

> Er hat keine gemeinsame Sprache mit dem Chauffeur, und der ist nicht in Yes-Yes-Laune, die sich oft einstellt, wenn das Schweigen zwischen Fremden zu schwer geworden ist. Kurz hinter Rio versucht Georg Horwath es mit dem Klima

5 „Der Chauffeur heißt Ali, Georg Horwath hat das jetzt beschlossen" (FS: 104). An dieser Stelle sei nur kurz erwähnt, dass der Name des Protagonisten sowohl „Horvath" als auch „Horwath" geschrieben wird. Am Anfang der zweiten Erzählung, in der diese Figur vorkommt, wird nämlich erzählt, dass sein Name auf dem Schild des Taxifahrers fälschlicherweise mit „w" statt mit „v" geschrieben wurde. Dieser verhältnismäßig banale Vorfall löst beim sprachsensiblen Protagonisten einen Verfremdungseffekt aus: Ihm scheint es, als würde ihm eine neue Identität verliehen, wodurch er mal als er selbst (Horvath), mal als sein Alter Ego (Horwath) auftritt.

> Südamerikas im direkten Vergleich zum Klima Bremens, dann mit: „Look – the sun is rising, die Sonne, sun, sol? Schön, no?" Und jetzt gibt er sich einen finalen Ruck und testet eine doch wohl sichere Nummer: „*Coke Zero* tastes not like true *Coke*."
> Und siehe da: Der Chauffeur schürzt die Lippen.
> „Si", sagt er und nach einer Pause: „No", und reckt den Daumen.
> (FS: 105, kursiv im Original)

Horvath und der Taxifahrer besitzen keine gemeinsame Sprache, daher müssen sie eine neue, gemischte Sprache erfinden, die Elemente aus der jeweiligen Erstsprache – Deutsch und Portugiesisch – und Ausdrücke der wichtigsten Lingua Franca weltweit miteinander kombiniert. Dabei wird kein Standardenglisch, sondern eine Varietät des Englischen verwendet, die als ‚internationales Englisch' oder auch *Globish* bekannt ist (vgl. BÜRGERKOFTIS 2010: 306). Darunter versteht man eine vereinfachte, zum Teil fehlerhafte Varietät, die (überwiegend) von Nicht-Muttersprachlern verwendet wird und einerseits aus möglichst kurzen Sätzen besteht, andererseits auf schwer zu deutende Ausdrücke (z. B. sogenannte *phrasal verbs* und Redewendungen) verzichtet (vgl. URL 2). Ein Beispiel für diese Varietät, das in der wiedergegebenen Textstelle vorkommt, ist „tastes not" statt der standardsprachlichen Formulierung „doesn't taste".

Im folgenden Dialog werden wieder einfache Sätze auf Englisch und kurze Wörter auf Portugiesisch verwendet:

> „This is crazy", sagt Georg Horwath. „They will fall and they will die."
> „No", sagt Ali. „Si."
> Ali pfeift sein Liedchen. Georg Horwath mustert ihn von der Seite. Georg Horwath ist der falsche Mann im richtigen Wagen.
> Ali sagt: „One day. All die." Und drückt aufs Gaspedal. (FS: 119)

Auch in diesem Fall steht Mehrsprachigkeit im Dienste der Imitation realer Umstände: Reisende, die sich im Ausland befinden und nur wenige Floskeln in der Landessprache beherrschen, verwenden überwiegend das Englische, wenn sie mit Einheimischen in Kontakt treten; diese wiederum nutzen wenige, einfache Ausdrücke aus ihrer Erstsprache und die englische Sprache, damit die Interaktion erfolgreich abläuft. Alis Antworten „si" oder „no" (bzw. beide hintereinander) erfolgen auf Portugiesisch und wiederholen sich mehrmals im Laufe der Erzählungen, wodurch diese Figur als wortkarg und zurückhaltend charakterisiert wird.

In den ‚Horvath-Erzählungen' wird das Portugiesische nicht nur durch Alis einsilbige Antworten, sondern vor allem durch den Ausdruck „Pica-pau-de-

cabeça-amarela“ sichtbar. Es handelt sich um die Bezeichnung einer Vogelart, die den sprachinteressierten Protagonisten aufgrund der Länge und Musikalität des Ausdrucks fasziniert. Die deutsche Übersetzung von „Pica-pau-de-cabeça-amarela“ = „Blondschopfspecht“ (FS: 131) – wird erst am Ende des gleichnamigen Kapitels verraten. Bis dahin verwendet Horvath ausschließlich das portugiesische Wort, und zwar nicht unbedingt deshalb, weil ihm das deutsche Äquivalent unbekannt ist, sondern aufgrund der Faszination, die er für Wörter, Wortklänge und Sprache im Allgemeinen hat. In diesem Fall dient Mehrsprachigkeit dazu, den Protagonisten als sprachaufmerksam und -interessiert zu charakterisieren.

Während der gesamten Taxifahrt (und bereits davor) denkt Horvath ständig über Sprache nach. Er überlegt, ob ein Ausdruck richtig, passend und einer bestimmten kommunikativen Situation stilistisch angemessen ist. Horvaths metasprachliche Reflexionen werden überwiegend als innerer Monolog dargestellt, wobei seine Gedanken, Selbstgespräche und Überlegungen zum Teil auch auf Fremdsprachen gerichtet sind:

> Georg Horvath bildet sich ein, schrille Affenschreie in den Baumkronen zu hören und wie der fabelhafte Specht, wie *Pica-pau-de-cabeça-amarela* an einem Stamm arbeitet.
> Das gefällt ihm nicht. *An einem Stamm arbeiten*. Sein Bedürfnis nach dem richtigen Wort ist wieder da. Wie klingt die Arbeit des Spechts genau? Wie klingt *Pica-pau-de-cabeça-amarela*? Er braucht *Verwortung*. (FS: 125, kursiv im Original)

Als Horvath sich an eine Konferenz in Rumänien erinnert und Ali davon erzählen möchte, tritt die rumänische Sprache automatisch latent auf: Obwohl der Protagonist diese Sprache nicht beherrscht, wird sie durch das bloße erwähnen des Landes, in der sie gesprochen wird, evoziert. Sichtbar – d. h. manifest – wird sie anschließend durch wenige, vereinzelte Wörter sowie einen Ortsnamen (Paraty): „‚Conferinţa‘ stand auf einem Aufsteller, dazu wohl ein Name – Georg Horwath auf der Küstenlandstraße nach Paraty erinnert sich nicht, welcher, also sagt er zu Ali ‚Männerkonferenz‘, und Ali nickt“ (FS: 111). Außerdem werden die Ausdrücke „kafkaeskul“ und „groteskul“ eingefügt und anschließend erklärt. Dem Protagonisten waren sie aufgefallen, weil der erste Wortteil („Kafka“, „grotesk“) verhältnismäßig leicht zu deuten ist bzw. die Ähnlichkeit mit dem Deutschen gab ihm die Illusion, die Bedeutung dieser Wörter zu erahnen: „Leider war der Vortrag auf Rumänisch. Die einzigen Vokabeln, die Georg Horvath zu verstehen glaubte, lauteten ‚kafkaeskul‘ und ‚groteskul‘“ (FS: 112). Horvarth erinnert sich daran, wie er die beiden rumänischen Wörter in einem völlig unpassenden Kontext verwendet, und zwar

während einer Taxifahrt durch einige Vorstädte Bukarests, als er bemerkt, dass der Taxifahrer in die falsche Richtung fährt:

> „Der Witz", sagt Georg Horwath, „der Witz ist, dass ‚kafkaeskul' und ‚groteskul' Substantivierungen sind. Ich wusste das damals nicht. Ich habe im Augenblick meiner größten Wut in einem rumänischen Taxi gebrüllt: ‚Das Groteske!' Und: ‚Das Kafkaeske!'"
> Ali sagt: „Taskröteske." (FS: 119)

Als sprachsensibler Mensch möchte der Protagonist dem Taxifahrer vermitteln, worin die Absurdität dieses Sprachgebrauchs liegt. Dabei erfolgt seine Erklärung anscheinend auf Deutsch, oder zumindest werden die Ausdrücke „das Groteske" und „das Kafkaeske" auf Deutsch geäußert, denn Ali versucht anschließend, das erste Wort zu wiederholen – und zwar so, wie er es lautlich wahrgenommen hat. Diese Wortwiederholung kann einerseits der literarischen Funktion der Parodierung zugeschrieben werden, andererseits übernimmt sie auch eine kommunikative Funktion, denn Ali versucht, das Gespräch weiterzuführen, obwohl er den Sinn von Horvaths Darlegung nicht (vollständig) erfasst und seine Äußerungen dadurch semantisch/inhaltlich eher unsinnig erscheinen.

4 Fazit

In diesem Beitrag wurde gezeigt, dass das Chronotopos-Konzept fruchtbar angewandt werden kann, um die Interaktion zwischen Reisenden und Menschen, denen sie während ihrer Reise begegnen, zu analysieren. Vor allem wenn Reisen in einen Sprach- und Kulturraum führen, der nicht mit dem des Reisenden übereinstimmt, wird der Chronotopos der Begegnung durch manifeste oder latente Formen der literarischen Mehrsprachigkeit geprägt. Als Beispiel dafür dienten zwei Erzählungen aus Saša Stanišićs Band *Fallensteller*, in denen Reisen eine besonders zentrale Rolle in der Handlung einnehmen.

In der ersten wird der Chronotopos von dem Zusammentreffen der Protagonisten in der unmittelbaren Umgebung einer heruntergekommenen Fabrik in der Romanija während der Durchreise des Ich-Erzählers verkörpert. Literarische Mehrsprachigkeit wird überwiegend latent eingesetzt, und zwar in der Figurenrede, die eigentlich auf Serbokroatisch erfolgt, dennoch komplett ins Deutsche übertragen wird. Es geht also nicht darum, Authentizität oder gar Exotismus durch das Einbringen einzelner fremdsprachiger Ausdrücke zu erzeugen: Der Fokus liegt darauf, dass der Ich-Erzähler sich mit den Hirten zwar problemlos verständigen kann, da er ihre Sprache beherrscht, sie aber

trotzdem in gewisser Hinsicht missversteht, da seine Perspektive nicht (mehr) mit der Sichtweise der Hirten übereinstimmt.

In den ‚Horvath-Erzählungen' ist der Chronotopos der Begegnung in einem Taxi verortet, das durch Rio de Janeiro fährt, während sich der Protagonist auf einer Geschäftsreise in Brasilien befindet. Im Gegensatz zur ersten Erzählung ist literarische Mehrsprachigkeit weitgehend manifest vorhanden: Einerseits dient das Einsetzen von fremdsprachigen Ausdrücken aus dem Englischen und dem Portugiesischen dazu, die Mischsprache des Reisenden und seines Gesprächspartners wahrheitsgetreu darzustellen, insbesondere durch die Wiedergabe einer vereinfachten Varietät des Englischen. Andererseits wird die Hauptfigur Georg Horvath durch die Mehrsprachigkeit, die in seiner Rede vorkommt, als regelmäßig ins Ausland fahrender Geschäftsmann und Kosmopolit charakterisiert. Manifeste Mehrsprachigkeit findet sich sowohl in den Dialogen zwischen den Protagonisten als auch in Horvaths innerem Monolog wieder. Auch hier trägt literarische Mehrsprachigkeit dazu bei, die Figur zu charakterisieren, und zwar als sprachsensiblen (wenn nicht sogar sprachbesessenen) Menschen, der nicht nur mehrere Sprachen spricht, sondern auch über Sprache(n) nachdenkt.

In den ausgewählten Erzählungen gestalten manifeste und latente Mehrsprachigkeit Begegnungen, die im Rahmen einer Reise stattfinden, bedeutend mit. Dabei stellen beide Formen der literarischen Mehrsprachigkeit die Kommunikation zwischen den zusammentreffenden Protagonisten in gewisser Hinsicht als erfolgreich, zum Teil aber auch als misslungen dar. Der Chronotopos der Begegnung in den ‚Horvath-Erzählungen' verkörpert Menschen, denen es trotz unterschiedlicher Erstsprachen gelingt, sich irgendwie zu verständigen und ein durchaus angenehmes, wenn auch oberflächliches Gespräch zu führen. Über einfache Sätze und Phrasen kann allerdings nicht hinausgegangen werden: Sobald komplexere Geschehnisse oder tiefere Gedanken geschildert werden sollen, scheitert die Kommunikation. Der Chronotopos der Begegnung in *Die Fabrik* zeigt dagegen, dass ein gemeinsames Sprachsystem manchmal nicht ausreicht, um sich auch wirklich verstehen zu können – unabhängig davon, um welche Sprache es sich dabei handelt.

Literaturverzeichnis:

AMODEO, Immacolata (1996): „Die Heimat heißt Babylon". Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Westdeutscher Verlag.

BACHTIN, Michail (2008): Chronotopos. Übers. v. Michael Dewey. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BLUM-BARTH, Natalia (2020): „[W]enn man schreibt, muss man […] die anderen Sprachen aussperren. Exkludierte Mehrsprachigkeit in Olga Grjasnowas Roman *Gott ist nicht schüchtern*. In: Literarische (Mehr)Sprachreflexionen. Hrsg. v. Barbara Siller u. Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 49–67.

BLUM-BARTH, Natalia (2021): Poietik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

BÜRGER-KOFTIS, Michaela (2010): Ethnolekte und McLanguage. Zum Kreativpotential von Sprachhybridität. In: Polyphonie. Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität. Hrsg. v. Michaela Bürger-Koftis, Hannes Schweiger u. Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 300–320.

FRANK, Michael C. (2015): Chronotopoi. In: Handbuch Literatur & Raum. Hrsg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin/Boston: De Gruyter. S. 160–169.

FRANK, Michael C./ MAHLKE, Kirsten (2008): Nachwort. In: Chronotopos. Michail Bachtin. Übers. v. Michael Dewey. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 201–242.

GOETSCH, Paul (1987): Vorwort. In: Dialekte und Fremdsprachen in der Literatur. Hrsg. v. Paul Goetsch. Tübingen: Gunter Narr, S. 7–10.

KREMNITZ, Georg (2004): Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprache wählen. Wien: Praesens.

RADAELLI, Giulia (2011): Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann. Berlin: Akademie.

RADAELLI, Giulia (2014): Literarische Mehrsprachigkeit. Ein Beschreibungsmodell (und seine Grenzen) am Beispiel von Peter Waterhouses *Das Klangtal*. In: Philologie und Mehrsprachigkeit. Hrsg. v. Till Dembeck u. Georg Mein. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 156–182.

SCHMELING, Manfred/ SCHMITZ-EMANS, Monika (2002): Einleitung. In: Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Manfred Schmeling u. Monika Schmitz-Emans. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 7–38.

SILLER, Barbara (2020): Gespräch mit Saša Stanišić. In: Literarische (Mehr)Sprachreflexionen. Hrsg. v. Barbara Siller u. Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 346–348.

SKIBA, Dirk (2010): Formen literarischer Mehrsprachigkeit in der Migrationsliteratur. In: Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität. Hrsg. v. Michaela Bürger Koftis, Hannes Schweiger u. Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 323–334.

STANIŠIĆ, Saša (2016): Fallensteller. München: Luchterhand Literaturverlag.

STURM-TRIGONAKIS, Elke (2007): Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann.

WINKLER, Dagmar (2010): „Code-Switching“ und Mehrsprachigkeit. Erkennbarkeit und Analyse im Text. In: Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität. Hrsg. v. Michaela Bürger Koftis, Hannes Schweiger u. Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 181–195.

Internetquellen

DEMBECK, Till (2017): There Is No Such Thing as a Monolingual Text! New Tools for Literary Scholarship. In: www.polyphonie.at Vol. 4, 1/2017. URL: http://www.polyphonie.at/?op=publicationplatform&sub=viewcontribution&contribution=105 [20.03.2022].

URL 1: http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/glossary/transtextualitaet/ [20.03.2022].

URL 2: https://www.thoughtco.com/globish-english-language-1690818 [20.03.2022].

URL 3: http://www.polyphonie.at/?op=interviewdatabase&off=12 [20.03.2022].

Aussiger Beiträge 16 (2022), S. 129–143 ISSN 1802-6419

BEN DITTMANN

Reisen vom/als/zum Text – Der Umweg zur Fremdheit in Marion Poschmanns *Die Kieferninseln*

Der Artikel untersucht anhand Marion Poschmanns Reiseroman *Die Kieferninseln* (2017) die Verschränkung von Reisen und Texten und deren Bedeutung für Erfahrungen von Fremdheit. Zunächst wird mit Rekurs auf Lévinas problematisiert, dass sich Fremderfahrungen nicht automatisch mit jeder Reise ergeben. Stattdessen untersucht der Artikel die Funktionen von Texten als Bedingung der Möglichkeit von Fremdheit: Texte kanalisieren die Wahrnehmung des Reisenden, was mit Deleuze' und Guattaris Begriff der Kerbung als Rasterung des bereisten Landes durch punktuelle Markierungen veranschaulicht wird, und laden diese Kerbungen mit Bedeutungen auf. Dadurch wird eine Konfrontationsgrundlage geschaffen, die die willkürlichen Bedeutungszuschreibungen des Reisenden zu beeinträchtigen vermag. Die Konfrontation mit vorgängiger Bedeutung wird abschließend als Grundlage iterativer Verhandlungsprozesse zwischen Texten ausgelotet.

Schlüsselwörter: Reisen, Text, Textualität, Fremdheit, Guattari, Intertextualität, Marion Poschmann

1 Einleitung

Wer sich auf Reisen begibt lässt offenbar das Vertraute zurück und setzt sich einer Konfrontation mit dem Fremden und Ungewohnten aus. Aufgrund der zeitlichen und räumlichen Verschiebung, die jeder Reise inhäriert, scheinen sich Differenz und Veränderung wie von selbst zu ergeben. Dem Blick auf das Fremde und aus der Fremde wird dabei nicht nur das Potential zugeschrieben etwas Neues zu erleben, sondern auch das Eigene nachhaltig zu modifizieren. Die auf einer Reise erwarteten Fremderfahrungen und der durch sie vollzogene Perspektivwechsel stellen vor diesem Hintergrund eine hervorragende Möglichkeit dar, das Bekannte „mit anderen Augen" (PLESSNER 1982:169) wahrzunehmen.

Nachfolgend soll diese einfache Gleichung problematisiert werden. Der Anspruch, Reisen und Fremderfahrungen *eo ipso* zu verschränken, wird bereits

DOI 10.21062/ab.2022.019

von einer Tourismusindustrie, die Reisen als Unterhaltung und Entspannung diesseits der Komfortzone ausrichtet, enttäuscht. Wenn sich etwa Hotels an den verschiedensten Orten der Welt bis zum Verwechseln ähnlich sehen, taucht Fremdheit in derartigen Konstellationen gar nicht mehr als konfrontatives Phänomen auf. Die kulturspezifischen Andersheiten verkommen dagegen zu klischeehaften Exotismen, die den Angereisten als Pflichtprogramm vorgeführt werden und damit das ‚Fremde' zur inszenierten Kulisse machen und ins Groteske verzerren. Daniel J. Boorstin bringt diese touristische Dimension des Reisens folgendermaßen auf den Punkt: „The tourist looks for caricature; travel agents at home and national tourist bureaus abroad are quick to oblige. The tourist seldom likes the authentic […] product of a foreign culture; he prefers his own provincial expectations" (BOORSTIN 1977:106). Nicht jede Reise also öffnet sich *per se* fremden Welten – oft gibt sie dem Vertrauten nur eine andere Staffage.

Auch wenn Tourist/innen – von Jonathan Culler ironisch als „the lowest of the low" (CULLER 1988: 153) bezeichnet – diese Beobachtung möglicherweise in besonders markanter Form offenlegen, müssen sich jedoch insgeheim alle Reisenden mit der Frage auseinandersetzen, wie sich das Fremde überhaupt wahrnehmen lässt. Das liegt nicht nur daran, dass die Unterscheidung zwischen Touristen und Touristinnen und ‚anderen' Reisenden äußerst fragwürdig bleibt (vgl. ebd. 157f.), sondern ist insbesondere der Tatsache geschuldet, dass das Eigene, das uns auf Reisen begleitet, sich nicht in äußeren Annehmlichkeiten, wie etwa einem kontinentalen Frühstück in Tokyo, erschöpft. Es ist vielmehr offenkundig, wie Marion Poschmann in einem Interview anmerkt, „dass man seine Probleme, sich selbst, überall mit hin nimmt. Und das Fremde entpuppt sich als das allzu Vertraute" (EGER 2018).

Jede Reise nimmt unweigerlich ihren Ursprung – das reisende Ich – mit. Dieser oft übersehene Umstand des Reisens hat kaum zu überschätzende Konsequenzen für die Erfahrung von Fremdheit: Fremdheit stellt sich nicht einfach von allein ein, sobald man nur die Heimat verlässt. Mit Emmanuel Lévinas lässt sich das reisende *Ich* als Seiendes begreifen, dessen Existenzweise gerade darin besteht „seine Identität durch alle Begegnisse hindurch wiederzufinden" (LÉVINAS 2014: 40). Diese Akte der Identifizierung überformen auch jene Veränderungen, die dem Ich auf Reisen zustoßen können, wodurch es auch das Differente und Abweichende, kurz: das Fremde, ins Eigene zu integrieren vermag. Das Ich ist demnach zunächst unfähig, zu sich selbst auf Distanz zu gehen (vgl. ebd. 40f.). Auch Selbstkritik, zu der Reisen ja in besonderem Maße befähigen soll, bleibt letztlich immer *Selbst*-Kritik. Das Verlassen der Heimat ist nicht mit einem Verlassen jenes Ortes zu verwechseln, den Lévinas als „Ort, an dem

ich kann“ (ebd. 42), an dem also die eigenen Vermögen der Inbesitznahme wirksam sind, bezeichnet. Dieser Ort, mit dessen Einnahme alles andere ebenfalls einnehmbar wird, ist vom Ich nicht zu trennen und begleitet somit auch jede Reise, weshalb Lévinas resümieren kann: „In der Welt bin ich bei mir zu Hause“ (ebd.). Diese identifizierende Struktur des Ich disponiert es zur permanenten Aneignung – selbstverständlich auch des Fremden. Für Reisende ist somit gerade ein „Umschlag der Andersheit der Welt in Identifikation des Selbst“ (ebd.) konstitutiv. Bloßes Reisen beschert also weder automatisch Fremderfahrungen noch schützt es die gemachten Erfahrungen vor einer Integration ins Eigene.

Vor diesem Hintergrund soll Marion Poschmanns Reiseroman *Die Kiefern-inseln* gelesen werden, wobei danach gefragt wird, wie der Roman Fremdheit zu einem wahrnehmbaren Phänomen werden lässt. Mit dieser Fragestellung kann die entscheidende Beteiligung textueller Dimensionen des Reisens für Erfahrungen von Fremdheit freigelegt werden. Mit den Präpositionen *von* und *zum*, sowie der Konjunktion *als* sind bereits im Titel die zu untersuchenden Beziehungen angedeutet, die Texte mit dem Reisen unterhalten. Diese Relationen werden exemplarisch anhand Poschmanns Roman nach ihrem jeweiligen Beitrag für Fremderfahrungen während des Reisens ausgelotet.

In Poschmanns Roman reist der Kulturwissenschaftler Gilbert Silvester nach einem Traum, in dem ihn seine Frau betrügt, unversehens nach Japan. An seinem Aufbruch, sowie seinen ersten Eindrücken in der neuen Umgebung, lassen sich die Persistenz des Eigenen und die daraus resultierende Unsichtbarkeit des Fremden ablesen. Die Abreise Gilberts geschieht abrupt, planlos und gewissermaßen unmotiviert: Als Folge eines Streits mit seiner Frau Mathilda über seinen Traum bucht Gilbert willkürlich einen Interkontinentalflug nach Tokyo. In den anschließenden Versuchen Gilberts, seine Reise nachträglich zu motivieren, offenbart sich die mit Lévinas umrissene Struktur des Ich. Anfangs begreift Gilbert seinen Aufbruch als Protesthaltung (vgl. POSCHMANN 2017: 9), kurz darauf gibt er jedoch an, das Verhalten seiner Frau habe ihn zu diesem Schritt gedrängt. Den Anlass seiner Japanreise verortet er irgendwo zwischen Autonomiestreben und Trotz (vgl. ebd. 15). Nach seiner Ankunft in Tokyo verschiebt sich der Grund seines Reiseantritts für Gilbert ein weiteres Mal: Er sieht in seinem Japanaufenthalt plötzlich die Möglichkeit die eurozentrische Perspektive seines aktuellen Forschungsprojekts, zu den Wirkungen von Bartrepräsentationen in Filmen, überwinden zu können (vgl. ebd. 22f.). Diese divergierenden ätiologischen Zuschreibungen, mit denen Gilbert den Anlass seiner Reise mehrfach neu bestimmt, sind keineswegs als Wandlungsprozesse zu beurteilen. Sie bestätigen stattdessen beispielhaft die integrative Neigung des Ich, denn die verschiedenen Bestimmungen täuschen nicht darüber hinweg,

dass sie Gilbert als deren eindeutigen Urheber markieren. Gilbert deutet den Grund seiner Reise zwar unterschiedlich, er selbst verkörpert dabei aber jene „universale Identität, die das Heterogene aufzunehmen vermag“ (LÉVINAS 2014: 40), jenes gleichbleibende Ich, das diese Zuschreibungen – auch unter sich verändernden Umständen – vornehmen kann. Darüber hinaus erweisen sich Gilberts nachträgliche Motivationen durchweg als Instrumentalisierungen seiner Reise, die weniger eine neugierige Erkundung des Fremden zum Ziel hat, als vielmehr eigenen Zwecken dienen soll. Die intern fokalisierte Wiedergabe der zitierten Zuschreibungsversuche Gilberts vermag mit narrativen Modalitäten die Schwierigkeiten, das Eigene tatsächlich mit anderen Augen zu sehen, zu inszenieren und bindet zugleich auch die Leser/innen an Gilberts Perspektive. So taucht etwa die Sichtweise Mathildas, Gilberts Frau, die dessen Abreise in Anbetracht eines beliebigen Traums möglicherweise als völligen Unsinn deuten würde, gar nicht auf. Mit Gilbert als Reisendem präsentiert Poschmann also ein Ich, das – auf der Darstellungs- und Vermittlungsebene zugleich – mit sich selbst identisch bleibt.

In Japan tritt der schwere Stand des Fremden noch deutlicher hervor. Angesichts seiner unkomplizierten Reise in ein so weit entferntes Land, zeigt sich Gilbert geradezu überrascht davon, dass „alles so einfach“ vor sich ging: „Wie von selbst fuhr er um die halbe Welt, kein Widerstand, keine Verzögerung, keine Probleme“ (POSCHMANN 2017: 17). Die Reise konfrontiert Gilbert ausdrücklich *nicht* mit Erfahrungen von Fremdheit und das doch eigentlich unvertraute Japan ist ihm in unheimlicher Weise gar nicht unheimlich (vgl. ebd. 19). Während sich hier die Herausforderung, Fremdheit überhaupt wahrzunehmen manifestiert, bietet der Roman auch zahlreiche Beispiele dafür, wie sich Gilbert sein Reiseziel aneignet und diffamiert, es verkennt oder schlicht ignoriert. Seine Abneigung gegenüber Japan und seinen Traditionen, wie etwa dem Kabuki, kommt mehrfach zum Ausdruck (vgl. ebd. 16, 52, 96–97). Da Gilbert kaum fundierte Kenntnisse über Japan besitzt, gibt er sich mit dem Abrufen von Klischees zufrieden. Die japanische Stewardess hat in seinen Augen also selbstverständlich einen „Geisha-Knoten“ (ebd. 9) als Frisur und auch seinem einstweiligen Reisebegleiter Yosa Tamagoshi wirft Gilbert vor, die eigenen stereotyp besetzten Erwartungen an Japaner nicht zu erfüllen:

> Warum bloß verfügte Yosa nicht einmal über ein Minimum buddhistischer Gelassenheit, wo war er wenigstens in Spurenelementen abgeklärt, wie man es im Land des Zen erwarten sollte, und wo war, auf der anderen Seite, die schon fast pornographische Experimentierfreude, mit der es den Japanern offensichtlich gelang, noch die gröbsten Obszönitäten ohne das geringste Schuldgefühl in ein ausschweifendes Sexualleben zu integrieren? (Ebd. 107)

Gilbert besetzt Japan mit eigenen Bedeutungen; er lässt sich auf keinerlei kulinarische Experimente ein und zieht sich stattdessen lieber an nichtssagende Nicht-Orte, wie etwa den Hautbahnhof Tokyos, zurück (vgl. ebd. 24f.). In gewisser Weise ließe sich Gilberts Haltung in Japan mit der gegenüber seinen Forschungen vergleichen. Letztere charakterisiert er selbst als Projekt, „bei dem die Ergebnisse schon vorher feststanden" (ebd. 12). In beiden Fällen also bricht er zu etwas auf, ohne dass das Fremde und Differente überhaupt in seinen Wahrnehmungsradius gerät; vielmehr wird seine Wahrnehmung in vertraute Deutungsschemata gezwungen. Mit Gilbert entwirft Poschmann ihren Reisenden zunächst als autarkes Ich, das uneingeschränkt das Fremde mit den je eigenen Bedeutungen unterdrückt. Gilbert ist als Reisender frei und diese Freiheit manifestiert sich, mit Lévinas gesprochen, in einer ungebrochenen „Reduktion des Anderen auf das Selbe" (LÉVINAS 2014: 55). Japan vermag Gilberts Bedeutungszuschreibungen nichts entgegenzusetzen. Umgekehrt demonstriert Poschmann mit Gilbert auch die Unfähigkeit, Fremdheit wirklich zuzulassen und hierdurch die eigene Identität tatsächlich herauszufordern.

Was aus dieser Perspektive in Frage steht, ist also eine Dimension des Reisens, die Reisenden Widerstand leistet, indem sie deren Freiheit der Bedeutungszuweisung beeinträchtigt und hierdurch Fremderfahrungen, zumindest stellenweise und augenblickshaft, durchzusetzen vermag.

In Poschmanns Roman lässt sich tatsächlich ein Umweg ausmachen, der genau das leistet, nämlich der Expansion des Eigenen vorzubeugen. Es ist auffällig, dass sich Gilbert sofort nach seiner Ankunft in Tokyo einen Reiseführer und „ein paar japanische Klassiker in englischer Übersetzung" (POSCHMANN 2017: 16f.) kauft, darunter Matsuo Bashôs Reisebeschreibung *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Die Lektüre Bashôs erlaubt es Gilbert ein Ziel für seinen Japanaufenthalt zu formulieren: Gilbert nimmt sich vor, Bashôs Spuren zu folgen und Matsushima, die „Bucht der Kieferninseln" zu bereisen (vgl. ebd. 36f.). Dieser Umweg über die textuelle Dimension des Reisens gestattet es dem Fremden zu einem Ereignis der Wahrnehmung zu werden, was im Folgenden anhand dreier Korrelate dieser Dimension plausibilisiert werden soll. Es ist jedoch einschränkend darauf hinzuweisen, dass das, was hierbei in den Blick gerät, stets nur als Bedingung der *Möglichkeit* von Fremderfahrungen ausgelegt werden kann; in den vielfältigen Praxen des Reisens bilden Texte seit Jahrhunderten eine feste Komponente und haben nachweislich nicht zwangsläufig von der hier erörterten Möglichkeit Gebrauch gemacht. Auch eine Verflechtung von Reisen und Texten ist kein Garant für Fremderfahrungen, aber eine ihrer theoretischen Voraussetzungen, sei sie auch noch so unauffällig.

2 Reisen vom Text

Es ist zunächst nicht zu unterschätzen, dass Gilbert die Inspiration zu seinem Reiseziel Matsushima von einem Text bezieht. In seiner Monografie zum kollektiven Gedächtnis, erzählt Maurice Halbwachs von einem Spaziergang durch London, an dem er die Beobachtung abliest, „daß wir in Wirklichkeit niemals allein sind“ (HALBWACHS 1967: 2). Die Wahrnehmung des Spaziergängers speist sich nämlich aus der Erinnerung an je unterschiedliche Begleiter/innen. Während Halbwachs mit dieser Einsicht sein Interesse für die Kollektivität des individuellen Gedächtnisses begründet, soll an dieser Stelle sein Hinweis hervorgehoben werden, dass die jeweiligen „Begleiter“ auch Texte sein können (vgl. ebd. 2f.). Halbwachs' Anekdote ist dabei insofern aufschlussreich, als sie die triviale Erfahrung einsichtig macht, dass Texte – in Halbwachs' Fall vor allem Reiseführer – unsere Wahrnehmung zu lenken vermögen. Die Texte lassen Aspekte des Reiseziels hervortreten, die dem oder der Reisenden ansonsten unbemerkt geblieben wären: Obwohl Halbwachs nie zuvor in London war, gelingt es ihm aufgrund der unterschiedlichen textuellen Anregungen, seine Aufmerksamkeit zielgerichtet auf bestimmte Ausschnitte der fremden Umgebung zu richten. Die grundlegende Funktion textueller Reisebegleiter kann somit als Kanalisierung der Wahrnehmung identifiziert werden.[1]

Indem Gilbert Bashôs Reisebeschreibungen liest, wird er für bestimmte Punkte – darunter vor allem die Kieferninseln – sensibilisiert. Gilbert ist allerdings nicht der einzige in Poschmanns Roman, der eine Reise vom Text aus unternimmt: Am Bahnhof in Tokyo begegnet er dem erwähnten Yosa Tamagoshi, der dort versucht sich das Leben zu nehmen. Bei diesem Versuch folgt Yosa, wie an späterer Stelle deutlich wird, ebenfalls einem Text als Vorlage. Er trägt ein Buch mit dem Titel *The Complete Manual of Suicide* bei sich, worin Plätze vorgeschlagen und diskutiert werden, die zum Selbstmord geeignet scheinen (vgl. POSCHMANN 2017:38). Bereits Bashô wählte seine Reiseroute nicht zufällig aus, sondern orientierte sich an den Wanderungen Saigyōs, einem japanischen Dichtermönch des 12. Jahrhunderts, auf dessen Spuren sich Bashô mit seiner Reise begibt. Die von Bashô besuchten Orte sind nahezu alle als *uta-makura* (Gedichtkopfkissen) bekannt (vgl. DOMBRADY 2014: 21f.). Mit diesem Begriff werden Orte erfasst, die in der japanischen Kulturgeschichte aufgrund ihrer außergewöhnlichen Schönheit oder Bedeutung zu wiederkehrenden Vorlagen für Reisen und Dichtungen avanciert sind; *uta-makura* sind als Reiseziele folglich alle durch eine ausgeprägte Textualität gekennzeichnet; sie figurieren in

1 Vgl. ausführlich zur Funktion von Reiseführern MÜLLER 2012.

zahlreichen Texten und diese Textualität steht wiederum, im Falle Bashôs, am Anfang anschließender Reisen: Die einzelnen „Kopfkissen", hierunter auch Matsushima, dienen Bashô, genau wie Gilbert, als Etappen- oder Endziele der Reise (vgl. ebd. 28). In Poschmanns Roman werden also ausdrücklich Reisen miteinander verwoben, deren Ursprung in Texten begründet liegt.[2] Zugleich aber lässt sich ein textueller Reiseursprung über die intradiegetischen Grenzen hinaus verfolgen: Wie Poschmann in einem Interview angegeben hat, waren ihre eigenen Reisen nach Japan stets von Texten begleitet (vgl. WARNAT 2018).

Die erwähnte Funktion der Wahrnehmungskanalisierung ist dabei konstitutiv für alle Ausprägungen von Reiseführern, da sie potenzielle Ziele in der Fremde auswählen und – worauf später noch näher eingegangen wird – mit Informationen, Hinweisen und Anmerkungen, kurz: Bedeutungen, versehen. Das bereiste Land wird vor dem Hintergrund jener Texte erlebt, die man darüber gelesen hat (vgl. MURATH 1995: 14), wodurch es sich indes als Textgewebe konstituiert. Für Yosa treten bestimmte Orte Japans als mögliche Selbstmordstätten überhaupt erst durch deren textuelle Markierung in seinem Selbstmordhandbuch hervor. Gilbert erlaubt der textuelle Einschnitt, die unüberschaubare Fremde auf wenige ausgewählte Punkte zu verdichten. Japan gerinnt nach der Lektüre Bashôs zu einer festgelegten Reiseroute; die Texte initiieren für Gilbert eine Kerbung der Fremde. Japan wird durch die textuelle Setzung von Punkten, die Bashôs Text offeriert, zu einem gekerbten Raum im Sinne Gilles Deleuze' und Félix Guattaris. Gerade die punktuelle Organisation, die das bereiste Land gewissermaßen nach sehenswerten Orten rastert, ist für Deleuze und Guattari kennzeichnend für den gekerbten Raum (vgl. DELEUZE/GUATTARI 1992: 666).[3] Auch Culler weist auf die Notwendigkeit textueller Markierungen hin: „But ‚the real thing' must be marked as real, as sight-worthy" (CULLER 1988: 161). Cullers Bemerkungen zielen in erster Linie auf Hinweisschilder und auch Gilbert begegnet solchen textuellen Kenntlichmachungen: „Wäre nicht die Hinweistafel gewesen, niemand hätte in den beiden Kiefern etwas Besonderes vermutet" (POSCHMANN 2017: 131).

2 Gilbert berichtet auch vom Mihara-Vulkan, der zu einem Reiseziel für Selbstmörder wurde, nachdem er in einem Roman in dieser Konstellation figurierte (vgl. POSCHMANN 2017: 114f.).

3 Deleuze und Guattari zählen die klassische Bildungsreise zu den Formen eingekerbten Reisens (vgl. DELEUZE/GUATTARI 1992: 668). In unserem Zusammenhang ist diese Klassifikation insofern interessant, als für Bildungsreisen der Sache nach ein textueller Ursprung konstitutiv ist. Wer etwa wie Goethe – als paradigmatischer Vertreter – mit Bildungsabsichten (nach Italien) reist, tut dies als LeserIn und bereist die Fremde folglich zwangsläufig als Textgewebe.

Die Auszeichnung bestimmter Punkte als sehenswürdig, leisten – das demonstriert Poschmanns Roman ausdrücklich – jedoch auch andere Textsorten, etwa Reiseführer oder Reisebeschreibungen, aber selbstverständlich auch fiktionale Texte, wie *Die Kieferninseln* selbst.

Die textuellen Einkerbungen stellen unvermeidlich eine Reduktion dar; durch die Selektion sehenswerter Punkte werden andere – bisweilen auch ganze Linien – ausgeschlossen und bleiben der Wahrnehmung vorenthalten. Was Roland Barthes von den Benutzer/innen von Städten sagt, gilt in gleichem Maße für Reisende: Beide sind wie ein „Leser, der je nach seinen Verpflichtungen und seinen Fortbewegungen Fragmente […] entnimmt" (BARTHES 1988: 206) und andere unberücksichtigt lässt. Auf einer Zugfahrt zwischen zwei Reisezielen heißt es bei Poschmann etwa: „Yosa hat ihm [Gilbert, B.D.] den Fensterplatz überlassen, aber draußen war nichts zu sehen" (ebd. 54). Es bleibt aber zu ergänzen, dass sich die entnommenen Fragmente textueller Anregungen und Hinweise verdanken: Was nicht durch Texte markiert ist, bleibt unsichtbar. Gilbert selbst beklagt diese Reduktion in Bezug auf Yosas Selbstmordführer: „Das Handbuch tauge nichts, es weise nur auf Allgemeinplätze hin, die jeder ohnehin kenne" (ebd. 66). Damit beschreibt er den negativen Effekt textueller Einkerbungen, die aufgrund ihres selektiven Charakters eine Wiederkehr der gleichen ausgezeichneten Punkte begünstigen: Reiseführer markieren oftmals dieselben Stellen immer wieder und wieder, wodurch das Fremde domestiziert und gezähmt wird. Nicht umsonst zeichnet sich der gekerbte, im Unterschied zum heterogenen glatten Raum, durch Homogenität aus (vgl. DELEUZE/GUATTARI 1992: 676).

Die textuellen Einkerbungen sind somit zunächst ambivalente Vorgänge; einerseits sind ihre Markierungen notwendige Voraussetzungen, um das Fremde überhaupt der Wahrnehmung des oder der Reisenden zugänglich zu machen, und andererseits verkürzen sie das Fremde zugleich, indem dieser Zugang stets partiell, unvollständig und damit homogenisierend bleibt. Diese Ambivalenz lässt sich mit einem Hinweis Deleuze' und Guattaris weiterverfolgen. Sie beschreiben die widersprüchlich anmutende „Notwendigkeit, vom Glatten zum Gekerbten und vom Gekerbten zum Glatten überzugehen" (ebd. 673). Während Texte zunächst den Prozess der Kerbung vollziehen, muss ihnen – nimmt man Deleuze' und Guattaris Bemerkung ernst – zugleich das Potential zur Glättung und damit zum Reisen als „schwieriges, ungewisses Werden" (ebd. 669) inhärieren. Diese ambivalente Rückerstattung wird ebenfalls bei Poschmann sichtbar, wenn ein weiterer Aspekt der textuellen Dimension des Reisens berücksichtigt wird.

3 Reisen als Text

Die Kerbung des Raums durch das Reisen vom Text aus wählt aus der unüberschaubaren Masse potenzieller Wahrnehmungsinhalte in der Fremde bestimmte Elemente aus. Die Texte leisten aber nicht nur diese Auswahl, sondern sie versehen diese auch, wie oben bereits angedeutet, mit Bedeutungen. Das bereiste Land wird mit einem Netz aus Texten – Gilbert bezeichnet Japan als „Palimpsest", als „über und über beschriebene[s] Land" (POSCHMANN 2017: 125) – über- und hierdurch mit Bedeutung durchzogen. Die Unterscheidung zwischen Stadttexten und Textstädten, die Andreas Mahler erarbeitet hat, lässt sich aus dieser Perspektive auch für eine Betrachtung jeglicher Reiseziele fruchtbar machen: Texte über Städte konstituieren Städte als Text – Reiseberichte und Reiseführer, aber auch Hinweisschilder und andere Textsorten konstituieren das Fremde als Text (vgl. MAHLER 1999: 12f.). Durch diese Verschränkung textueller Einkerbung und gleichzeitiger Bedeutungsaufladung als Texte kann die Bedingung der Möglichkeit von Fremderfahrungen überhaupt erst gedacht werden, denn Fremderfahrungen entfalten sich nur als Differenz zwischen Diskursen (vgl. MURATH 1995 :6).

Barthes ist zuzustimmen, wenn er den menschlichen Raum als immer schon signifikant und damit als diskursive Praxis voraussetzt (vgl. BARTHES 1988:199). Auch als Reisende oder Reisender, das beweist Gilbert in Japan, hat man immer an dieser Praxis teil; unentwegt schreibt Gilbert dem fremden Land Bedeutungen zu – aber, wie oben beschrieben, eben die je eigenen. In einem unbekannten Raum sind Zugereisten die bestehenden Bedeutungszusammenhänge aber zunächst unklar; nichts hindert Gilbert daran diese Leerstellen mit eigenen Bedeutungen aufzufüllen, wodurch der unbekannte Raum aber seiner Fremdheit beraubt und dem Eigenen unterworfen wird. Die reine Materialität offenbart sich als insignifikant und kann deshalb vom Reisenden beliebig ausgefüllt werden: Eine Landschaft ist „nur" eine Landschaft – sie bedeutet erst einmal nichts. Nur das also, was bereits Bedeutung in sich trägt, kann derartigen Aneignungsprozessen Einhalt gebieten.

Das Fremde ist keine objektive Eigenschaft; es ist relativ zu denken und setzt damit implizit etwas voraus, zu dem es überhaupt in Relation treten kann. Dieses Etwas wird durch die Texte geleistet: Eine von Bedeutung unbefleckte Umgebung – wie das von Gilbert bereiste Japan – hat gar nicht die Voraussetzungen um überhaupt fremd zu werden, denn hier fehlt jenes Gegenüber. Das Fremde bleibt so lange entzogen, bis es sich als Element, als signifikantes Gegenüber, innerhalb eines vorgängigen Bedeutungszusammenhangs manifestieren kann. Ein solcher Bedeutungszusammenhang wird durch das

gestiftet, was Bernhard Waldenfels als „Ordnungen“ bezeichnet, „die jeweils dieses *erschließen*, jenes *verschließen*“ (WALDENFELS 2016: 33); also Fremderfahrungen nach sich ziehen können: „Das Außer-ordentliche begleitet die Ordnungen wie ein Schatten“ (ebd.). Mit der Konstituierung des Reiseziels als Textgewebe werden gleichsam solche Ordnungen konstituiert und deren anschließende Irritation erst ermöglicht. Nachdem sich Gilbert an der Reiseroute Bashôs orientiert, wird er an den jeweiligen Etappenzielen mit dessen hinterlassener Bedeutung konfrontiert. Die Haikus Bashôs tragen Bedeutungsspuren an Gilbert heran und er versucht sich an dem von Halbwachs beschriebenen Nachvollzug der „Denkungsart“ (HALBWACHS 1967: 3) des jeweiligen Textes. „Wir fahren nach Ueno erklärte Gilbert geduldig, und stellen uns die Blüten vor, die Bashô gesehen hat“ (POSCHMANN 2017: 86). Auch der Wald Aokigahara, der von Yosas Handbuch empfohlen wird und den die beiden aufsuchen, ist von einer solchen vorgängigen Bedeutung als Selbstmordstätte geprägt und wird von Gilbert vor diesem Hintergrund als „eine Spur feuchter, eine Spur dunkler, eine Spur unheimlicher“ als andere Wälder wahrgenommen (vgl. ebd. 58). Die Texte erlauben also das, was Lévinas für die Sprache insgesamt geltend macht: Sie konfrontieren mit einer Bedeutung, die vom Anderen statt vom Eigenen kommt (vgl. LÉVINAS 2014: 295) und erlauben deren Offenbarung (vgl. ebd. 99). Die jeweils offenbarte Signifikanz beschränkt dabei zugleich die Bedeutungszuweisungen, da die Texte immer etwas Vorgängiges, etwas das dem Eigenen vorausgeht und es übersteigt, in sich tragen. Selbstverständlich lässt sich auch eine vorgängige Bedeutung ignorieren, aber sie offeriert zumindest ein Angebot, mit dem sich Reisende auseinandersetzen *können*. Das Erlebnis der in Texten gespeicherten Erfahrung und Bedeutung widerfährt auch Gilbert: Als er gemeinsam mit Yosa die Kirschblüten von Ueno besucht, wird er sich der Veränderung des Ortes seit Bashôs Besuch gewahr. Zu dieser Einsicht gelangt er aber nur aufgrund eines Vergleiches mit einem von Bashô in Ueno verfassten Haiku (vgl. POSCHMANN 2017: 86–91). Dass Texte zum differentiellen Vergleich einladen und damit Fremdheit überhaupt erfahrbar machen, erläutert auch Culler an ganz praktischen Beispielen, die sich auch bei Poschmann wiederfinden lassen (vgl. CULLER 1988: 160). So zeigt sich Gilbert in Matsushima von der Landschaft zunächst enttäuscht und sieht sie nach einem Erdbeben von Baugeräten zugestellt (vgl. POSCHMANN 2017: 154–156); was Bashô hier erblickt hat, ist also nur noch als Text zugänglich und erst der Vergleich mit diesem erlaubt es Gilbert zu einer abweichenden Wahrnehmung zu gelangen. Damit leisten die Texte nicht nur eine Akkumulation signifikanter Spuren und Erfahrungen, sondern sorgen auch dafür, dass diese – als Texte – immer lesbar bleiben (vgl. LACHMANN 1990: 76). Mit seiner Hinwendung

zu Texten, verändert sich auch Gilberts Haltung. Der Roman schildert wie seine anfängliche Freiheit der Bedeutungszuweisung mehr und mehr einem Innehalten und Auseinandersetzen mit vorgängigen Bedeutungen weicht. Diese Entwicklung verdankt sich dabei dem skizzierten Umweg: Japan wird von Gilbert mehr und mehr als mit Bedeutung aufgeladener Text bereist. Gilbert setzt sich weniger intensiv mit den besuchten Reisezielen als mit deren – in Texten abgelagerten – Bedeutungen auseinander (vgl. POSCHMANN 2017: 117f.).

„Das Fremde", so Clemens Murath, „ist niemals als etwas Äußerliches fremd gewesen, sondern es wird in einem Netz intertextueller Bezüge generiert, das seine Wahrnehmung und Kommunizierbarkeit zuallererst ermöglicht" (MURATH 1995: 4). Unser Verstehen fußt immer auf einem Rückgriff auf Texte und es kann im Umkehrschluss auch nur durch Texte irritiert und befremdlich werden. Dieser Befund lässt sich an postkoloniale Einsichten kulturellen Miteinanders anschließen: Mit Homi K. Bhabhas Konzept eines „Dritten Raums" (BHABHA 2011), in dem interkulturelle Verhandlungen stattfinden können, wird dieser Zusammenhang besonders deutlich. Solche Verhandlungen, deren Ergebnisse „*weder das Eine* […] *noch das Andere* sind, *sondern etwas weiteres neben ihnen*" (BHABHA 2011: 42, kursiv im Original), verlangen zunächst zwei voneinander unterscheidbare Bedeutungen, die aufeinandertreffen und miteinander ins Gespräch kommen können. Während Reisende ihre eigenen Bedeutungen stets mit sich tragen, müssen die bestehenden erst als Texte vermittelt werden. Aus der sich ergebenden Konfrontation können dann Verhandlungen, wie sie von Bhabha beschrieben werden, entstehen. Poschmann selbst verweist mit dem Begriff des „Grenzgängers", „der andere heimlich über die Grenze bringt, ein Schmuggler, der Personen, Gegenstände, Wirklichkeitssplitter, Erkenntnisgewinn *von einem* Territorium in *das andere* transportiert" (POSCHMANN 2016: 57 [Hervorh. v. B.D.]), auf diese Bedingung kultureller Verhandlungsprozesse.

Die Notwendigkeit der Begegnung mit etwas als Text, kommt implizit in einer Reflexion Gilberts über Kiefern zum Ausdruck. Er stellt sich die Frage, warum „eine ganz gewöhnliche Kiefer, beispielsweise in einem Brandenburger Forst" (POSCHMANN 2017: 122f.) nicht dieselbe Wirkung wie die zu Texten gewordenen japanischen haben könne. Die Antwort ließe sich nunmehr wie folgt geben: Die gewöhnliche Kiefer ist eben mit keinerlei Bedeutung aufgeladen – sie ist nur eine Kiefer. Vor diesem Hintergrund muss auch das Zitat Bashôs, das Poschmann ihrem Roman vorangestellt hat, akzentuiert werden. „Willst du etwas über Kiefern wissen – geh zu den Kiefern" heißt es da. Bashô

geht aber nicht zu irgendwelchen Kiefern, sondern zu solchen, die als *uta-makura* bereits in Texten figurieren und dadurch Signifikanz erlangt haben.

4 Die Reise zum Text

Die Konfrontation mit den nunmehr mit Bedeutung aufgeladenen Einkerbungen erlaubt, sofern auch sie in Text verwandelt wird, in iterativen Verhandlungsprozessen etwas Neues zu entfalten. Gilbert und Yosa folgen Bashô nicht nur auf dessen Reiseroute, sondern auch seinem Projekt der Verhandlungen im Rahmen der *uta-makura*. Bashô befindet sich in einem intertextuellen Dialog mit Saigyō: An ein und derselben markierten Stelle, beispielsweise Nikkō, verfassen beide Dichter jeweils einen Text. Gilbert bemerkt dabei die iterative Verschiebung, die hierbei vollzogen wird: „Mal stand der Baum für das Flüchtige, nur dazu da, das Ewige durch sich hindurch erstrahlen zu lassen, mal stand er für das Unvergängliche inmitten der permanenten Veränderung, er war das eine und das andere“ (POSCHMANN 2017: 114).

Gilbert und Yosa beginnen auf ihrer Reise ebenfalls jedes Etappenziel mit einem Haiku zu vertextlichen, wodurch sie sich an der Akkumulation textueller Erfahrungen beteiligen. Zugleich entkoppeln sie damit die Bedeutungen der bereisten Ziele ihrer tradierten Referenz und schaffen die Möglichkeit zu Neuem (vgl. MURATH 1995: 5). Ein und derselben textuell eingekerbten Stelle werden verschiedene Bedeutungen aufgepfropft, die von Reisenden miteinander in Verhandlung gebracht werden können. Die Tradition der *uta-makura* zeichnet sich gerade durch diese intertextuelle Verschränkung von Neuem und Altem aus (vgl. DOMBRADY 2014: 23). Poschmanns Roman selbst reiht sich in diese intertextuelle Verkettung mit ein und leistet iterative Verschiebungen: Der Selbstmörderwald Aoikagahra wird bei ihr zuerst zu einem Wald unfreiwilligen Ablebens, als Gilbert und Yosa sich darin verirren, und dann gewissermaßen zu einem „Überlebenswald“ (vgl. POSCHMANN 2017: 68–72, 77f.). Diese Umdeutung ist als Verhandlung zu begreifen, die sich nur aus dem Aufeinandertreffen mehrerer in Texten gespeicherter Bedeutungen ergibt und die auch nur im differentiellen Vergleich nachvollzogen werden kann.

Diese Überlegungen führen zurück zu den ambivalenten Übersetzungsprozessen von Einkerbung und Glättung. Nicht nur initiiert jede Einkerbung weitere Einkerbungen, wie Culler deutlich macht, wenn er davon spricht, dass jede textuelle Markierung eine Suche nach dem Unmarkierten provoziert, das dann wiederum selbst markiert wird und diesen Prozess somit weiter vorantreibt (vgl. CULLER 1988: 164f.). Die Einkerbungen erlauben aber aufgrund ihres iterativen Potentials eine Rückgabe des Glatten „mit eventuell sehr unter-

schiedlichen Werten, Reichweiten und Zeichen“ (DELEZUE/GUATTARI 1992 :674). Indem mit jeder mit Bedeutung aufgeladenen Einkerbung das Potential zu Verhandlungen entfaltet wird, verwandelt diese Potentialität das Fremde in einen stets glatten Raum. In glatten Räumen „verändert und verschiebt sich der Kampf, und in ihnen macht das Leben erneut seine Einsätze, trifft es neue Hindernisse, erfindet es neue Haltungen, verändert es die Widersacher“ (ebd. 693). Der glatte Raum ist vor diesem Hintergrund als Raum zu verstehen, der Veränderungen, Verschiebungen und Umdeutungen offensteht. Damit lassen sich auch mit Deleuze und Guattari jene iterativen Verschiebungen erfassen, die Gilbert und Yosa mit ihren Haikus leisten.

Mit seinem Haiku „Grüße aus Tokyo –/Kirschbäume blühen nicht mehr/ nur nackter Beton“ (POSCHMANN 2017: 92) nimmt Gilbert explizit auf vorgängige Bedeutungszuschreibungen des besuchten Ortes Bezug und fügt ihm mit dem „nackten Beton“ eine neue Bedeutungsschicht zu. Gilbert lobt Yosa ausdrücklich dafür, mit dessen Haiku auf eine „Zeile von Saigyō anzuspielen, die Bashô an diesem Ort zitiert hatte“ (ebd.), und damit gewissermaßen den Verhandlungsprozess im nunmehr glatten Raum nachvollziehbar zu machen. Die Voraussetzung solcher ungewissen Verhandlungen in glatten Räumen bleibt aber deren vorgängige Einkerbung, die dafür sorgt, dass etwas überhaupt zitiert werden kann, weil es zuvor zu einem Text geworden ist. Indem Gilberts Reise selbst zu einem Text wird – neben den jeweiligen Haikus schreibt Gilbert auch fortlaufend Briefe an seine Frau – schreibt er dem bestehenden Textgewebe neue Bedeutungen ein. Hierdurch potenziert sich das palimpsestische Bedeutungsangebot; folgende Reisen können von Gilberts Texten ausgehen, sich mit deren Bedeutungszuweisungen auseinandersetzen, die ihrerseits bereits Resultat einer Verhandlung mit anderen Texten sind. Mit Gilbert lässt Marion Poschmann das Potential, das Texten als produktiven Initiatoren von Fremderfahrungen auf Reisen zukommt, sich vollkommen verwirklichen.

Die umrissene Verschränkung von Reisen und Texten wird bei Poschmann aus dieser Perspektive selbst zu einer Reise mit offenem Ende: *Von* Texten aus folgen Reisen stets textuellen Spuren (das gilt in mehrfacher Hinsicht auch für *Die Kieferninseln* selbst, die auf Poschmanns von Texten begleiteten Reisen basieren und zugleich Bashôs Reisebeschreibungen als Hypotext folgen), hinterlassen dabei *als* Texte neue und spinnen damit die intertextuelle Reise von einem Text *zum* anderen weiter. Als entscheidende Leistung dieses Umwegs kann bei Poschmann entdeckt werden, wie durch die textuelle Dimension des Reisens Fremderfahrungen in den Blick geraten und daran anschließende Verhandlungsprozesse vorbereiten. Gilbert wird durch die textuelle Dimension des Reisens in seiner willkürlichen Bedeutungszuschreibung gebremst und

setzt sich zunehmend mehr damit auseinander, welche Bedeutungen ihm in Japan vorausgehen, mit denen er dann Verhandlungen eingehen und denen er anschließend neue Bedeutungen hinzufügen kann.

Literaturverzeichnis:

BARTHES, Roland (1988): Semiologie und Stadtplanung. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 199–209.

BHABHA, Homi K. (2011): Das theoretische Engagement. In: Ders.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg, S. 29–58.

BOORSTIN, Daniel J. (1977): The Image. A Guide to Pseudo-Events in America. New York: Atheneum.

CULLER, Jonathan (1988): Framing the Sign. Criticism and its Institutions. Oxford: Basil Blackwell.

DELEUZE, Gilles/ GUATTARI, Félix (1992): Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus. Berlin: Merve.

DOMBRADY, Géza S. (2014): Einführung. In: Matsuo Bashô. Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, S. 7–39.

HALBWACHS, Maurice (1967): Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart: Ferdinand Enke.

LACHMANN, Renate (1990): Gedächtnis und Literatur. Interkulturalität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

LÉVINAS, Emmanuel (2014): Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität. Freiburg/München: Karl Alber.

MAHLER, Andreas (1999): Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. In: Stadt-Bilder. Allegorie Mimesis Imagination. Hrsg. v. Andreas Mahler. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 11–36.

MURATH, Clemens (1995): Intertextualität und Selbstbezug. Literarische Fremderfahrung im Lichte der konstruktivistischen Systemtheorie. In: Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne. Hrsg. v. Anne Fuchs u. Theo Harden. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 3–18.

MÜLLER, Susanne (2012): Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers 1830–1945. Frankfurt am Main/New York: Campus.

POSCHMANN, Marion (2016): Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Berlin: Suhrkamp.

POSCHMANN, Marion (2017): Die Kieferninseln. Berlin: Suhrkamp.

WALDENFELS, Bernhard (2016): Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Internetquellen

EGER, Christian (2018): Geh zu den Kiefern. Klopstock-Preisträgerin Marion Poschmann im Interview. In: Mitteldeutsche Zeitung vom 30.08.2018. URL: https://www.mz.de/kultur/geh-zu-den-kiefern-klopstock-preistragerin-marion-poschmann-im-interview-1475809 [15.02.2022].

WARNAT, Grit (2018): Poschmann über Träume und Identitäten. In: Volksstimme vom 30.08.2018. URL: https://www.volksstimme.de/kultur/poschmann-uber-traume-und-identitaten-920934 [15.02.2022].

Aussiger Beiträge 16 (2022), S. 145–160 ISSN 1802-6419

MELANIE SCHNEIDER

„Alles wurde zäh, jede Bewegung, jeder Gedanke.“[1] Einfluss der Depression auf Reise- und Erzählbewegung in Bov Bjergs Road Novel *Serpentinen*

Bov Bjerg zeigt uns in seinem Werk *Serpentinen* (2020) die düstere Seite der Road Novel: Höppners Reiseunternehmung in die eigene Vergangenheit und der damit verbundene Versuch der späten Identitätskonstruktion sind von der Depression überschattet. Diese beherrscht während des ganzen Romans sein Denken und Handeln: Der für die Road Novel charakteristische Denkprozess, der sich üblicherweise durch den Ausbruch aus dem starren Alltag und in der symbolischen Form des motorisierten Unterwegsseins realisiert, wird durch die depressiven Schübe erschwert. Ihr Einfluss – die innere Unruhe, Angst und Wut, die sie bei Höppner auslösen – manifestiert sich in Reise- und Erzählbewegung. Beide illustrieren Höppners Ringen mit der Depression um eine mögliche Identitätskonstruktion.

Schlüsselwörter: Road Novel, Depression, Reisebewegung, Erzählbewegung, Bov Bjerg

1 Einleitung

In seiner Road Novel *Serpentinen* (2020) setzt Bov Bjerg seine Erzählung um den jugendlichen Protagonisten Höppner aus seinem zweiten Roman *Auerhaus* (2015) fort: Der inzwischen über 45-jährige Höppner kehrt in die Schwäbische Alb und zu seiner Vergangenheit zurück und lässt die Leser/innen an dem Versuch seiner späten Identitätskonstruktion teilhaben. Bei der Road Novel handelt es sich nicht um eine klar definierte Gattung (vgl. VIRANT 2019) und die Charakterisierung erfolgt in der Sekundärliteratur ähnlich wie bei dem Road Movie (vgl. ARCHER 2013: 2, LADERMANN 2002: 1f.) eher über die Identifizierung bestimmter Merkmale, u. a. Protagonist/innen in einer Lebenskrise, den rebellischen Charakter der Reise, die motorisierte Fortbewegung – für gewöhnlich im Auto – und die Selbsterkenntnis

1 BJERG 2020: 85. Im Folgenden wird der Text *Serpentinen* von Bov Bjerg mit der Sigle „SP“ gekennzeichnet.

als einen Prozess der Reise. Dabei können die künstlerischen Verhandlungen dieser Merkmale von Werk zu Werk stark variieren und müssen in den jeweiligen nationalen Entstehungskontext eingebettet werden. Orientiert man sich nun an den hier aufgezählten Merkmalen, scheinen in *Serpentinen* die fundamentalen Eigenschaften der Road Novel durchaus vereint zu sein: ein Protagonist, der aus seinem Alltag ausbricht und eine Reise im Auto unternimmt, die der Selbstfindung dient (vgl. VIRANT 2019: 649). Allerdings gibt es im Roman eine grundlegende Komponente, die Höppners Unternehmung maßgeblich erschwert: seine Depression. Nachdem bereits Vater und Großvater dieser Krankheit zum Opfer gefallen sind, droht Höppner nun selbst an ihr zu zerbrechen. Mit seinem 11-jährigen Sohn fährt er zurück in seine Heimat, wo der Wunsch nach Erkenntnis über seine Familiengeschichte – und damit auch über seine eigene Geschichte und die seines Sohnes – mit dem Bedürfnis nach physischer Auslöschung kontrastiert. In dieser Ambivalenz, die den ganzen Roman durchzieht, manifestiert sich Höppners Ringen mit der Krankheit.

Trotz der Gewichtung der Depression für den Handlungsverlauf – Sascha Seiler identifiziert sie in seiner Rezension als ein zentrales Motiv in *Serpentinen* (vgl. SEILER 2020) – wurde dieser Aspekt von der Forschung noch kaum aufgegriffen. Diese hat sich dem Roman bisher vorranging unter dem Aspekt seiner potenziellen Gattungszugehörigkeit zur Autosoziobiographie mit Fokus auf die soziale Mobilität des Protagonisten gewidmet (vgl. ERNST 2020, BLOME 2020) oder auf diesen als interessanten Untersuchungsgegenstand hinsichtlich seiner Darstellung und Thematisierung des Dorflebens verwiesen (vgl. NELL/WEILAND 2020: 13).

Der vorliegende Beitrag versucht diese Lücke zu schließen. Dafür untersucht er *Serpentinen* in seiner Qualität als Road Novel, und analysiert den Einfluss, den die Depression auf die Romanhandlung ausübt. Zwei Aspekte stehen dabei im Vordergrund: Die motorisierte Reisebewegung im Raum und die Erzählbewegung des autodiegetischen Erzählers Höppner. In der Road Novel wird sowohl der Bewegung im Raum als auch dem Akt des Erzählens in der Regel eine sinn- und identitätsstiftende Wirkung zugeschrieben. In *Serpentinen* hingegen, so die These des Artikels, unterläuft die Depression Höppners diese zwei für eine Identitätskonstruktion entscheidenden Instrumente, indem sie den Reise- und Erzählfluss behindert. Der Artikel beleuchtet zunächst die Eigenschaften von Höppners Depression, bevor er deren Einfluss auf die Reise- und Erzählbewegung analysiert.

2 Depression – Versuch einer Charakterisierung

Das Thema der Depression wird bereits in *Auerhaus* in der Figur des suizidgefährdeten besten Freundes Höppners, Frieder, aufgegriffen. Allerdings finden in *Serpentinen* im Vergleich zu seinem literarischen Vorgänger einige Verschiebungen statt: Die an Depression leidende Figur ist diesmal der autodiegetische Erzähler selbst und die Leser/innen erfahren anders als in *Auerhaus* den Kampf mit dieser aus erster Hand. Zusätzlich erfolgt mit der Einführung des über 45-jährigen Protagonisten eine Verschiebung vom Adoleszenz- zum Erwachsenenroman: Die beklemmende Atmosphäre, die durch Frieders Depression in *Auerhaus* vor allem gegen Ende des Romans anklingt, größtenteils aber durch die sonst vorherrschende Jugendsprache des jungen Höppner aufgefangen wird, nimmt bei *Serpentinen* zu. Hier gibt es keine Freunde, die dem Erzähler Mut zusprechen und versuchen, ihn vor sich selbst zu schützen. Es gibt nur ihn, gefangen zwischen schmerzhaften Erinnerungen an seine der Depression zum Opfer gefallenen männlichen Vorfahren und unheilvollen Vorahnungen hinsichtlich der Zukunft seines eigenen Sohnes, dem er das drohende Schicksal gerne ersparen möchte. Aber wie genau wird Höppners Depression im Roman beschrieben?

Zunächst ist festzuhalten, dass eine Depression in ihrer Natur immer ein individuelles Leiden ist und in Schwere, Symptomen und Einfluss auf Leben und Handeln der Betroffenen variieren kann (vgl. SÁNCHEZ PERALTA 2015: 3f.). Die literarische Darstellung von Höppners Depression lässt sich wie folgt einordnen: Aufgrund seiner Familiengeschichte ist davon auszugehen, dass dieser an einer endogenen Depression leidet, die, wie die literarische Vorgeschichte um Vater und Großvater nahelegt, genetisch bedingt sein kann und sich durch einen melancholischen Zustand und ein erhöhtes Selbstmordrisiko auszeichnet (SÁNCHEZ PERALTA 2015: 4 und 9), was bei Höppner in den Gedanken um seine Auslöschung zum Ausdruck kommt (vgl. SP: 73, 190). Sein Verhalten im Roman lässt darüber hinaus auf einen Mangel des Botenstoffs Serotonin schließen, der Angstzustände, Aggression, Schlafmangel und mentale Unausgeglichenheit zur Folge haben kann (vgl. SÁNCHEZ PERALTA 2015: 5). Im Folgenden werden dies Zustände als große innere Unruhe zusammengefasst, die die Leidenden befällt und sie in ihrem Alltag behindert. Auch wenn die Depression sich von Individuum zu Individuum in ihrer Natur und Auswirkung unterscheidet, so ist doch interessant, dass in Texten, die diese thematisieren, häufig von einer inneren Unruhe die Rede ist: Der amerikanische Schriftsteller William Styron bemerkt zum Beispiel in dem autobiographischen Bericht über seine Depression *Darkness Visible: A Memoir of Madness*

[Sturz in die Nacht: die Geschichte einer Depression] (1990), dass sich für diese ein Wort wie „brainstorm“ (STYRON 1991: 42) eignen würde, und bedauert, dass dieser Begriff schon anders besetzt ist. Sarah Kuttners Protagonistin Karo aus *Mängelexemplar* (2009) bezeichnet ihre depressiven Schübe ebenfalls als „Gewitter“ im Körper und als „Sturm“ (KUTTNER 2009: 69, 243) und auch Juli, die Protagonistin aus Ronja von Rönnes kürzlich erschienener Road Novel *Ende in Sicht* plagt eine durch Panikattacken verursachte innere Aufwühlung (VON RÖNNE 2022: 93f.). Immer spielen Angst und Panik bei dieser Unruhe eine fundamentale Rolle. So auch bei Höppner. Bei dem ersten Zusammenbruch, an den er sich erinnert, ist das vorherrschende Gefühl Angst:

> Ich zitterte und fror. Ich krampfte. Ich war nur noch Angst.
> Angst vor dem, was um mich herum passierte.
> Angst vor dem, was in mir drin passierte. (SP: 63)

Kurz darauf stellt er fest: „Angst ließ nichts zu beschreiben übrig. Sie umfasste alles. Die Angst war der Tod“ (SP: 68). Nur der Alkohol schafft es augenscheinlich, seine Anspannung zu lösen (vgl. SP: 20). Auch die Gedanken, die sich um seine eigene Auslöschung und um die seines Sohnes drehen, sind von der Angst getrieben (vgl. SP: 44–46 u. 185f.). Neben letzterer spielen auch die Wutanfälle Höppners eine zentrale Rolle im Text (vgl. SP: 52f., 56f.). Diese sind eng mit der Reisebewegung verknüpft und werden im nächsten Teil ausführlicher behandelt.

Wichtiger scheint zunächst die Beobachtung, dass die Unruhe, in Form von Angst und Wut, an einigen Stellen stärker ausgeprägt ist als an anderen. Dieser Umstand lässt auf eine schubhafte Natur der Depression schließen: Während eines depressiven Schubes vernetzen sich die Nervenzellen langsamer neu.[2] Daraus resultiert die Schwierigkeit des Gehirns, sich an neue Reize anpassen zu können, es kommt zu den oben genannten Symptomen wie Angst oder mentaler Instabilität. Informationen werden daraufhin entweder langsamer oder überhaupt nicht übertragen. Im Rahmen dieser Schübe scheint ein *Weiterkommen* im Alltag buchstäblich unmöglich. Das spürt auch Höppner, wenn er versucht,

2 Wissenschaftler/innen aus der Klinik für Psychiatrie und Psychotherapie am Universitätsklinikum Freiburg weisen die Existenz depressiver Schübe in ihrem Artikel „State-Dependent Partial Occlusion of Cortical LTP-Like Plasticity in Major Depression“ nach. In einem Versuch wird bei an Depression leidenden Patienten bzw. Patientinnen eine geringere synaptische Plastizität als bei nicht-depressiven Probanden und Probandinnen nachgewiesen, was auf die langsamere Vernetzung von Nervenzellen schließen lässt (vgl. KUHN/MAINBERGER/FEIGE 2016).

einen klaren Gedanken bezüglich der Rettung seines Sohnes vor der Depression zu fassen:

> Alles wurde zäh, jede Bewegung, jeder Gedanke. Fette Brocken Lehm klebten an den Schuhen und am Hirn und bremsten alles.
> Ich konnte doch nur drum herumreden. Ich musste den Schwarzen Gott von ihm fernhalten, und ich wusste nicht wie. (SP: 85)

Die Depression nimmt verheerenden Einfluss auf Körper und Geist und blockiert beide: Was vorher leicht war, erfordert nun durch die Krankheit enorm viel Kraft und Anstrengung von Höppner. In dem Zitat ist auch der Begriff des „Schwarzen Gottes" (SP: 85) interessant. Höppner benutzt ihn als Substitution für das Wort Depression, der selbst erst spät im Roman auftaucht:

> Depression war keine Diagnose. Wenn ich das Wort aussprach, erschuf ich das Bezeichnete erst. Wenn ich das Wort aussprach, verwandelte ich das Gefühl in ein Urteil. Erst die Vollstreckung des Urteils würde dem Gefühl ein Ende machen. Die Kapitulation vor dem Schwarzen Gott. (SP: 123)

Höppner empfindet den Begriff der Depression als ein Todesurteil, weshalb er lange Zeit die klinische Bezeichnung vermeidet. Das bereits angesprochene Thema der Lähmung und Bewegungslosigkeit wird noch öfter von Höppner thematisiert:

> Am liebsten würde ich immer hier sitzen bleiben, an der Bushaltestelle, dachte ich. Und dann kamen die Erdzeitalter und legten sich auf mich. Das Präteritum, das Präsens, das Futur. Diese Versteinerung da, im Präteritum, schau mal, das bin ich. (SP: 20)

Einerseits fühlt er sich durchgängig in seinem Sein und Handeln ausgebremst, andererseits versucht er seine negativen Gedanken im Zaun zu halten:

> Ich wusste Bescheid.
> Ich musste aufpassen.
> Ich musste die Gedanken bremsen.
> Ich musste das Gehirn herunterschalten und die Gedanken bremsen. (SP: 37)

Derartige Bestrebungen die depressiven Schübe zwanghaft unter Kontrolle bringen zu wollen, scheitern jedoch in Höppners Fall. Wie beeinflussen nun die für Höppners Depression identifizierten Symptome der inneren Unruhe, der körperlichen und geistigen Lähmung die Reise- und Erzählbewegung in Bjergs Werk?

3 Depression und Reisebewegung

Wie in der Einleitung angesprochen, stehen bei der Road Novel die Straße, das Auto und die Reisebewegung im Vordergrund. Die Straße ist dabei mit den Topoi Freiheit und Unabhängigkeit verknüpft, das Auto fügt diesen noch den Aspekt der individuellen Mobilität hinzu. Diese Topoi werden durch Kunst und Literatur stetig aufgegriffen und die Begeisterung für die Road Novel reißt seit der Erscheinung von Kerouacs Erfolgsroman *On the Road* 1957 nicht ab.[3] Auch in der deutschsprachigen Literatur hat sie sich längst etabliert, wirft man einen Blick auf die Erscheinungen der letzten Jahrzehnte: Beispiele dafür sind Peter Handkes *Kurzer Brief zum langen Abschied* (1972), Peter Kurzecks *Keiner stirbt* (1990), Christian Krachts *Faserland* (1995), Johannes W. Betz' *Bundesautobahn* (2003), Ingo Schulzes *Adam und Evelyn* (2008), Thomas Klupps *Paradiso* (2009), Wolfgang Herrndorfs *Tschick* (2010), Thorsten Neschs *Joyride Ost* (2010), Stephan Maus' *Die reinen Herzen* (2012) und Ronja von Rönnes *Ende in Sicht* (2022).[4]

Der Fokus liegt im Folgenden auf der Untersuchung der motorisierten Reisebewegung in *Serpentinen*. Diese bildet für Jan Urbich ein semantisches Dispositiv des Road Movies – gilt als solches aber auch für die Road Novel –, das den „Ausbruch aus gesellschaftlicher bzw. lebensgeschichtlicher Erstarrung in der symbolischen Form der Bewegung" (URBICH 2014: 222) bezeichnet. Dieses Dispositiv wird in Bjergs Werk allerdings durch die Depression neu verhandelt.

Zunächst ist bezüglich der Reisebewegung festzuhalten, dass ich mich auf die Szenen der motorisierten Fortbewegung konzentriere und diese vor dem Hintergrund der Depression interpretiere. Auch wenn sie in *Serpentinen* fragmentarisch bleiben, sind sie hinsichtlich Höppners Gemütszustand dennoch aussagekräftig. Eine der ersten Reisebewegungen ist das Befahren der Serpentinen (vgl. SP: 11). Ähnlich wie die Depression finden diese ihren Ursprung in *Auerhaus*, wenn der junge Höppner bemerkt: „Hinter den Bäumen führte die Straße bergauf, in Serpentinen. In der Kurve möglichst spät runterzuschalten,

3 Sowohl die Road Novel als auch das Road Movie haben sich zu transkulturellen Phänomenen entwickelt, die aufgrund der Thematisierung gesellschaftlicher Debatten ergiebige Untersuchungsgegenstände u. a. für die Gender, Queer, Environmental und Migration Studies darstellen (vgl. u. a. TARR/ROLLET 2001: 228–250, GANSER 2009, SEYMOUR 2016, STORK 2021, ARCHER 2013, GOTT/SCHILT 2013).

4 Diese Aufzählung ist nicht erschöpfend. Auch wenn die Gestaltung der oben identifizierten Elemente in den hier aufgezählten Romanen unterschiedlich ist, so können diese doch alle als Road Novels gelesen werden.

darum ging's“ (SP: 132). Das Befahren der Serpentinen ist als eine Art Ritual zwischen Vater und Sohn zu verstehen und läuft wie folgt ab:

> „Um was geht es“, sagte der Junge.
> Ich sagte: „Es geht um die Serpentinen.“
> „Um was geht es“, sagte der Junge.
> Ich sagte: „Um die Serpentinen. Es geht darum, sich in die Kurve zu legen.“
> „Um was geht es“, sagte der Junge. Er lachte.
> „Ser-pen-ti-nen!“, rief ich. „Dass man sich nach links lehnt, dann nach rechts. Dass man Gas gibt bergauf, in der Kurve!“
> Er fragte: „Geht es ums Schalten?“
> „Nur ums Schalten. Links treten, am Knüppel schalten.“
> Ich hakte einen Gang runter: „Gas geben, dann die Kupplung kommen lassen, so schnell wie möglich, ohne dass er absäuft.“ (SP: 11)

Die Frage „Um was geht es?“ ist ein Schlüsselelement, das im Verlauf des Romans immer wieder aufgegriffen wird und unterschiedliche Gedanken Höppners einleitet (vgl. SP: 5, 44, 100), aber vorranging die Antwort „Serpentinen“ (SP: 11, 14, 21, 100) hervorruft oder einmal auch die Antwort „Schlangenlinien“ (SP: 9). Diese Frage ist bei Höppners Sohn so stark mit den Serpentinen assoziiert, dass dieser sogar einmal „Serpentinen“ antwortet, obwohl der Kontext ein ganz anderer ist (vgl. SP: 100). Es handelt sich hier um eine Momentaufnahme, die aber prägend für den ganzen Roman ist: Höppner konzentriert sich ganz auf das Fahren, bremsen, schalten, beschleunigen. Es kommt keine stabile Fahrbewegung auf, die Raum zum Nachdenken bieten könnte. Und obwohl Vater und Sohn aus den Serpentinen den maximalen Fahrspaß herausholen und Höppner diese Fahrten als „gute Erinnerungen“ (SP: 61) für seinen Sohn schaffen will, so wohnt seinen Fahrmanövern – der Beschleunigung in der Kurve und dem Spiel mit der Kupplung – doch die ständige Gefahr einer verkehrstechnischen Entgleisung inne. Dabei wird der drohende Kontrollverlust noch durch die Tatsache verstärkt, dass Höppner bei den Fahrpausen oder auch während der Fahrt große Mengen an Bier konsumiert, um – wie er später beschreibt – der Depression Einhalt zu gebieten: „Bier. Nicht Wein, nicht Schnaps. Schnaps war zu scharf und zu wenig. VIEL musste es sein. Viel Flüssigkeit, die über die ZUNGE rann, den HALS hinunter. Ins BLUT, die SCHWÄRZE verdünnen“ (SP: 166). Der erste Alkoholkonsum folgt gleich auf das erste Serpentinen-Ritual, nach dem er sich auf einem Wanderparkplatz das erste und schließlich das zweite Bier von seinem Sohn reichen lässt. Dabei reflektiert Höppner: „Ich sah mich mit den Augen des Jungen. Wie betrunken war er schon? Wie war er gelaunt? Was hatte er vor? Mit seinen Augen und

seiner Panik vor dem, was passieren würde.“ (SP: 12) Obwohl Höppner um die Gefahren seines Alkoholkonsums weiß, ist er unfähig diesen einzuschränken. Zu diesem kommt noch ein schmerzender Fuß hinzu, den er sich während eines Wutanfalls bei dem Tritt gegen eine Wand verletzt hat. All diese Komponenten erhöhen neben den schwierigen Fahrmanövern nicht nur das Risiko einer verkehrstechnischen Entgleisung, sondern geben auch Aufschluss über Höppners instabilen Gemütszustand, der auf seine Depression zurückzuführen ist. Auch nimmt das Ritual im Laufe des Romans immer weniger Raum ein:

> Die Straße führte bergauf, die Kurven waren noch enger als vorher.
> „Um was geht es!“, rief der Junge.
> „Serpentinen!“, rief ich. „In der Kurve aufs Gas!“
> Der Junge klebte am Fenster.“ (SP: 14)

Und wenig später:

> „Um was geht es?“, fragte der Junge.
> Ich antwortete: „Es geht um die Serpentinen. Möglichst spät bremsen, runterschalten, in der Kurve Gas geben.“ (SP: 21)

Bis es schließlich zum Erliegen kommt:

> Der Junge sagte: „Um was geht es?“
> Ich war zu müde für unser Spielchen. (SP: 136)

Dieser abnehmende Verlauf deckt sich mit dem lähmenden Charakter der Depression und der Erschöpfung, die sie auslöst.

Die instabile Fahrbewegung auf den Serpentinen zeigt sich auch in den anderen Fahrepisoden: In einem Moment schießen Höppner und sein Sohn beispielsweise noch über die Autobahn, nur um gleich darauf von einer Baustelle in ihrem Fluss unterbrochen zu werden:

> Eine Baustelle, ich bremste herunter auf 100, auf 80, auf 60, blinkende Baken, zwei Spuren wurden zu einer. […] Der Lkw vor uns wurde langsamer, dann leuchteten die Bremslichter. Wir standen. Und fuhren wieder an. […] Wir stoppten. […] Wir fuhren. […] Stop. Go. (SP: 51f.)

Bis Höppner schließlich von der Autobahn in einen Feldweg abbiegt, um zur Landstraße zu gelangen (vgl. SP: 52). Hier zeichnet sich ein ähnlich unruhiger Verkehrsfluss ab wie bei den Serpentinen: Ein Wechsel aus Beschleunigen und Bremsen. Die Reisebewegung sieht sich erneut in ihrem Fluss unterbrochen und wieder scheint ein direkter Bezug zum Gemütszustand des Protagonisten vorzuliegen: Die Fahrt wird durch die Baustelle ähnlich unterbrochen wie das parallel

ablaufende Gespräch zwischen Vater und Sohn. Letzteres endet schließlich mit einem Wutanfall Höppners, welcher ihn zwingt, das Auto zum Stehen zu bringen: „Ich hatte Mühe, mich aufs Fahren zu konzentrieren. Ich musste anhalten" (SP: 52). Der Junge hatte trotz Aufforderung seines Vaters nicht aufgehört, mit dem Fensterheber zu spielen, bis letzterer ihn deswegen schließlich anbrüllt (vgl. SP: 52). Nach dem Wutausbruch folgt die Beobachtung Höppners: „Wir standen auf freiem Feld. Auf einem Weg, auf dem das Auto nicht sein durfte." (SP: 53) Die verkehrstechnische Entschleunigung durch die Baustelle und die daraus resultierende Stop-and-Go-Bewegung auf der Autobahn scheinen die kurz darauf ins Stocken zu geratende Vater-Sohn-Beziehung anzukündigen, wobei hier der Wutanfall Höppners als Äquivalent zur Baustelle gelesen werden kann. Auch die Bemerkung über den problematischen Standort des Autos ließe sich auf Höppners Situation beziehen, substituiert man das Auto durch ihn selbst: „Auf einem Weg, auf dem [ich] nicht sein durfte". Nämlich auf dem Weg der „Scheißväter", die ihre „Scheißwut" „[g]egen sich, gegen alle" (SP: 53) richten. Im letzten Abschnitt des Kapitels wird diese Rekapitulation noch einmal deutlich:

> Wut, die die Vergangenheit auslöschte. Ich musste sie niederkämpfen. Der Kampf macht müde.
> Ich verlor den Kampf wieder und wieder.
> Ich war wieder gescheitert.
> Ich schämte mich.
> Endgültig gescheitert.
> Ich wollte mich verstecken.
> Auslöschen. (SP: 53)

Höppner schämt sich für seinen Wutanfall, für die Art und Weise, wie er seinen Sohn behandelt hat und für sein Unvermögen, seinen mentalen Zustand zu kontrollieren, der sich aus der Depression ergibt. Kurz nach dieser Episode passieren sie ein Ortseingangsschild. Auch hier gibt es keine freie Fahrt, zuerst hält ein Linienbus vor ihnen (vgl. SP: 56), dann folgt als Reaktion auf einen aus einer Einfahrt rollenden Traktor die Vollbremsung: „Ich stieg auf die Bremse, sofort schlugen die Gurte an." (Ebd.) Sein Sohn trägt einen roten Striemen am Hals zurück: „Der Striemen am Hals des Jungen sah böse aus. Die Haut war in einem breiten Streifen aufgekratzt. Die winzigen Blutstropfen gerannen sofort. Ein Muster aus roten Pünktchen." (SP: 57) Nicht nur folgt dem Bremsen ein weiterer Wutanfall Höppners (vgl. ebd.). Der abrupte Stillstand, sowie die erlittene Verletzung des Jungen am Hals greifen auch den Auswirkungen des Seiles voraus, das sich später beim Klettersturz um dessen Hals legen wird

(vgl. SP: 230). Insofern sieht sich die unterbrochene Reisebewegung eng mit der Romanhandlung verknüpft.

Selbst wenn Geschwindigkeit aufkommt, dann ist diese durch ihren exzessiven Charakter problematisch und unterstreicht ähnlich wie das Ausgebremstwerden den instabilen Gemütszustand von Bjergs Protagonist: Nach dem Passieren des Ortsausgangsschilds beschleunigt Höppner auf der Landstraße exzessiv und konsumiert dabei ein Bier (vgl. SP: 72):

> Ich trat das Gaspedal bis zum Anschlag, der Junge schrie. Besoffen gegen den Baum, das würde niemand für Absicht halten.
> Vor uns plötzlich das Heck eines Lahmarschs, Opel oder Skoda, ich zog auf die Gegenspur, da kam ein Auto, das hatte ich nicht gesehen, es blendete auf, der Junge schrie und schrie, ich schnitt den Lahmarsch und scherte knapp vor ihm wieder ein, ein lang gezogenes Hupen schoss uns entgegen und an uns vorbei. (SP: 73)

Die Geschwindigkeit wird hier durch den atemlosen, enumerativen Stil der aufeinanderfolgenden Ereignisse transportiert, der die inhaltliche Dramatik um die Suizidgedanken Höppners spiegelt.

Denken wir zurück an Urbichs Aussage über das Dispositiv der Bewegung in Road Movies als „Ausbruch aus [einer] lebensgeschichtliche[n] Erstarrung" (URBICH 2014: 222), dann kann für *Serpentinen* festgestellt werden, dass Höppner auf der Reise in seine Vergangenheit zwar durchaus seinem Alltag als Soziologieprofessor entflieht. Die Bewegung vermag es allerdings nicht, Höppner im Hinblick auf die Depression und auf sein Leiden Linderung zu verschaffen. Im Gegenteil: Nicht die Bewegung besiegt die Depression, sondern die Depression legt sich wie ein Schatten auf die Reise. Die Krankheit behindert Höppners Vorankommen, sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne. Es mag kein stabiler Fahrfluss aufkommen, der bei der Road Novel sonst für das Nachdenken förderlich ist (vgl. PEARCE 2013: 126). Die ganze Reise, die Bewegung im Raum und das Auto sind weniger auf eine Selbstwerdung als auf eine Selbstauslöschung ausgelegt.

An den hier untersuchten Szenen des Unterwegsseins wird deutlich, dass in Bjergs Road Novel die Depression maßgeblichen Einfluss auf die Reisebewegung nimmt. Wie verhält es sich mit der Erzählbewegung?

4 Depression und Erzählbewegung

In Paul Ricœurs berühmter *Theorie des Erzählens* argumentiert dieser, dass das Individuum sich mithilfe des Erzählens in seiner Zeitlichkeit verorte (vgl. RICOEUR 1988: 87). Dieser Logik folgend bildet das Erzählen ein wichtiges Mittel zur Identitätskonstruktion, was auch Christian Klein bemerkt: „Mithilfe des Erzählens von Geschichten finden wir […] unseren Platz in der Welt. Erzählen markiert so die Grundlage von Identität […]“ (KLEIN 2011: 84). Was passiert aber, wenn Denk- und Erzählvermögen sich wie im Falle von Bjergs autodiegetischem Erzähler durch eine mentale Krankheit beeinflusst sehen? Über die Sprache und den Stil von *Serpentinen* schreibt Sascha Seiler in seiner Literaturrezension:

> Die große Stärke des Romans ist […] weniger sein Plot als seine Sprache. Bjerg entscheidet sich für eine Art Anekdotensammlung – kurze, manchmal fast im Telegrammstil verfasste Passagen, in denen er zwischen Vergangenheit und Gegenwart hin und her pendelt, den Leser teilhaben lässt an dem verzweifelten Versuch der Identitätskonstruktion. (SEILER 2020)

Bjergs Werk ist eine episodische Collage, die Passagen sind unterschiedlich lang, folgen in ihrer abwechselnden Darstellung von Vergangenheit und Gegenwart keiner chronologischen Reihenfolge und nehmen die Leser/innen inhaltlich mit bei dem Versuch Höppners später Identitätskonstruktion. Die vielen Absätze, der parallel verlaufende und kurz aufblitzende Strang um die Große Brille (vgl. SP: 54, 191), der das spätere Verhör mit dem Polizeibeamten vorwegnimmt (vgl. SP: 235–237), und die Kapitel, die aus nur einem Satz bestehen und der Bibel entlehnt sind: „Warum hast du mich verlassen“[5] (SP: 242) und „Mich dürstet“ (SP: 243), unterstreichen den unruhigen und anekdotischen Stil von Bjergs Werk. Diese Unruhe zeigt sich auch im Schriftbild selbst. Höppner verzweifelt nämlich nicht nur an seiner vererbten Depression, sondern auch an seiner eng mit dem Nationalsozialismus verknüpften Familiengeschichte (vgl. SP: 169). Letztere lässt sich im Laufe seiner Reise ähnlich wie die Krankheit weder gänzlich verstehen, geschweige denn bewältigen und wirkt wie ein Palimpsest bis in seine Gegenwart hinein, das im Text durch Kursivschreibung kenntlich gemacht wird:

> *Abfahrt: 1. Dezember 1941*
> *Abgangsort: Stuttgart*

5 Hier stellt Höppner einen Bezug zu dem berühmten Psalm 22 her, dessen sieben erste Worte „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ laut dem Markus- (15,34) und dem Matthäusevangelium (27,46) die letzten Worte Jesu am Kreuz waren.

Insassen: 1013
Ankunft: 4. Dezember 1941
Zielort: Riga.
(SP: 135f., vgl. auch SP: 137, 169, 172; kursiv im Original)

Dieses Zitat illustriert mit der Deportation eine ganz andere Art von Bewegung im Raum, die allerdings ähnlich wie Höppners Reise kein gutes Ende nimmt. Neben dieser Kennzeichnung historischer Fakten wird das Schriftbild außerdem durch einzelne, im Text verteilte und in Großbuchstaben geschriebene Worte in seiner Kontinuität gebrochen: „AMERIKA", „AHNENTAFEL", „DIE GROSSE ABKÜRZUNG", „DIE GROSSE BRILLE", „AMNESIE", „FURCHT", „ANGST", „IN OBHUT", „DAHER", „HERR", „ZUNGE", „HALS", „BLUT", „SCHWÄRZE", „GOLDARBEITER", „LANDARBEITER", „PRÄTERITUM", „BIER" (SP: 5, 14–15, 47, 49, 68, 69, 106, 166, 173, 176). Meist Substantive, verdeutlichen diese Hervorhebungen den Stellenwert, den sie in den jeweiligen Gedanken Höppners einnehmen. Diese folgen allerdings keiner konstanten Logik und einige wiederkehrende Substantive wie *Angst* oder *Bier* finden sich nur in bestimmten Situationen durch die Verwendung von Großbuchstaben hervorgehoben. Stilistisch gesehen agieren diese als Brüche im Fließtext und ziehen die Aufmerksamkeit der Leser/innen auf sich. Auch die exzessiven Anreihungen parataktischer Sätze in einigen Abschnitten verstärken den Eindruck einer abgehackten Erzählbewegung:

Er schreibt etwas auf einen Zettel.
Er entzündet eine Kerze im Kandelaber.
Er steigt auf einen Stuhl.
Er setzt einen Fuß nach vorn, ins Leere.
Er stürzt.
Er zappelt mit den Beinen.
Er hängt am Strick. Ohne Regung. (SP: 188)

Nicht nur die Erzählbewegung, auch der Inhalt sind von Unruhe und Brüchen gezeichnet. Die ganze Romanerzählung setzt sich aus Versatzstücken zusammen und die einzelnen Szenen aus der Vergangenheit und Gegenwart Höppners bleiben ebenso episodenhaft und unvollständig wie die Erzählabschnitte, die die Reisebewegung thematisieren. Dieser fragmentarische Stil stützt die Absage an die Existenz von Vollständigkeit, von der Logik eines Lebens, das als ein Ganzes gelesen und verstanden werden kann. Diese Absage an Vollständigkeit und übergeordnete Zusammenhänge wird auch inhaltlich von Höppner formuliert, wenn er von seinen Zweifeln bezüglich des Erfolgs seiner Therapie berichtet:

> Ich wusste, dass ich aus den Fragmenten ein Ganzes fügen sollte. Aus den Satzfetzen eine runde Geschichte bauen. Ein Mosaik, das nur aus ein paar Steinchen bestand, das aber die ganze Wand bedeckte. Und am Ende würden der Therapeut und ich davorstehen und uns gegenseitig versichern, dass das doch ein richtig schönes Bild geworden sei und beide würden wir darüber hinwegsehen, dass sich zwischen den vereinzelten winzigen bunten Steinchen eine riesige Fläche von grauem Füllspachtel erstreckte.
> Ich wollte das nicht. Es schien mir gelogen. Legende, Lüge, Privatbla.
> Verbinden Sie die Geburtsorte. Betrachten Sie das Bild.
> Fällt Ihnen etwas dazu ein?
> Krickelkrakel.
> Und jetzt lassen Sie uns die Generation davor betrachten.
> Ach Gott. (SP: 128f.)

Es kann laut Höppner kein Ganzes geben. Gesamtheit und Übersicht bezüglich der Familiengeschichte bleiben Höppner verwehrt, der Versuch, die einzelnen Teile zusammenzusetzen, misslingt. Egal wie sehr er auch versucht, die Leben von Vater und Großvater zu rekonstruieren, um sich daraus seine eigene Identität zu erschließen und sein Schicksal zu verstehen, es gelingt ihm nicht. Die Aussage um das Verbinden der Geburtsorte taucht bereits zu Beginn des Romans auf (vgl. SP: 7). Höppners Erzählbewegung verläuft demnach zirkulär und scheint nicht vorwärtszukommen: Es gibt keinen Lebensfaden, der sich geradlinig von einem Anfang zu einem Ende spannt. Das Versagen bezüglich der Konstruktion einer stabilen Identität spiegelt sich auch am Ende des Romans wider. Die letzte Episode situiert sich direkt nach dem Tod des Vaters – genauer gesagt nach dem Auffinden seiner Leiche nach dessen Selbstmord durch Erhängen – und thematisiert die Verzweiflung seiner Mutter und die Unsicherheit, die dessen Tod mit sich bringt. Beide finden Ausdruck im letzten Satz des Romans, wenn es heißt: „Wie geht es jetzt weiter?“ (SP: 267) Blickt man nach diesem Ende wieder auf den Anfang des Romans, lässt sich erneut eine zirkuläre Struktur ausmachen: Der Roman fängt mit der Frage nach dem Tod des Großvaters und der Frage „Um was geht es?“ (SP: 5) an und endet mit dem Tod des Vaters. In *Serpentinen* gibt es keine Auflösung, Vater und Großvater kreisen weiter um Höppners Existenz und durchdringen diese, ohne dass am Ende des Romans eine Linderung oder Lösung erscheint.

Die Erzählbewegung in Bjergs *Serpentinen* kann in dieser Hinsicht als Gegenstück zur ersten Fassung Kerouacs *On the Road* verstanden werden: Während letzterer bewusst auf jegliche Absätze im Text verzichtet, um den stetigen motorisierten Reisefluss, den der Highway bietet, auch auf der Textebene wiedergeben zu können (vgl. VIRANT 2019: 637), finden sich in *Serpentinen*

lauter Absätze und Brüche im Text, die die unterbrochene Erzählbewegung spiegeln. Der nicht vorhandene Erzählfluss, die unterschiedliche Länge der Kapitel und die schwierigen Identitätsverhandlungen, die den einzelnen Abschnitten inhaltlich zugrunde liegen, weisen dabei Parallelen zu der Natur und Beschaffenheit der motorisierten Reisebewegung auf: Auch hier kommt, wie weiter oben gezeigt wurde, kein Fluss auf und die Reisebewegung situiert sich genauso wie die inhaltlichen Erzählungen Höppners immer am Rande einer möglichen verkehrstechnischen Entgleisung. Reise- wie Erzählbewegung unterstreichen beide die Verzweiflung, die Höppners Unternehmung zugrunde liegt.

5 Fazit

Der vorliegende Beitrag hat sich auf *Serpentinen* als Road Novel konzentriert. Das Ziel war, herauszuarbeiten wie sich Reise- und Erzählbewegung in Bjergs Werk vom Thema der Depression unterlaufen sehen.

Die Darstellungen der motorisierten Reisebewegung beschränken sich im Roman auf einzelne Episoden, in denen kein Bewegungsfluss aufkommen mag. Vielmehr verhindert das Oszillieren zwischen Szenen des Beschleunigens und Bremsens einen stetigen Reisefluss und einen damit verbundenen Gedankenfluss, wie es für die Road Novel typisch wäre.

Ebenso wie die Reise- bleibt auch die Erzählbewegung nicht von dem Einfluss der Depression verschont. Auch diese sieht sich ständig von ihr eingeholt und in ihrem Fluss gestört. Das macht sich sowohl auf formaler Ebene, z. B. im Schriftbild, als auch auf der Erzählebene selbst bemerkbar.

Der Ausbruch aus dem Alltag, die Reisebewegung, die Konfrontation mit der Vergangenheit und der damit verbundene Versuch einer Identitätskonstruktion sind aufgrund der Depression, die sich wie ein Schleier über Höppners Denken und Handeln legt, zum Scheitern verurteilt. An ihre Stelle tritt eine für die Depression charakteristische Instabilität, die sich in der Reise- als auch der Erzählbewegung niederschlägt und sich bis zum Ende nicht auflösen lässt.

Für weiterführende Forschungen wäre es interessant, andere deutschsprachige Road Novels wie zum Beispiel Luisa Strunks *Auf der anderen Seite der Angst* (2021) oder Ronja von Rönnes *Ende in Sicht* (2022) zu analysieren, die sich wie Bjergs *Serpentinen* der Road Novel für die Verhandlung mentaler Krankheiten bedienen.

Literaturverzeichnis:

ARCHER, Neil (2013): The French Road Movie: Space, Mobility, Identity. New York: Berghahn Books.

BJERG, Bov (2015): Auerhaus. Berlin: Blumenbar.

BJERG, Bov (2020): Serpentinen. Frankfurt am Main/Zürich/Wien: Büchergilde Gutenberg.

BLOME, Eva (2020): Rückkehr zur Herkunft: Autosoziobiografien erzählen von der Klassengesellschaft. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 4/2020, S. 541–71 [Online-Version]. DOI: https://doi.org/10.1007/s41245–020–00118-y [11.02.2022].

ERNST, Christina (2020): ‚Arbeiterkinderliteratur' nach Eribon. Autosoziobiographie in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Lendemains: Etudes Comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung 45/180, 2020, S. 77–91 [Online-Version]. DOI: https://doi.org/10.2357/ldm-2020–0048 [11.02.2022].

GANSER, Alexandra (2009): Roads of Her Own: Gendered Space and Mobility in American Women's Road Narratives, 1970–2000. Amsterdam: Rodopi.

GOTT, Michael/ SCHILT, Thibaut (Hgg.) (2013): Open Roads, Closed Borders. The Contemporary French-Language Road Movie. Bristol: Intellect Ltd.

KLEIN, Christian (2011): Erzählen und Personale Identität. In: Handbuch Erzähllliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Hrsg. v. Matías Martínez. Stuttgart: J.B. Metzler, S.83–89.

KUHN, Marion/ MAINBERGER, Florian/ FEIGE, Bernd et al. (2016): State-Dependent Partial Occlusion of Cortical LTP-Like Plasticity in Major Depression. In: Neuropsychopharmacology 41, S. 1521–1529. URL: https://doi.org/10.1038/npp.2015.310 [17.02.2022].

KUTTNER, Sarah (2010): Mängelexemplar. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

LADERMAN, David (2002): Driving Visions: Exploring the Road Movie. Austin: University of Texas Press.

NELL, Werner/ WEILAND, Marc (2020): Der Topos vom guten Leben auf dem Land. Geschichte und Gegenwart. In: Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Werner Nell u. Marc Weiland. Bielefeld: transcript, S. 9–73.

PEARCE, Lynne (2016): Drivetime: literary excursions in automotive consciousness. Edinburgh: Edinburgh University Press.

RICOEUR, Paul (1988): Zeit und Erzählung. Bd. I: Zeit und historische Erzählung. München: Fink.

RÖNNE, von Ronja (2022): Ende in Sicht. München: dtv Verlagsgesellschaft.

SÁNCHEZ PERALTA, Ana María (2015): Depression: It Matters!. In: Depression: A Silent Culprit in Health and Disease. Hrsg. v. Puneetpal Singh. Sharjah: Bentham Science Publishers, S. 3–24.

SEILER, Sascha (2020): Der ewige Kreislauf. URL: https://literaturkritik.de/bjerg-serpentinen-der-ewige-kreislauf,26573.html [17.02.2022].

SEYMOUR, Nicole (2016): Trans Ecology and the Transgender Road Narrative. Oxford University Press. [Online-Version]. URL: https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-152 [17.02.2022].

STORK, Michelle (2021): ‚Everyone leaves': (Auto)Mobility and Migration in Valeria Luiselli's ‚Lost Children Archive'. In: Mobilizing Narratives. Narrating Injustices of (Im)Mobility Hrsg. v. Hager Ben Driss. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, S. 21–38.

STYRON, William (1992): Sturz in die Nacht: die Geschichte einer Depression. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg.

TARR, Carrie/ ROLLET, Brigitte (2001): Cinema and the second sex: women's filmmaking in France in the 1980s and 1990s. New York: Continuum.

URBICH, Jan (2014): Kreis aus Kreisen. Automobile Bewegung im gegenwärtigen amerikanischen Kino: ‚Lost Highway', ‚Drive' und ‚Somewhere'. In: Die Metaphorik der Autobahn: Literatur, Kunst, Film und Architektur nach 1945. Hrsg. v. Jan Röhnert. Köln: Böhlau, S. 221–237.

VIRANT, Špela (2019): Road Novel: Zur gattungstheoretischen Begriffsbestimmung. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 49, 4/2019, S. 633–651 [Online-Version]. DOI: https://doi.org/10.1007/s41244–019–00150–2 [17.02.2022].

Aussiger Beiträge 16 (2022), S. 161–176 ISSN 1802-6419

ELENI GEORGOPOULOU

‚Wenn Töchter eine Reise tun.' Das Spiel mit Reisemodulationen im Roman *Töchter* von Lucy Fricke

Der Beitrag zeichnet das Spiel der Autorin mit unterschiedlichen Reiseformen nach, die die Reise in ihrem Roman *Töchter* (2019) charakterisieren. So wird in der Modulation der Abenteuerreise, die sich über den ersten Teil des Romans erstreckt, das bisherige Leben der Protagonistinnen kritisch verhandelt, in der Formation der Pilgerreise, dem zweiten Teil des Romans, die (Er-)Lösung von diesem problematischen Leben in Aussicht gestellt und in der Modulation der Initiationsreise der Prozess hin zu einem neuen Lebensabschnitt eröffnet. Dabei oszilliert die Darstellung der jeweiligen Reisemodulation zwischen Pragmatik und Parodie und verdeutlicht kritisch die Last der Erbschaft einer Töchtergeneration, die vordergründig in der Leerstelle der Vaterfigur begründet liegt, hintergründig jedoch mit der Verweigerung des Erwachsenwerdens verstrickt ist.

Schlüsselwörter: Abenteuerreise, Pilgerfahrt, Initiation, Lucy Fricke

1 Lucy Frickes Reiseroman *Töchter*

Auf die Reise begeben sich im Roman *Töchter* von Lucy Fricke zwei Frauen: Betty, die autodiegetische Ich-Erzählerin und ihre beste Freundin Martha, beide um die vierzig, beide Töchter von alleinerziehenden Müttern und Vätern, die sie im Stich gelassen haben. Diese Männer spielen nun eine zentrale Rolle im Geschehen, da sie die Bewegung der Handlung, sprich die Reise, auslösen, die von Deutschland über die Schweiz nach Italien verläuft, um schließlich in Griechenland zu einem Höhepunkt zu finden und dort zu enden. Geht es auf der Ebene der Handlungs- und Reisebewegung um das Leben und den Tod dieser Väter, stehen auf der Ebene der Innen- und Rückschau traumatische Verlustängste der Töchter und die (Er-)Lösung von ihren genealogischen Fesseln im Vordergrund, womit auch die Bedeutung des Titels ersichtlich wird, denn die Beziehung zwischen den beiden Töchtern und ihren Vätern – unterschwellig auch ihren Müttern – steht in der gesamten Romanhandlung im Mittelpunkt. Leitmotivisch wird immer wieder der Frage nachgegangen, inwiefern das

DOI 10.21062/ab.2022.021

Leben der Väter, der Töchter selbst, aber auch der Mütter geglückt ist, indem eine reflektierende Rückschau im Inneren an eine progressive Reisebewegung gebunden ist. Dieser Verknüpfung der aus der Rückschau gewonnenen inneren Entwicklung bzw. Reife und äußeren Bewegung kann eine zentrale Rolle zugeschrieben werden, die im Folgenden untersucht werden soll. Dabei wird eine Zweiteilung der Romanstruktur ersichtbar: Die Reise, die zunächst in Deutschland beginnt und dann über die Schweiz nach Italien als Abenteuerreise führt, bildet einen ersten Teil, der die Kapitel eins bis sechs umfasst, während im siebten Kapitel, in dem der Schauplatz sich nach Griechenland verlagert, die Merkmale einer Pilgerreise hinzukommen und dieses somit den zweiten Teil konstituiert. Betrachtet man das Reisegeschehen in seiner Gesamtheit, lässt es sich als Initiationsreise deuten, was nachfolgend vertiefend ausgeführt werden soll. Durch den selbstironischen Humor und die teilweise überspitzt dargestellten Merkmale der jeweiligen Reisemodulation oszilliert die Beschreibung des Reisegeschehens zwischen pragmatischem Ernst und überspitzter Parodie. Damit sei auch die in diesem Beitrag vertretene These umrissen, der zufolge Lucy Frickes Roman sich als Spiel mit unterschiedlichen Formen des Reisens interpretieren lässt, indem er gleichzeitig auch genealogische Verstrickungen aufgreift sowie gesellschaftliche und politische Missstände in den Fokus rückt. Vorab soll das Handlungsgeschehen kurz skizziert werden, welches eng mit der Reiseroute verknüpft ist, denn die „Handlung eines Reiseromans gründet auf der Bewegung seines/r Protagonisten“ (SICKS 2009: 344). Ottmar Ette definiert entsprechend die Reiseliteratur[1] als „eine Gattung des Ortes, genauer: des

1 Da in diesem literarischen Text die Reise der beiden Protagonistinnen im Vordergrund steht, lässt sich Lucy Frickes Roman dem Genre der Reiseliteratur zuordnen, die zweifelsohne ein recht vages Untersuchungsfeld darstellt. Dies geht nicht nur deutlich aus Peter J. Brenners Standardwerk zu diesem Themenbereich hervor (1989: 7f.), sondern auch aus aktuellen Studien (ETTE 2020: 1, HOLDENRIED/HONOLD/HERMES 2017: 9ff., MOENNIGHOFF/VON BERNSTORFF/THOLEN 2013: 5). Doch während sich Brenners Auffassung des Reiseberichts auf „die sprachliche Darstellung authentischer Reisen“ (BRENNER 1989: 9) konzentriert, distanzieren sich Michaela Holdenried, Alexander Honold und Stefan Hermes in ihrer Studie davon, indem sie den „Oberbegriff der Reiseliteratur“ (HOLDENRIED/HONOLD/HERMES 2017:11) präferieren, „der textuelle Repräsentationen realer wie fiktiver Reisen subsumiert“ (ebd.). Auf dieses Konzept wird auch dieser Beitrag rekurrieren, wenn von Reiseliteratur bzw. Reiseroman die Rede ist, wobei in den einschlägigen Studien diese Differenzierung der Begrifflichkeit nicht immer gegeben ist. Dies ist beispielsweise in Ottmar Ettes Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur der Fall, in denen er – m.E. nicht zu Unrecht – den Begriff des Reiseberichts auch für Beschreibungen sowohl fiktiver als auch authentischer Reisen verwendet, denn für ihn „ist angesichts unserer Überlegungen zur Rolle der Einbildungskraft und Fiktion in der Reiseliteratur ganz offenkundig: Eine Grenzlinie zwischen fiktionaler Literatur und Reiseliteratur lässt sich nicht bestimmen“ (ETTE 2020: 131).

Ortswechsels, der Ortsveränderung und der ständig neuen Ortsbestimmung“ (ETTE 2020: 150), wie es auch in Lucy Frickes Roman deutlich wird.

Töchter nimmt seinen Ausgang mit dem touristischen Rom-Aufenthalt der autodiegetischen Ich-Erzählerin Betty und ihrem Zögern, zum eigentlichen Ziel ihrer Reise zu gelangen, dem nahegelegenen Ort Bellegra, um dort das Grab ihres Ziehvaters zu besuchen. Bettys hier schon angedeutete Pilgerfahrt wird jedoch von ihrer besten Freundin Martha unterbrochen, deren Telefonat sie in die Heimat, nach Berlin-Kreuzberg, zurückbeordert. Dort unterbreitet ihr Martha ihren Plan, ihren krebskranken Vater gemeinsam in die Schweiz zu einem Sterbetermin zu begleiten. Somit eröffnen sich in den ersten beiden Kapiteln gleich zwei Reiserouten, deren Zielorte mit dem Tod des jeweiligen Vaters zusammenhängen. Die skurrile Reise der Freundinnen beginnt im dritten Kapitel in Hannover, wo die beiden Frauen Marthas totkranken Vater Kurt abholen und in seinem Wagen in das schweizerische Chur zum Sterbetermin aufbrechen. Doch ändert ein Telefonat erneut das Ziel der Reise: Diesmal ist es der Anruf von Francesca, Kurts erster Liebe, die ihn auffordert, seinen ihm noch verbleibenden Lebensabend bei ihr am Lago Maggiore zu verbringen. Martha kann ihrem Vater die Bitte, ihn zu Francesca nach Stresa zu bringen, nicht abschlagen, wobei sich der Sterbetermin in der Schweiz als eine von Kurt listig eingefädelte Lüge herausstellt, um zu seinem von vornherein feststehendem Ziel nach Stresa gefahren zu werden. Die drei begeben sich somit nach Norditalien an den Lago Maggiore zu Francesca, die dort die Pension Elena führt. Betty und Martha beschließen daraufhin, gemeinsam nach Bellegra zum Grab von Bettys verstorbenem Vater Ernesto zu fahren, dem nunmehr dritten Ziel dieser gemeinsamen Reise. Die Reiseroute führt über Genua und Pisa nach Bellegra, wo sie sich zufällig in der Pension von Ernestos Schwester einmieten. Betty findet schließlich das Grab von Ernesto und erfährt, dass er in Wirklichkeit nicht tot sei, sondern sich auf der griechischen Insel Lofkes vor der Mafia versteckt halte. Eine erneute Änderung der Reiseroute wird durch ein weiteres Telefonat ausgelöst, und zwar von Kurt, der die beiden Frauen aus Furcht, von Francesca weggeschickt zu werden, darum ersucht, wieder abgeholt zu werden.

Auf dem Weg zum neuen Reiseziel Stresa verursachen Betty und Martha in einer kleinen Ortschaft zwischen Bellegra und Rom einen Unfall, der einen Totalschaden des Autos zur Folge hat, und flüchten von der Unfallstelle, um sich des Autowracks zu entledigen. Daraufhin entscheiden sie sich für getrennte Wege, denn jede der beiden Frauen wählt als neues Reiseziel den Aufenthaltsort des jeweiligen Vaters. Martha fährt zu ihrem Vater nach Stresa und Betty nimmt den Bus nach Rom, um von dort aus weiter nach Athen zu fliegen und dort die Fähre zur Insel Lofkes zu nehmen. Damit endet das sechste Kapitel

und der erste Teil. Im siebten und letzten Kapitel, dem zweiten Teil des Romans, gelangt Betty auf die griechische Insel. Dort mietet sie sich in den Lofkes-Studios ein, die von Yannis, der ihr neuer Freund werden wird, und seinen Eltern geführt werden, und sucht gezielt nach Ernesto, den sie nach wenigen Tagen tatsächlich ausfindig macht. Zwischenzeitlich erreicht auch Martha gemeinsam mit Kurt die Insel, die sie als einen „gute[n] Ort zu sterben" (FRICKE 2018: 164)[2] auserkoren haben. Es kommt zu einem Höhepunkt, als sich alle vier zufällig in der Taverne treffen, dort gemeinsam essen und dabei einen gleichzeitig glücklichen, aber auch skurrilen Moment verbringen, bevor beide Väter ihr jeweiliges Leben aufgeben. Ernesto bittet Betty, ihn an einem abgeschiedenen Ort durch einen Pistolenschuss zu töten, da er selbst dazu nicht in der Lage ist, doch Betty weigert sich. Ob er nun letztendlich ohne ihre helfende Hand Suizid begeht, bleibt offen, Betty jedoch löst sich innerlich endgültig von ihm, sodass er am Ende ihrer Reise sprichwörtlich „für sie gestorben" ist. Der Roman schließt mit Kurts Tod, der sich in den Lofkes-Studios mit Tabletten und Ouzo friedlich das Leben nimmt und einen Brief an Martha hinterlässt, in welchem er ihr seine Liebe beteuert.

2 Die Abenteuerreise

Offensichtlich wird in *Töchter* eine abwechslungsreiche Reise mit rasantem Tempo und hundertfachen Kilometerzahlen auf dem Tacho beschrieben, die in den einzelnen Rezensionen als Road-Trip, Abenteuerreise und Irrfahrt bezeichnet worden ist (vgl. BRANDT 2022, HENNING 2018, NEUMANN 2018, POROMBKA 2018), wofür auch die Verweise im Roman auf „Thelma und Louise" (T: 87) und „Tschick" (ebd.) sprechen. Doch soll an dieser Stelle der Blick vertiefend auf die Merkmale der Abenteuerreise gelenkt werden, die Hans-Joseph Ortheil folgendermaßen beschreibt: „Die Erzählung und das Schreiben über solche Reisen sind […] Erzählungen von bestandenen Abenteuern, von überwundenen Hindernissen, von gelungener Flucht und erneutem Aufbruch" (ORTHEIL 2013: 8). Dieses Bewegungsmuster der Abenteuerreise, das sich von der Überwindung von Hindernissen über die Flucht bis hin zum erneuten Aufbrechen erstreckt, lässt sich auch in *Töchter* wiederholt nachzeichnen, denn auf ihrer Fahrt scheinen Betty und Martha mehrere Hindernisse überwinden zu müssen, um ans Ziel zu gelangen. Dazu gehören kleinere Widerstände wie der Schaden an Kurts Wagen, der sie zu einem ständigen Auffüllen der Ölreserven zwingt, aber auch größere, wie beispielsweise die Tatsache, dass

2 Im Folgenden wird der Text mit der Sigle „T" gekennzeichnet.

Betty in Bellegra Gefahr läuft, wegen Grabschändung angeklagt zu werden, sich dem aber unbeschadet entziehen kann. Dabei handelt es sich nicht um existenzgefährdende Situationen, sondern das Gefühl der Gefahr für die beiden Freundinnen wird durch eine überspitzte Beschreibungsmodalität, die zwischen Ernsthaftigkeit und parodistischem Humor oszilliert, evoziert. Dies zeigt sich u. a. in der Episode im Parkhaus des Kaufhauses *Coin* in Genua, dessen angstauslösende Einfahrt in das „stinkige Loch" (T: 92) scheinbar mit viel Mut bewerkstelligt wird und die Ausfahrt gar als kleines Abenteuer beschrieben wird (vgl. ebd.). Insbesondere die durch diverse Telefonate ausgelöste Änderung der Zielorte, wie sie im obigen Handlungsschema dargelegt wurde, gestaltet die Reise der jungen Frauen als Irrfahrt, was durch den immer wieder aufkommenden schlechten Orientierungssinn unterstrichen wird, wie z. B. in Genua (vgl. T: 98) oder auf dem Weg nach Florenz, als sie durch eine falsch gewählte Ausfahrt nach Pisa gelangen (vgl. T: 104). Dabei verweist die Orientierungslosigkeit in der Reisebewegung auf die Orientierungslosigkeit, mit der sich die beiden Frauen in Bezug auf ihr Leben konfrontiert sehen, was immer wieder in ihren Gesprächen und Reflexionen ersichtbar wird und sich pathologisch in der Depression Bettys manifestiert (vgl. T: 55). Deutlich offenbart sich die Vernetzung von Fahrt und Leben bzw. die Verknüpfung der Bewegung beim Reisen mit dem Verhalten der beiden Freundinnen in ihren Lebenssituationen. Ette hebt auf theoretischer Ebene hinsichtlich der Literatur in Bewegung hervor, „dass Formen und Funktionen des Reiseberichts Grundmuster einer inneren und äußeren Bewegung darstellen, welche die Literaturen der Welt in einem grundlegenden Sinne auszeichnen" (ETTE 2020:194).

Dieses Beziehungsgeflecht zwischen äußerer und innerer Bewegung lässt sich durch den gesamten Roman hindurch verfolgen, beispielsweise zu Beginn des vierten Kapitels, als Martha das Steuer übernehmen will, nachdem sie ihren Vater in der Pension Elena am Lago Maggiore zurückgelassen hat. „Martha wollte fahren, wollte bloß nicht ins Denken kommen" (T: 85). Betty erzählt in diesem Kontext von einem Unfall, der sich einige Jahre zuvor ereignet und tiefe Spuren in ihnen hinterlassen hatte, da sich ihr gemeinsamer Freund Jon, dessen Gesicht durch den Aufprall entstellt worden war, daraufhin das Leben genommen hatte.[3] Martha, die das Auto bei dieser Katastrophe fuhr, hatte seitdem nie wieder das Steuer in die Hände genommen, bis zu diesem Zeitpunkt in

3 Jan Brandt kontextualisiert Lucy Fricke Roman *Töchter* innerhalt ihres bisher erschienenen literarischen Werkes und kommt dabei zu folgendem Schluss: „Mit dem vierten Buch ist jetzt ein Gesamtwerk entstanden, nicht nur aufgrund der reinen Quantität oder weil sie Figuren und Motive wieder aufnimmt, weiterspinnt, variiert, sondern weil sich Tendenzen abzeichnen, weil

Genua: „Bis heute. Bis sie offenbar vor sich selbst davonfahren wollte“ (T: 86). Marthas rasante Fahrt wird von Betty als „Befreiung“ (T 86) interpretiert: „In diesem Moment schien sie tatsächlich Kurt hinter sich zu lassen, und Jon, und das schlechte Gewissen, die Erfahrung und die Schuld“ (T: 89). Auch kleinere Bewegungen lassen sich in diesem Zusammenhang interpretieren, wie die Situation in der Pizzeria in Bellegra im fünften Kapitel, wo Martha angestrengt über die karierte Tischdecke streicht, „eine ihrer ältesten Macken. Als könne sie damit jeden inneren Aufruhr glätten“ (T: 115).

Besonders aber im sechsten Kapitel wird das enge Verhältnis zwischen „motion und emotion“ (ETTE 2020: 194) deutlich, als die beiden Freundinnen auf dem Weg zur griechischen Insel das italienische Städtchen Bellegra hinter sich lassen und auf der Suche nach einer Tankstelle in eine Sackgasse geraten, aus der sie im Rückwärtsgang wieder herausfahren müssen: „Zurück klang jedoch einfacher, als es war, in Wahrheit gehörte Zurück zu den schwierigsten Manövern im Leben. Meine Fähigkeiten diesbezüglich waren unterentwickelt, der Rückwärtsgang war nicht meine bevorzugte Schaltung und für derartige Gefälle ohnehin nicht gemacht“ (T: 151f.). Hierbei werden nicht nur ihre Fertigkeiten beim Autofahren thematisiert, sondern auch auf die generelle Lebenshaltung Bettys referiert, was sich in ihren Reflexionen über ihr bisheriges Leben äußert. Falsche Entscheidungen, Orientierungslosigkeit, die Fixierung auf Freiheit und das damit konnotierte „Herumirren“ (T: 102) im Leben dominieren Bettys Rückblick und schlagen somit eine Brücke zwischen einem ziellos gestalteten, scheinbar sinnlosen Leben und einer Reisebewegung, die sich als Irrfahrt abzeichnet. Dabei wird diese abenteuerliche Reise von Betty und Martha in den Kapiteln eins bis sechs von kilometerlangen Strecken und wechselnden Ortschaften getragen, so dass im ersten Teil ein großer Bewegungsradius ausgemacht werden kann. Dagegen erfährt die Reise im zweiten Teil eine völlige Umwandlung, denn die Handlung spielt einzig auf einer kleinen Insel der Ägäis, so dass die äußere Bewegung der Protagonistinnen auf einem kleinen Radius beschränkt ist, dafür aber die Bewegung im Inneren in den Vordergrund rückt, wie es die Figur Bettys expliziert: „Jetzt befand ich mich auf einer fast leeren Fähre durch die südliche Ägäis. Es gab Reisen, die kannten keine Gesellschaft, sondern fanden so tief im Inneren statt, dass man froh sein konnte, wenn man sich selbst dort traf.“ (T: 161)

eine Ästhetik sichtbar wird, eine Sprachmelodie, ein Lucy-Fricke-Sound, der sich in ebenso lakonischen wie boshaften Sätzen ausdrückt“ (BRANDT 2022).

3 Die Pilgerreise

Diese Reise „tief im Inneren“ von Betty trägt deutliche Züge einer Pilgerfahrt, die Ortheil zufolge folgendermaßen charakterisiert werden kann: „Nicht der beanspruchte Körper aber ist auf Pilgerreisen eigentlich unterwegs, sondern etwas viel Innerlicheres, so etwas wie eine innere Stimme oder eine Seele“ (ORTHEIL 2013: 19). Dafür spricht auch die Beschreibung von Bettys erstem Eindruck auf der Insel:

> Ohne Ziel und Sinn war ich umhergestreift, war ausschließlich meinen eigenen Erinnerungen begegnet und einer gewissen Unheimlichkeit, die sich in mir festsetzte. Ich gehörte nicht zu jenen, die alles spürten. Ich war zutiefst gegen jeden Spürterror. Ich sah, was ich sah, hörte, was ich hörte, Geister, Übersinnliches, Vorahnungen, Wiedergänger gehörten definitiv nicht dazu. Schon die Astrologie widerte mich an. Aber etwas war unheimlich auf der Insel. Der Gedanke, dass es sich hierbei um irgendeine Verbindung handeln könnte, dass ich also eine Verbindung mit etwas oder jemandem *spürte*, dass ich nicht bloß in die Midlife-Crisis abrutschte, sondern obendrein gefährdet war, einer spirituellen Macke zum Opfer zu fallen, machte mich vollends fertig. (T: 169)

Zweifelsohne verweisen hier die metaphysischen bzw. spirituellen Nuancen auf eine Pilgerfahrt, die teilweise in ernsthaftem Tonus, zu einem großen Teil jedoch humorvoll überspitzt bis hin zur Parodie angelegt sind, wie aus dem obigen Zitat deutlich wird. Schon im ersten Kapitel wird das Moment des Pilgerns in Bettys Reiseziel – dem Grab des Vaters – eingeleitet, ebenso wie durch den Namen ihres Hotels in Rom, denn „Babylon“ kann möglicherweise auch als biblischer Verweis gelesen werden. Insbesondere jedoch treten auf der griechischen Insel solche biblischen und metaphysischen Zeichen derart gehäuft auf, dass der Ort nahezu als heilig anmutet. Allerdings lässt sich zum Namen der Insel Lofkes kein konkreter Bezug herstellen, wie dies bei den Reiseorten der vorigen Kapitel der Fall war. Diese sind nämlich in ihrer Gesamtheit referentialisierbar, indem sie auf eine textexterne Wirklichkeit verweisen, was der Rezeptionshaltung der Leserschaft entgegenkommt, denn „[w]ir setzen als Leser ganz selbstverständlich voraus, dass uns der Bericht von einer Reise von Ort zu Ort führt und wir diese Bewegung auf einer Landkarte mit dem Finger nachvollziehen können“ (ETTE 2020: 150). Rom, Berlin-Kreuzberg, Hannover, Chur, Stresa, Genua, Pisa, Florenz und Bellegra sind Orte, die auf wirklich existierende Städte referieren. Diese Referenzebene gilt nicht nur für die Städte- und Wegbeschreibungen, sondern auch für die Hotels und das Parkhaus Coin in Genua, die sich alle auf Google-Maps mitverfolgen lassen. Dieser textexternen Materialität der Reiseroute wird nun eine fiktionale Dimension entgegengesetzt,

denn der Name der Insel Lofkes ist frei erfunden. Doch auch wenn keine Insel mit diesem Namen in der Ägäis existiert, scheint der literarische Text eindeutig auf die Insel Patmos hinzudeuten,[4] die im griechischen Sprachraum auch als heilige Insel bzw. Insel der Offenbarung bezeichnet wird.[5] Damit fungiert der fiktionale Name als kryptische Verschlüsselung der sonst referentialisierbaren Reiseroute, die durch eine hermeneutische Bewegung seitens des Lesers bzw. der Leserin zu dechiffrieren ist. Sowohl die Fahrzeit der Fähre mit ihren ca. 8 Stunden (vgl. T: 162) Entfernung vom Hafen in Piräus als auch die Beschreibung der Insel mit dem in Felsstein gehauenen Kloster (vgl. T: 174) können als Indizien für die Insel Patmos der südöstlichen Ägäis gelten.

Vor allem aber in der Bedeutung der Insel als mutmaßlicher Schöpfungsort der *Offenbarung* des Johannes schwingt die „räumliche Offenbarung" (ORTHEIL 2013: 18) mit, die Ortheil der Pilgerreise zuschreibt, indem er „die Fremde mit einer Heilserwartung als Raum der biblischen Bilder" (ebd. 19) lesen lässt. So erfährt die Beschreibung des Raumes biblische Referenzen, die sich über die Bedeutung der Insel Patmos als heiligen Ort entschlüsseln lassen. Dazu zählt auch Kurts Abschiedsbrief, der mit sieben Post Scripta endet und damit auf die *Offenbarung* von Johannes hindeutet, die ebenfalls in Briefform verfasst ist und u. a. sieben Sendschreiben sowie das Buch mit den sieben Siegeln enthält (vgl. NEIDHART 2022:10). Zur Form des Briefes und der religiös symbolhaften Zahl sieben kommt auch der Umstand hinzu, dass Ernesto auf der Insel sozusagen als Verbannter lebt, da er ja offiziell als tot gilt und ohne gültige Papiere die Insel nicht verlassen kann, eine weitere Analogie zum biblischen Johannes, der nach Patmos verbannt worden war. Die in dem biblischen Text der Offenbarung innewohnende Dimension der Eschatologie, die wiederum mit der Christusfigur als Erlöser und Retter der Menschheit verbunden ist, findet hier ebenso ihr Pendant, denn die Handlung auf Lofkes findet just während des griechisch-orthodoxen Osterfestes statt. Im Rahmen der Auferstehung Christi lassen sich die sieben Post Skripta in Kurts Abschiedsbrief auch in das semantische Beziehungsgeflecht der sieben letzten Worte Jesus am Kreuz einordnen.

4 Im Gegensatz zu der in diesem Beitrag vertretenen These geht Veronika Born in ihrer Studie von der Vermutung aus, dass der Name Lofkes entweder auf die Insel Lefkada oder den tatsächlichen Ort Lofkes auf der Insel Karpathos referiert (vgl. BORN 2021: 172). Doch auch der Umstand, dass die Verfilmung des Romans auf Amorgos stattgefunden hat und somit Lofkes auf Amorgos referieren könnte, überzeugt meines Erachtens nicht.

5 Auch Clyde E. Fant und Mitchell G. Reddish beschreiben Patmos als „island of tranquility and reverence of a sacred space" (FANT/REDDISH 2003: 92).

Unterstützt wird diese Referenz durch die häufigen Wortspiele in Bezug auf das Thema der ‚Erlösung' bzw. des ‚Erlöst-Werdens', in besonderem Maße jedoch durch die Projektion der beiden Töchterfiguren auf ihre gealterten Väter als Retter ihrer persönlichen Krise, von denen sie sich die Erlösung von dem übermächtigen Gefühl des Verlustes und der Leere in ihrem Leben erhoffen. Heißt es auf theoretischer Ebene bei Ortheil, dass der Pilger „den konkreten Raum auf das christliche Erlösungsgeschehen [bezieht], und er betet darum, durch seine körperliche […] Präsenz an diesem Ort in das Erlösungsgeschehen einbezogen zu werden" (ORTHEIL 2013:19), dann gilt dieser Wunsch nach Erlösung – wenn auch nicht in religiöser Hinsicht – auch für die Protagonistin des Romans, die somit dem Schema der Pilgerfigur zu entsprechen scheint. Unmissverständlich formuliert Betty dies auf folgende Art und Weise: „ich […] glaubte, wenn ich zu dem allerersten Verlust zurückkehrte, wenn ich dieses Fundament der Erinnerung betrat oder wenigstens Spuren davon fand, könnte ich all das bannen, wie einen Fluch" (T: 162). Allerdings wird dies nicht über christliche Praktiken wie das Beten verwirklicht, die mit dem klassischen Pilgertum verbunden sind, sondern über eine im Inneren stattfindende Wandlung, die auf der Ablösung von den Vätern beruht. Daraus lässt sich nachvollziehbar schließen, dass sich diese innere Entwicklung als Initiation deuten lässt und damit Bettys Reise über die Abenteuer- und Pilgerreise hinaus auch die Lesart einer Initiationsreise eröffnet.

4 Die Initiationsreise

In Arnold van Genneps Grundlagenwerk *Les rites de passage* unterscheidet der Ethnologe zwischen „*physiologischer Pubertät* und *sozialer Pubertät*" (GENEPP 1999: 71, kursiv im Original) und in diesem Kontext auch zwischen „*physiologischer Reife* und *sozialer Reife*" (ebd. 73) und begründet damit die Abtrennung der Initiation vom Stadium der Pubertät in dem Sinne, dass eine Initiation unabhängig von der jeweiligen Altersklasse erfolgen kann. Auch in Frickes Roman wird das Erwachsenwerden unabhängig von der Pubertät definiert, wie Betty dies auf den Punkt bringt: „Zwei Dinge waren es, die einen erwachsen werden ließen, die Geburt des ersten Kindes und der Tod der Eltern" (T: 80f.). In diesem Kontext ließe sich die Reise der beiden Töchter als Initiationsweg lesen, im Laufe dessen Betty und Martha mit Anfang Vierzig erwachsen werden, was durch den Verlust der beiden Väter und der Schwangerschaft Marthas am Ende des Romans markiert wird. Gelten für den Prozess der Initiation drei Phasen, die Trennungsphase, die Schwellen- bzw. Umwandlungsphase sowie die Angliederungsphase (vgl. GENNEP 1999: 21),

lässt sich die Reise in *Töchter* als Initiation mit genau diesen drei Phasen auslegen: eine erste Phase, die sich in der Reisebewegung bis nach Athen nachzeichnen lässt und die Kapitel eins bis sechs beinhaltet, eine zweite Phase, die die Überfahrt zur Insel als Schwellenphase konstituiert, und schließlich eine dritte Phase, die sich auf der griechischen Insel abspielt und als Angliederung an einen neuen Lebensabschnitt gedeutet werden kann.

Die Ablösung, um die es in der ersten Phase geht, erfolgt auf der Handlungsebene durch die Trennung Marthas von ihrem Vater aufgrund seines geplanten Suizids. Hinzu kommt Bettys Versuch, sich innerlich von ihrem Vater Ernesto zu lösen, was ihrer Meinung nach durch einen Besuch an seinem Grab gelingen soll. Doch werden diese beiden vordergründigen Trennungsaktionen auf der Handlungsebene von einer nicht so offensichtlichen Ablösung auf der Ebene der Rückschau und Reflexion eingeholt, die sich auf das bisherige Leben der beiden Frauen beziehen und sich in einer Art Bestandsaufnahme des bisher Vollbrachten bzw. ihres bisherigen Versagens äußern. Zentral ist dabei die Herkunft der beiden Frauen, insbesondere ihre familiale Befindlichkeit, die durch ihre emanzipierten Mütter und deren sich abwechselnden Lebenspartnern geprägt ist, wie Betty ihre drei Vaterfiguren betitelt: „Den guten, auch genannt *Der Posaunist*, den bösen, auch genannt *Das Schwein*, und den leiblichen, genannt *Der Jochen*“ (T: 18). Kritisiert wird der auf persönliche Freiheit abzielende Lebensentwurf der Mütter (vgl. T: 102, 106), dem familiäre Bindung und Glück untergeordnet werden[6] und schließlich in den Augen der Töchter entmythisiert wird: „Wenn die sogenannte Freiheit sich als ein zielloses Herumirren entpuppte und man selbst zu einem Irrtum wurde“ (T: 102). Zu der jeweiligen fragilen familiären Situation tritt auch eine soziale Randständigkeit hinzu, die bei der Beschreibung von Bettys Wohnungen während ihrer Kindheit als „sozialer Brennpunkt“ (T: 168) zum Ausdruck gebracht wird. Auch Kurts Wohnung in Hannover wird als „trüber Sozialbau“ (T: 29) charakterisiert, was Betty explizit äußert:

> Martha und ich lernten uns im Alter von zwanzig Jahren kennen, schon damals hatten wir die Herkunft von uns abgetrennt, nicht sauber, aber konsequent, und dass es diese Vergangenheit war, die uns wortlos verband, verstand ich erst jetzt, in dieser Wohnung, in den drei engen Zimmern, in denen die Wände braun geraucht waren. (T: 29)

6 In diesem Kontext wird auch mit den Müttern abgerechnet, die im Romangeschehen immer wieder telefonisch ihre Präsenz manifestieren und neben den Vaterfiguren als Verantwortliche für das problematische Leben der beiden Töchter gelten.

Gerade dieses von „Unglück“ (T: 96) geprägte Leben wollen Betty und Martha hinter sich lassen, wie es auf der Fahrt nach Bellegra in der Verschränkung von äußerer und innerer Bewegung anschaulich formuliert wird: „Martha und ich entschieden uns fürs Durchbrettern. Vor uns hatten wir das Ziel, von hinten drängte das Unglück. Wir waren eingeklemmt zwischen Vätern, Erinnerungen und Tod, wir glaubten, wir könnten alles überwinden, indem wir schneller fuhren.“ (T: 96) Die Verstrickung von einem als Flucht empfundenen Leben und der rasanten, abwechslungsreichen Reise wird am Ende des ersten Teils – und somit am Ende der Ablösungsphase – abrupt durch einen Unfall beendet, was von Betty als Erlösung erfahren wird: „Endlich dachte ich beim ersten Schluck, endlich Ruhe. Endlich die Karre los, endlich kein sinnloses Herumgefahre mehr, endlich vorbei.“ (T: 153) Dabei deutet das Ende der rastlosen Autofahrt in der äußeren Bewegung eine Beendigung der inneren Unstetigkeit an, was im weiteren Verlauf noch deutlicher ersichtlich wird.

Die zweite Phase kann als Phase des Übergangs oder der Schwellenerfahrung betrachtet werden, die Gennep auch als „räumliche und symbolische Transitionsphase“ (GENNEP 1999: 28) bezeichnet. Räumlich vollzieht sich der Übergang Bettys nun auf der Fähre von Piräus nach Lofkes, der schon in der griechischen Hafenstadt in verschwörerischem Tonus eingeleitet wird: „Am Hafen stieg ich über Schlafsäcke hinweg, auf ein Schiff, das außer mir kaum jemand betrat, betreten durfte.“ (T: 161f.) Nicht nur die Fähre wird dadurch zu einem symbolischen Schwellenort, sondern auch die Beschreibung der Ankunft der autodiegetischen Ich-Erzählerin auf der Insel ist sehr symbolträchtig:

> Wir legten an, die Klappe der Fähre öffnete sich, über die Lautsprecher ertönte Flötenmusik, und ich stand im Bug, musste an das Himmelstor denken, an das ich nicht glaubte. Das Versprechen eines Anfangs tat sich vor mir auf. Nichts als eine Insel war es, doch ich betrat sie mit einem so großen Schritt, als gelte es, einen Abgrund zu überspringen. Anders gesagt: Ich stolperte als Pathosbündel vom Schiff. (T: 162)

Mit diesem „so großen Schritt“ wird eine Schwelle übertreten, wobei im Ausdruck „Pathosbündel“ das griechische Wort Pathos nicht nur auf Leidenschaft verweist, sondern auch Widerfahrnis und Passivität beinhaltet. Aus einer philosophischen Perspektive lässt sich in Anlehnung an Waldenfels[7] in

7 In einer Studie über das Waldenfelsche Pathos heißt es entsprechend: Der Ausdruck „bezeichnet sowohl die mit allen Ereignissen und Widerfahrnissen verbundene Passivität als auch eine Sphäre der Affektivität und des (Er-)Leidens“ (BUSCH/DÄRMAN 2007: 8).

diesem einzigen Wort Bettys Selbstdiagnose zusammenfassen, die sich als beschädigtes Produkt ihrer Mutter und ihrer Väter sieht und darum bemüht ist, sich aus dieser genealogischen Fessel, die als Widerfahrnis empfunden wird, zu befreien. In eben dieser Befindlichkeit als „Pathosbündel", die formelhaft ihren bisherigen Daseinszustand beschreibt, gelangt die Protagonistin auf die Insel, um ihr bisheriges Leben hinter sich zu lassen, und überwindet auf diese Weise sowohl symbolisch als auch pragmatisch eine Schwelle, um einen neuen Lebensabschnitt zu beginnen. Bettys neuer Lebensabschnitt bzw. ihre Angliederungsphase beginnt nun damit, dass sie sich zwischen zwei Männern entscheiden muss, die am Hafen die eintreffenden Touristen abpassen und ihnen eine Unterkunft anbieten. Sie entscheidet sich für Yannis, der sich als wegweisende Botenfigur entpuppt, was sich bereits auf der ersten gemeinsamen Fahrt „durch die Finsternis" (T: 163) andeutet, die zu einem unerwartet schönen Ziel führt, den von seiner Familie geführten Lofkes-Studios, aber auch durch entsprechende Formulierungen markiert wird, wie z. B. durch Yannis Aufforderung, mit Betty eine gemeinsame Inselrundfahrt zu unternehmen, um ihr „das Paradies" (T: 173) zu zeigen. Ist mit dem Ausdruck Paradies auf denotativer Ebene die Schönheit der Insel gemeint, wird der Begriff auf der Ebene der Konnotation erweitert, da er das erlösende Zusammentreffen mit Ernesto vorwegnimmt, auf dessen Spur sie von Yannis, dem Boten, geführt wird. Somit hat die bisher orientierungslose Betty bei dieser ersten metaphorischen ‚Weggabelung' auf der heiligen Insel die richtige Entscheidung getroffen, so dass eine Veränderung der Hauptfigur eingeleitet wird, die sich auch in deren Bewegung verfolgen lässt. Wurde die Reisestrecke im ersten Teil per Flugzeug und insbesondere mit dem Auto zurückgelegt, findet Bettys Fortbewegung im siebten Kapitel vor allem zu Fuß oder als Mitfahrerin in Yannis Auto sowie auf Ernestos Motorrad statt. Ausgehend von Ettes Studie über die Reiseliteratur, in der dem Wechsel des Fortbewegungsmittels eine signifikante Rolle zugeschrieben wird, da hiermit „eine infrastrukturelle Diskontinuität mit Folgen" (2020: 158) verbunden ist, wird dementsprechend auch im Roman eine wichtige Veränderung markiert, die sich nicht nur im Reisegeschehen, sondern auch in Bettys Innenleben vollzieht, denn ein „solcher Wechsel deutet oft einen Wechsel der Wahrnehmungsperspektive an" (ETTE 2020: 158). War bis zum Ende des ersten Teils Bettys und Marthas Road-Trip[8] mit Kurts Auto

8 In diesem Kontext sei differenziert, dass ein wichtiges Merkmal der Road Novel in ihrer Subjektkonstitution begründet liegt. Nach Spela Virant zielt das Subjekt in der Road Novel nach Auflösung, wie es auch im ersten Teil des Romans durchscheint. Dagegen steht im zweiten Teil von *Töchter* die Konstitution des Subjekts im Mittelpunkt, die Virant mit dem

verbunden, so erfolgt die Bewegung im siebten Kapitel weniger motorisiert, wobei Betty – in parodistischer Überspitzung – am Ende des Romans sogar auf einem Esel reitet (vgl. T: 233f.). Die Veränderungen hinsichtlich der Fortbewegungsmittel verweisen auf eine Entwicklung von einer technisierten Umwelt hin zu einer natürlicheren Lebensform, was ebenso zu einer analogen Modulation in der Wahrnehmung der autodiegetischen Ich-Erzählerin bzw. in ihrer Reisebeschreibung führt, die sich im ersten Teil durch eine innere Distanz zur Umgebung äußert, sich im zweiten Teil dagegen aufzulösen scheint und auf eine holistische Weltsicht zubewegt.[9] Bereits in der ersten Szene des Romans wird dies deutlich, als Betty in Rom das Pantheon besucht und dabei das sie umgebende Szenarium auf bissig-ironische Weise schildert:

> Ein paar Meter weiter hatte sich ein pinkfarbener Luftballon verfangen, einer von denen, die in diesen Tagen stadtweit vor jeder Filiale von Victoria's Secret verteilt wurden. Da hing also eine verdammte Dessous-Werbung in der Kuppel vom Pantheon und tanzte bei jedem Luftzug ein wenig näher Richtung Ausstieg. Richtung Freiheit. Hunderte von Degenerierten taten nichts anderes, als dieses Schauspiel zu betrachten. Alle Augen auf den pinkfarbenen Ballon, auf ihren Telefonen aktivierten sie die Videofunktion, und als er endlich hinausschwebte in den römischen Himmel, begann das Volk zu klatschen und zu jubeln, als wäre der Messias erschienen. (T: 8f.)

Offensichtlich ist diese Episode kontrastiv zu Bettys Erfahrungen auf der Ägäis-Insel angelegt, wo sie Momente von Spiritualität und gelungener Sozialität erlebt, aber vor allem die Dimension der Ganzheitlichkeit, als sie zum ersten Mal den Blick auf das Meer richtet: „Ich sah auf das Meer, und es war allumfassend, alles umfasste mich, und ich dankte dem Weggelaufenen dafür, dass er mich hergelockt hatte" (T: 164). In Rom dagegen scheint in der Charakterisierung des Pantheons als „gewaltigste Touristenhölle auf Erden" (T: 9) jegliche Spiritualität verloren gegangen, wobei in Bettys Blick auf das „Auge Gottes" (T: 8), wie die bekannte Kuppel-Öffnung bezeichnet wird, eine innere

Bildungsroman in Verbindung bringt (vgl. VIRANT 2019: 633). In diesem Sinne ist davon auszugehen, dass nur der erste Teil von Frickes Roman als Road Novel charakterisiert werden kann.

9 Zur Bedeutung des Mittelmeers als ganzheitlichen Raum vgl. Sergio Corrados Studie über die „Flaneure am Mittelmeer. Matvejević' und Monioudis' Reisen ins Sentimentalisch/Gelehrte" (vgl. COLORADO 2018: 151). In ausführlicherer Form wird in der Studie von Christopher Meid „die Stilisierung Griechenlands zu einem mit religiöser Bedeutung aufgeladenen Sehnsuchtsort" (MEID 2012: 428) betont.

Distanz eingeschrieben ist.[10] Ähnlich verhält sich dies bei der Beschreibung des Sterbehilfeinstituts in der Schweiz (vgl. T: 61), in welchem Leben und Tod zu einem isotropen Topos verschmelzen und der organisierte, maßgerechte Suizid den Tod auf ein Datum im Terminkalender reduziert. Dieser „Sterbetourismus" (BORN 2021: 176) in der Schweiz wirft auch „das Bild von der Schweiz als Finanzplatz" (ebd.) auf, „an dem auch der Tod ein Geschäft ist" (ebd.). Diametral entgegengesetzt steht Griechenland als Land der Krise, in welchem der Suizid durch den Druck der Schulden erfolgt, wie es Betty in der Bar erfährt: „Vom Druck redeten sie und davon, dass sich immer mehr Männer umbrachten seit Beginn der Krise" (T: 171). Doch es ist nicht nur die Finanzkrise, die Griechenland von den übrigen Orten und Ländern im Roman unterscheidet, sondern insbesondere die gesellschaftlichen Werte der Sozialität, die von Betty positiv im Bild der gegenseitigen Fürsorge herausgestellt werden (vgl. T: 165), die als Allerheilmittel gegen Armut und soziale Randständigkeit fungiert und damit das große Ideal der Freiheit, dem die Generation der Eltern verfallen war, als Illusion entlarvt. Diese stetig voranschreitende Wandlung Bettys gelangt zu ihrem Höhepunkt, als sie sich weigert, ihrem Vater Ernesto beim Suizid zu helfen, der nach der Ermordung seiner Geliebten Elena keinen Sinn mehr im Leben zu finden vermag. Bettys Initiation scheint sich in dem Moment vollzogen zu haben, als sie sich bewusst wird, dass sie nunmehr stärker als Ernesto ist und ihn sozusagen metaphorisch, aber auch realiter dominiert, wie aus der Beschreibung der nahezu schon rituellen Begegnung hervorgeht: „Wir sagten nichts, es war längst zu spät, ich umschloss nur seine Hand, die es nie geschafft hatte abzudrücken. Dass meine jetzt groß genug war, um seine zu halten, dachte ich. Wie sie gewachsen war, diese Hand, die ich nicht wiedererkannte. Die Hand einer fremden Frau, die nun den Hahn spannte" (T: 232). Und damit „entpuppt sich die Idealisierung des abwesenden Vaters als Illusion" (WESTPHAL 2018), die Rollen sind plötzlich vertauscht, Betty ist die Stärkere von beiden und kann Ernesto endlich loslassen: „Ich ließ meinen Arm sinken. Ich würde nicht mit ihm untergehen auf alle Zeit. Meine Hand hielt nichts und

10 Diese Beschreibung einer Art inneren Vakuums zu der heiligen Umgebung erweckt erneut Assoziation zu Waldenfels und seiner Formulierung von der „Entzauberung des Kosmos" (WALDENFELS 2009: 16), über die der Philosoph, auf den Raumdiskurs referierend, argumentiert: „An die Stelle des kosmischen und sozialen Topos tritt das leere Raumschema des spatium als einem Zwischenraum zwischen den Dingen. Es entsteht ein homogener und isotroper Raum, in dem es weder bevorzugte Raumpunkte noch bevorzugte Raumrichtungen gibt." (Ebd. 16f.) In diesem theoretischen Kontext sind die Momente der Leere, Distanz und Orientierungslosigkeit zu interpretieren, die in Bettys Wahrnehmung und ihrer Reisebeschreibung im ersten Teil zum Ausdruck kommen.

niemanden mehr, hatte alles losgelassen, war vollkommen allein“ (T: 232). Dies ist Bettys Moment der (Er-)Lösung, ihrer Befreiung, wie sie es zum Schluss hin formuliert:

> Dann schaute ich wieder hinaus auf die Bucht, diese Aussicht, die mir zu Beginn wie eine Offenbarung erschienen war. Damals, als ich noch nicht ahnte, dass eine Offenbarung mich um die Erinnerung bringen konnte. Ich wollte spucken auf die Schönheit, die so unschuldig tat. Ich wollte spucken auf mich, die ich zu lang geglaubt hatte, es sei nicht möglich, sich von seiner eigenen Geschichte zu befreien. Etwas in mir schmerzte, denn etwas war vorbei, und etwas war erwacht, etwas würde beginnen. (T: 235)

Dieser Neubeginn ist es dann, den der Leser und die Leserin als literarischen Text in seinen Händen hält, denn nicht nur Martha ist mit ihrer Schwangerschaft eine Neuschöpfung gelungen, sondern auch Betty führt den Schöpfungsgedanken in einer produktiven Arbeit weiter, indem sie offenbar nach der Initiationsreise ihre Schreibblockade als Schriftstellerin überwunden hat und im autoreferentiellen Gestus ihren Reiseroman daraus formiert.

Literaturverzeichnis:

BRENNER, Peter J. (Hg.) (1989): Der Reisebericht. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BUSCH, Kathrin/ DÄRMANN, Iris (2007): Einleitung. In: „pathos“. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Hrsg. v. Kathrin Busch u. Iris Därmann. Bielefeld: Transcript, S. 7–31.

CORRADO, Sergio (2018): Flaneure am Mittelmeer. Matvejević’ und Monioudis’ Reisen ins Sentimentalisch/Gelehrte. In: Das Mittelmeer im deutschsprachigen Kulturraum. Grenzen und Brücken. Hrsg. v. Giusi Zanasi, Lucia Perrone Capano, Stefan Nienhaus, Elda Morlicchio u. Nicoletta Gagliardi. Tübingen: Stauffenburg, S.147–162.

ETTE, Ottmar (2020): ReiseSchreiben. Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur. Berlin/ Boston: De Gruyter.

FANT, Clyde E./ REDDISH, Mitchell G. (2003): A Guide to Biblical Sites in Greece and Turkey. Oxford/New York: Oxford University Press.

FRICKE, Lucy (2018): Töchter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

GENNEP, Arnold (1999): Übergangsriten. Frankfurt am Main/New York: Campus.

HOLDENRIED, Michaela/ HONOLD, Alexander/ HERMES, Stefan (Hgg.) (2017): Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Berlin: Erich Schmidt.

MEID, Christopher (2012): Griechenlandimaginationen. Reiseberichte im 20. Jahrhundert von Gerhard Hauptmann bis Wolfgang Koeppen. Berlin/Boston: De Gruyter.

MOENNIGHOFF, Burkhard/ VON BERNSTORFF, Wiebke/ THOLEN, Toni (Hgg.) (2013): Literatur und Reise. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.

ORTHEIL, Hanns-Josef (2013): Schreiben und Reisen. Wie Schriftsteller vom Unterwegs-Sein erzählen. In: Reisen und Literatur. Hrsg. v. Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff u. Toni Tholen. Hildesheim: Hildesheimer Universitätsschriften, S. 7–31 (Hildesheimer Universitätsschriften, Bd. 28).

SICKS, Kai Marcel (2009): Gattungstheorie nah dem spatial turn: Überlegungen am Fall des Reiseromans. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hrsg. v. Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann. Bielefeld: transcript, S. 337–354.

VIRANT, Špela (2019): Road Novel. Zur gattungstheoretischen Begriffsbestimmung. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi), Jg. 49, 4/2019, S. 633–651.

WALDENFELS, Bernhard (2009): Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Internetquellen

BORN, Veronika (2021): Lucy Fricke: Töchter. Roman. Reinbek bei Hamburg. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Jahrgang LIII – Heft 1. Bern: Peter Lang, S.171–182. [Online-Version] URL: https://edoc.ku.de/id/eprint/29419/1/Born_Daughter.pdf [14.04.2022].

BRANDT, Jan (2012): *Die Töchter* von Lucy Fricke. Der große deutsche Spottroman. In: taz vom 10.3.2022. URL: https://taz.de/Die-Toechter-von-Lucy-Fricke/!5506481/ [14.4.2022].

HENNING, Peter (2018): Zerzaust in die Sterbe-Schweiz. In: Spiegel Online vom 25.02.2018. URL: https://www.spiegel.de/kultur/literatur/lucy-fricke-mit-dem-roman-toechter-zerzaust-unterwegs-in-die-sterbe-schweiz-a-1194837.html [14.04.2022].

NEIDHART, Ludwig (2022): Die Offenbarung des Johannes. URL: https://www.ludwig-neidhart.de/Downloads/Apokalypse.pdf [14.04.2022].

NEUMANN, Brigitte (2018): Lucy Fricke *Töchter*. In: SWR2 vom 05.03.2018. URL: https://www.swr.de/swr2/literatur/bookreview-swr-404.html [14.04.2022].

POROMBKA, Wiebke (2018): *Töchter.* Die verschwundenen Väter. In: Die Zeit vom 22.03.2028. URL: https://www.zeit.de/2018/13/toechter-roman-lucy-fricke-roadtrip [14.04.2022].

WESTPHAL, Dorothea (2018): Lucy Fricke: *Töchte*r. „Viele verpassen den Moment, mit ihren Eltern aufrichtig zu reden". Interview mit Lucy Fricke, Deutschlandfunk vom 17.03.2018. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/lucy-fricke-toechter-viele-verpassen-den-moment-mit-ihren-100.html [14.04.2022].

Aussiger Beiträge 16 (2022), S. 177–192 ISSN 1802-6419

NICOLA KOPF

Topographien des Stillstands: Postapokalyptische Wanderungen in Thomas Lehrs *42*

Der vorliegende Beitrag untersucht Thomas Lehrs 2005 erschienenen Roman *42* im Kontext katastrophischer Mobilitäts- und Beschleunigungsdiskurse und richtet den Fokus auf eine darin entworfene Topographie des zeitlichen Stillstands, die im Modus einer postapokalyptischen Reise in den Blick rückt. Der Text wird dabei als Gegenwarts- und Zeit-Diagnose gelesen, in der sich Stillstand und Katastrophe zu einer enthüllenden Form der Darstellung verbinden und handlungs- sowie formprägende Dynamiken der Stasis sichtbar machen.

Schlüsselwörter: Postapokalypse, Katastrophe, Beschleunigung, Stillstand, Mobilität, Raum, Zeit, Thomas Lehr

1 Stillstand als Katastrophe: Paradoxien eines modernen Zeitregimes

Wie die Literaturwissenschaftlerin Eva Horn gezeigt hat, wird Zukunft in filmischen und literarischen Darstellungen gegenwärtig beinahe inflationär als Katastrophe imaginiert, wobei auch Erfahrungen des zeitlichen Stillstands wiederkehrende Topoi des Apokalyptischen darstellen (vgl. HORN 2014). Besonders emblematischen Ausdruck findet diese narrative Verschränkung im Bild der Uhr, deren Zeiger im Augenblick der Katastrophe stehenbleiben und soziale Zeitnormierungen außer Kraft setzen (vgl. VÖLKER 2015: 318). Dabei wird die antizipierte Endzeit mitunter als buchstäbliches Ende der Zeit inszeniert, das eng an die Darstellung von Bewegung geknüpft ist. Insbesondere in der Imaginationsgeschichte der Klimakatastrophe, so Horn, korrelieren Weltuntergangsszenarien – angefangen von Lord Byrons *Darkness* (1816) über H. G. Wells *The Time Machine* (1895) bis hin zu Cormac McCarthys *The Road* (2006) – immer wieder mit einer raumzeitlichen Ästhetik des Erstarrens, die apokalyptische Topographien ins Bild setzt und in Kontrast zur dargestellten Im/Mobilität tritt (vgl. HORN 2014: 110–180). Häufig sind es Praktiken des

DOI 10.21062/ab.2022.022

Reisens, die als Formen endzeitlicher Welterschließung erscheinen und unter den Vorzeichen der Katastrophe in ein neues Licht rücken.[1]

In akademischen Debatten ist einer Beobachtung Jacques Derridas zufolge seit den 1980er Jahren das Anschwellen eines ‚apokalyptischen Tons' zu verzeichnen, das sich parallel zur Konjunktur von literarischen und filmischen Weltuntergangsdarstellungen vollzieht (vgl. DERRIDA 2021: 11, HORN 2014: 13). Wiederholte Warnungen richten sich auf atomare Bedrohungsszenarien und die epochenprägenden Auswirkungen ökologischer Krisen, die heute im Anthropozän ihre begriffliche Entsprechung finden (vgl. HORN 2020). Auch in Mobilitäts- und Beschleunigungsdiskursen korreliert die aufbrandende Krisenrhetorik mit Vorstellungen umfassender Transformationen von Zeit und Raum, die sich in chronotopischen Wendungen wie einer ‚schrumpfenden' oder ‚sich verbreiternden Gegenwart', einer ‚Vernichtung des Raumes' oder eines ‚rasenden Stillstands' niederschlagen (vgl. LÜBBE 2003, GUMBRECHT 2010, VIRILIO 2015a). Der Begriff des Stillstands bezieht dabei eine besondere Virulenz aus seiner semantischen Ambiguität, die zwischen utopischen und dystopischen Bedeutungsimplikationen changiert: Einerseits Formel für bedrohliche (ökonomische) Stagnation oder gefährlicher Endpunkt einer Beschleunigungsspirale, sind damit andererseits Fantasien des Aussteigens, der Pause oder der Aus-Zeit verbunden, die sich aus einer Sehnsucht nach einer *anderen* Zeit speisen (vgl. GRONAU 2020: 334f.).

Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann erklärt die anwachsende Zukunftsangst denn auch mit der These, dass ein modernes „Zeitregime" aus den Fugen geraten sei und zunehmend erodiere (vgl. ASSMANN 2013). Grund dafür sei das Problematischwerden eines Fortschrittsbegriffs, der sich nicht mehr vom Katastrophischen abgrenzen lasse und moderntypische Vorstellungen von Zukunft in Frage stelle: „Die Zukunft ist erschöpft worden durch den Ausbau der technischen Zivilisation", so Assmann, dadurch habe sich das „Bild von der Zukunft grundsätzlich verändert" (ebd. 12). In der Konsequenz sei – wie Eva Horn im Anschluss an Assmann proklamiert – „Zukunft als Katastrophe […] heute die exakte Verbindung von Kontinuität und Bruch, die Vorstellung, dass gerade die Fortführung des Gegenwärtigen auf einen Umschlag, eine katastrophische Wendung zuläuft" (HORN 2014: 17). Wird Katastrophe dementsprechend weniger als Ereignis denn als (Dauer-)Zustand

1 Beispielhaft könnten hier etwa Texte wie Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* (1951), Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht* (2006) oder Cormac McCarthys *The Road* (2006) genannt werden, in denen sich die Protagonisten mit dem Fahrrad, dem Auto oder zu Fuß postapokalyptische Topographien erschließen (vgl. u. a. HORSTKOTTE 2017, VÖLKER 2015).

gedacht, erhält dieser eine zeitliche Dimension, die Stillstand und Bewegung desaströs miteinander verklammert. Statik und Dynamik lassen sich nicht mehr voneinander trennen und finden im Modus der Stagnation einen krisenhaften Kumulationspunkt.

Prominent nehmen sich in diesem Zusammenhang die Arbeiten Paul Virilios aus, der die Formel des ‚rasenden Stillstands' geprägt hat (vgl. VIRILIO 2015a). Für das finale Stadium einer akzelerativen Entwicklung prognostiziert Virilio einen dystopischen Zustand der Erstarrung und Lähmung, in dem alle körperliche Bewegung aufhört. „Bis wann werden wir uns *tatsächlich* bewegen?" (ebd. 33), fragt er in provokanter Zuspitzung und verknüpft seine Technikkritik mit einer Medienanalyse, die er entlang des metonymischen Zusammenhangs von Bewegung, Licht und Geschwindigkeit entfaltet. So proklamiert er bereits in den 1990er Jahren ein anbrechendes Zeitalter der Licht-Geschwindigkeiten, in dem das ‚Bild' zum ‚letzten Vehikel' einer neuen Mobilität avanciere und „aus seinem Bewohner diesen Reisenden ohne Reise, diesen Passagier ohne Passage" (ebd. 152) werden lasse.

Während eine solche Einschätzung einerseits die Frage nach charakteristischen „‚Expeditionen' der Postmoderne" aufwirft, macht sie andererseits eine für die globalisierte Gegenwart kennzeichnende „Verbindung von […] Mobilität und Stillstand" (HOLDENRIED et. al. 2021: 11) deutlich. Tatsächlich ist es bemerkenswert, dass Virilio den ‚rasenden Stillstand' als Ergebnis einer modernen Beschleunigungsdynamik versteht, die gerade *nicht* auf unbeschränkte physische Mobilität, sondern auf das Gegenteil – deren absolute Stilllegung zielt. Hartmut Rosa knüpft an Virilio an, wenn er von einer Erstarrungstendenz als inhärenter Grundstruktur von Beschleunigung ausgeht (vgl. ROSA 2016: 428), und in ähnlicher Manier beschreibt Hans-Ulrich Gumbrecht mit seinem Konzept einer ‚breiten Gegenwart' einen Chronotopos der Stagnation, in dem sich „die historische Topik der menschlichen Bewegung durch die Zeit zu einer anderen Topik von zeitlicher Statik und Simultaneität verschoben" (GUMBRECHT 2010: 66) habe. Im Kontext seiner Analyse moderner Zeitstrukturen beschreibt Rosa indes eine gegenwärtige „Krise der Resonanzverhältnisse", in der es zu einem metaphorischen „Weltverstummen" (ROSA 2019: 707) – einer zunehmenden Entfremdung des Menschen von seiner ökosozialen Umwelt komme. Ebenso wie bei Virilio wird der ‚rasende Stillstand' für ihn zur Formel eines erodierenden Zeitregimes der Moderne, in dem die Stagnation „als Kehrseite der *totalen Mobilmachung*" in den Blick rückt und den Keim einer „*finalen Katastrophe*" (ROSA 2016: 489) in sich trägt.

2 Literarische Zeit-Diagnosen: Thomas Lehrs *42*

In literarischen Darstellungen wird das Zerbrechen eines modernen Zeitregimes und einer „Zeit aus den Fugen" (ASSMANN 2013) mitunter wörtlich imaginiert, was sich – wie Johannes Pause hervorhebt – in zahlreichen Romanen der Gegenwart zeigt, die ein temporales „Motiv der Diskontinuität" (PAUSE 2012: 10) reflektieren. Insbesondere für Katastrophendarstellungen gilt, dass diese meist einem spezifischen Gegenwartsgefühl entspringen und damit einen epistemischen Gehalt aufweisen: „Sie treten mit dem Anspruch auf, etwas freizulegen, etwas zu entdecken, das unterhalb der Oberfläche der Gegenwart noch verborgen ist. Darum eignet ihnen stets eine im Wortsinn *apokalyptische* – also enthüllende – Geste." (HORN 2014: 25f.)

Eben dies könnte auch von Thomas Lehrs 2005 erschienenem postapokalyptischen Roman *42* behauptet werden, der im Zentrum des vorliegenden Beitrags steht und in einem literarischen Gedankenexperiment einen paradigmatischen ‚Stillstand als Katastrophe' imaginiert. Auf rund 360 Seiten entwirft der deutsche Autor ein endzeitliches Szenario, das nichts Geringeres als ein tatsächliches Stehenbleiben der Zeit antizipiert und das Umschlagen der Zukunft in eine stagnierende Gegenwart darstellt: Durch einen vermeintlichen Unfall im Teilchenbeschleuniger des Kernforschungszentrums CERN wird eine chronosphärische Apokalypse ausgelöst, in der die Umgebung weniger Überlebender zu einer statischen Kulisse, einer Art dreidimensionalem Standbild gerinnt. An einem sommerheißen Augusttag um 12:47 Uhr und 42 Sekunden sind Menschen, Tiere und Pflanzen zu staffageartigen Skulpturen erstarrt, kein einziges Transportmittel lässt sich mehr bewegen. Ausgerechnet das Zu-Fuß-Gehen bleibt als letzte Fortbewegungsart unter allen Formen der Distanzüberwindung für die Überlebenden möglich und führt den Protagonisten Adrian „als Geistergeher auf einer blechstarrenden toten Autobahn" (LEHR 2005: 205)[2] bis an die Ränder Europas. Rückblickend wird das Geschilderte als eine Art dystopischer Reisebericht markiert, in dem der Ich-Erzähler gegen die Ausdehnung eines einzigen Augenblicks anschreibt und in zahlreichen Journalen die Morphologie der durchwanderten Gegenwart festhält.

Während Lehrs Roman in der Forschung bisher vor allem in Hinblick auf darin anklingende physikalische und philosophische Zeit-Theorien untersucht wurde (vgl. u. a. REULECKE/LEHR 2008, GAMPER 2016, HAUPT 2021), ließe sich dieser – wie gezeigt werden soll – auch mit umrissenen Diskursen zu Mobilität und Beschleunigung in Verbindung bringen, in denen das Verhältnis

2 Im Folgenden wird der Text mit der Sigle „L" gekennzeichnet.

von Gegenwart und Zukunft unter katastrophischen Vorzeichen in den Blick rückt. In der folgenden Lektüre wird vorgeschlagen, den Text als literarische Zeit-Diagnose zu verstehen, in der sich Stillstand und Katastrophe zu einer enthüllenden Form der Darstellung verschränken und ihre Entsprechung in einer Topographie des zeitlichen Stillstands finden. Diese wird überhaupt erst zugänglich über die handlungsprägende Bewegung der Reise, durch die sich er Ich-Erzähler Adrian buchstäblich in die statische Landschaft einschreibt. Die spätestens seit dem *Spatial Turn* in der Literaturwissenschaft zum Konsens gewordenen Annahme, „dass ‚Raum' ohne ‚Bewegung' nicht denkbar ist" (HALLETT/NEUMANN 2009: 20) und auch die Zeit im Raum Form gewinnt (vgl. BACHTIN 2017, BÖHME 2005),[3] zeigt sich somit in Lehrs Erzählexperiment auf frappierende Weise: Die dargestellte Mobilität hebt sich in geradezu radikaler Manier von einem chronotopisch vermittelten Stillstand ab und macht diesen zugleich erfahrbar. So enthüllt das Setting vielfältige Dynamiken der Stasis, die nicht nur in ihrem inhaltlichen Verlauf, sondern auch in ihren formprägenden Konsequenzen sichtbar werden und sich zum Bild einer aus den Fugen geratenen Zeit zusammenfügen.

2.1 Gespaltene Zeit und Licht-Geschwindigkeiten

Die Handlung beginnt mit einem Ereignis, das die Welt der Überlebenden von CERN nach fünf Jahren der „Nullzeit" (L: 139) erneut von Grund auf erschüttert und zugleich die Weichen für die narrative Disposition stellt: Plötzlich und ohne Vorwarnung fährt ein drei Sekunden dauernder Ruck durch die arretierte Umgebung und lässt die suspendierte Weltzeit für einen Moment wieder anspringen. Dieses Drei-Sekunden-Intervall stellt nicht nur einen Riss im Kontinuum gegenwärtiger Ewigkeit dar, sondern bildet zugleich den Handlungsimpuls der Geschichte.[4]

3 Der vorliegende Beitrag knüpft in dieser Lesart nicht nur frei an Bachtins Chronotoposmodell an („Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.", BACHTIN 2017: 7), sondern betont auch die Bedeutung des Wechselverhältnisses von Bewegung und Stillstand für die Konstitution raumzeitlicher Topographien. Hartmut Böhme schreibt hierzu etwa: „Bewegung – als Eigenbewegung, Bewegtwerden und als Wahrnehmung von Bewegung – ist diejenige Kategorie, die Raum und Zeit gleichermaßen konstituiert. Am Unbewegten können wir weder Raum noch Zeit begreifen, ja, nicht einmal sagen, *daß* es ist." (BÖHME 2005: XIV)

4 Nicht ohne Zufall gilt die „Drei-Sekunden-Segmentierung" denn auch „als neuronales Korrelat von Aufmerksamkeit" und stellt somit die „Bedingung der Möglichkeit menschlicher Wahrnehmung" (GELHARD et al. 2004: 8) dar.

> Ein Augenblick. Ich sah das Höllenflackern, den tödlichen paradiesischen Schimmer, der durch die Nachtzellen der Pupillen in die kristallisierten Gehirne schoss und sie vor Angst und Hoffnung hätte zerspringen lassen müssen. Dieses wahnwitzige, einzig wirkliche, sanfte Vibrieren des Gefüges! Schritte. Die Ahnung eines sommerlichen Luftzugs. Musik. Das Herz der Welt, wieder erwacht für einen einzigen Schlag. Seither ist jeder Gegenstand verdächtig. Klar und ohne Ausflucht erkennen wir wieder, dass der Ort, an dem wir uns befinden, unmöglich ist. (L: 11)

Kreuzungspunkt der temporalen Spannung ist der „als optischer Sinn und als temporale Einheit" erscheinende Augenblick (OSCHMANN 2020: 52), der hier in seiner ganzen Flüchtigkeit aufblitzt und in der räumlichen Gegenwart unendlich zerdehnt wird („Die Gegenwart, das einmal flüchtigste, unfassbarste Element, ist immer für uns da, kolossal und unerbittlich, mit steinernem Gesicht.", L: 143).[5] Auffallend ist das initiale Anklingen der biblischen „Weltende-Topoi Paradies und Hölle" (HORSTKOTTE 2017: 406), die sich in der Klammer von Bewegung und Stillstand öffnen und eine Ruptur zwischen einem Jenseits bzw. einem Diesseits der Zeit erzeugen. Dabei wird die proklamierte Unmöglichkeit des Ortes sofort durch die topographische Realität der angegebenen Koordinaten kontrastiert, die der Ich-Erzähler Adrian Haffner bereits im Nachsatz preisgibt: „Zürich, am 14. August, im Jahre Null." Der „Bürkliplatz, in Zürich" wurde von Adrian und seinen Freunden Boris und Anna als Treffpunkt vereinbart, den es aufzusuchen gelte, „sobald etwas geschieht." (L: 11)

Dass der Autor indes ausgerechnet Genf zum Ausgangspunkt der retrospektiv erzählten Katastrophe erklärt, erscheint mit Blick auf die damit verbundene Symbolik plausibel: War Genf als Zentrum der Frühaufklärung auch Wiege eines europäischen Fortschrittsdenkens, ist es heute Herberge des weltweit leistungsfähigsten Teilchenbeschleunigers von CERN (vgl. REULECKE/LEHR 2008). Vor dem Hintergrund moderner Beschleunigungsdiskurse ist dies durchaus von Bedeutung und ruft Virilios dromopolitische Schriften in Erinnerung: In seinem Manifest *Der große Beschleuniger* erhebt dieser den titelgebenden

5 Ingo Cornils schlägt vor, den gesamten Text unter die Vorzeichen des leitmotivischen Augenblicks zu stellen und diesen als moderne Interpretation des Fauststoffes zu sehen: „Thus, *42* is the infernal vision of a neverending present, crystallized in a moment, which, of course, is a modern interpretation of Faust's exclamations— ‚If ever I should tell the moment: O stay, you are so beautiful!' (Goethe, *Faust* I, 4.1699–700) and ‚the clock may stop, the hand be broken, then time be finished unto me!' (4.1705–6). These lines provide the literary foundation for Lehr's vision of a disaster caused by human arrogance, from which Haffner, unlike Faust, cannot be liberated by a miraculous intervention." (CORNILS 2020: 225)

Large Hadron Collider zum Sinnbild einer nach absoluter Beschleunigung trachtenden Gesellschaft. „Der große ‚Hadronenkollidierer'", so Virilio, sei „das perfekte Symbol für diese Rückkehr des postmodernen Illuminismus", den er in hyperbolischer Sprache als Sonnen-, ja als „Lichtgeschwindigkeitskult" (VIRILIO 2015b: 34) bezeichnet.

Als besonders gelungener Kunstgriff erweist sich daher der Umstand, dass Lehr die fiktive Zeitmauer unter einer erstarrten Sonne errichtet, die den Raum im wahrsten Sinne des Wortes *illuminiert*.[6] Das Licht, das die neue Realität der Figuren ausleuchtet und bis in die letzten Winkel ihrer Gegenwart eindringt, ist zentrales Motiv des gesamten Textes und gekoppelt an eine ausgeprägte Ästhetik der Beschreibung. Diese korreliert mit einer von Anfang an präsenten Metaphorik der Fotographie („Alles würde bleiben, ganz wie in einer Fotografie", L: 12), die den erzählten Stillstand symbolisch mit Formen einer medialen Stillstellung engführt. Bezeichnenderweise stellt auch Virilio diese Verknüpfung her, wenn er in Anlehnung an Einsteins Relativitätstheorie Licht und Belichtungszeit in eins setzt.[7] In kryptischer Rhetorik verschränkt er physikalische, technische und religiöse Metaphern – „ein Blenden, ein Quantentaumel, eine reine Offenbarung des Jenseits!" (VIRILIO 2015a: 76) –, die in einem Roman wie Lehrs ihre paradoxe Entsprechung finden. So hat sich die Gegenwart der Chronifizierten buchstäblich in ein Bild verwandelt, in dem die „Helligkeit" zu einem „poetologische[n] Prinzip" (VÖLKER 2015: 327) wird.

Im Kontext literarischer Katastrophendarstellungen erscheint die solare Symbolik jedoch noch aus anderer Perspektive emblematisch, zumal sie das buchstäbliche Ende der Zeit besonders drastisch verdeutlicht.[8] „Dass die Weltzeit aus den Fugen geraten ist, zeigt sich auch an der Suspendierung der Zyklen und Rhythmen natürlicher Zeitfolgen", schreibt Metin Genç, der darin eine Kritik an den Auswüchsen „totale[r] Naturexploration" und „Natur-

6 Besonders über den englischen Begriff des *enlightenments* wird deutlich, dass sich sich darin eine implizite Aufklärungskritik andeutet.

7 So heißt es bei Virilio etwa an einer Stelle, „die Zeit der Chronologie und der Geschichte, *die vorübergeht*, wird ersetzt durch eine Zeit, die *sich belichtet*, die sich der absoluten Geschwindigkeit des Lichts aussetzt. Diese Abdriftung des wissenschaftlichen Absolutismus des Raums und der Zeit Newtons zu dem Einsteins, dem der Lichtgeschwindigkeit, ist erhellend, ‚erhellend' im photographischen Sinn des Begriffs" (VIRILIO 2015a: 70).

8 Im Kontext literarischer Klimakatastrophen sei an dieser Stelle etwa auf H.G. Wells' genreprägenden Science-Fiction Roman *The Time Machine* (1895) verwiesen, in dem sich der Sonnenlauf in der endzeitlichen Zukunft bis zum Stillstand verlangsamt (vgl. HORN 2014: 148).

beherrschung“ (GENÇ 2016: 260f.) erkennt. Versteht man das Motiv der stillstehenden Sonne dementsprechend etwa als Symbol der Klimaerwärmung, wird die anklingende Technik- und Beschleunigungsthematik um eine zusätzliche Dimension erweitert. Auffallend ist, dass die Figuren die Hitze des immergleichen Augusttags am eigenen Leib empfinden und diese in Kontrast tritt zu „zahlreichen Wortbildern des Eises“, die den veränderten Aggregatzustand einer „gefrorene[n] Welt“ (ORTH 2014: 42) charakterisieren.

2.2 Postapokalyptische Wanderungen und Anti-Idyllen

Von Anfang an ist eine paradoxe Bewegung im Stillstand handlungsprägend und erscheint als Reflexionsfläche unterschiedlicher Bedeutungsimplikationen. Zentrales und zunächst deutlichstes Reflexionsmoment ist das Leitmotiv der Reise, das aus Sicht des Ich-Erzählers Adrian Haffner in den Blick rückt und zu einer Grundbedingung der eigenen Existenz wird: „[E]s war nur die Unruhe, die uns alle nicht verließ […], die jene halbbewusste physische Gewissheit erzeugt, man sei noch nicht in eine Statue verwandelt worden.“ (L: 65) In Gruppen und in Alleingängen brechen die Überlebenden auf, um den Zeitstillstand auch räumlich zu ermessen und die topographischen Grenzlinien der Apokalypse abzustecken: „Wir verstanden uns darin, dass das Reisen am wichtigsten sei […], die Expedition, das radiale und radikale Austesten der Grenzen unserer Verwunschenheit.“ (L: 103) Adrian macht sich dabei auch auf die Suche nach seiner Frau Karin, um „sie auf die gleiche Weise vor Augen [zu] haben“ (L: 123) wie all die anderen „Wachsfiguren“ (L: 121) und sich dadurch der Realität des märchenhaft anmutenden Zustands zu vergewissern.

Dass ausgerechnet das „Gehen, ohne Alternative“ (L: 23) als letzte aller möglichen Fortbewegungsarten für die Figuren übrigbleibt, erscheint im Licht einer möglichen Beschleunigungskritik beinahe ironisch. Die Routen und Weitwanderwege, die Straßen und Autobahnen, die der Ich-Erzähler auf seinen Reisen durch Deutschland, die Schweiz oder Italien entlangwandert, präsentieren sich als Relikte einer kaum mehr erinnerlichen Vorzeit, die divergierende Geschwindigkeiten unumkehrbar in Kontrast setzt:

> Autobahnkreuze liegen wie die unbeweglich gewordenen Gelenke der erschlagenen Riesen im Sommergras. Reifenlager, Schrottplätze, Tankstellen, Abstellflächen für Gebrauchtwagenmärkte folgen, um uns höhnisch an die einstige Mobilität zu erinnern. Seit langem schon erregt uns kaum etwas mehr als das Fahren, die Idee müheloser Fortbewegung. (L: 136)

Als ehemalige Knotenpunkte moderner Mobilität treten die zweckentfremdeten und stillgelegten Bahnhöfe, Tankstellen und Parkplätze nun umso deut-

licher in Erscheinung und werden gerade „in ihrer Dysfunktionalität gegenwärtig“ (VÖLKER 2015: 326). Von Anfang an sind Sehen und Gehen dabei unauflöslich aufeinander bezogen und bilden den Schnittpunkt der narrativen Choreographie des Blicks. Wie Oliver Völker bemerkt, hat die Entschleunigung der Fortbewegung eine frappierende Wirkung: Eine modernetypische „*Kompression des Raumes*“ (ROSA 2016: 62, kursiv im Original) wird in ihr Gegenteil verkehrt, in dem sich nicht nur der flüchtige Augenblick, sondern der Raum mikroskopisch aufdehnt (vgl. VÖLKER 2015: 323). Die zeitlupenartige „Verlangsamung der Wahrnehmung“ erscheint stellenweise beinahe an eine „romantische Naturbetrachtung“ (GENÇ 2016: 257) angeglichen, die Idylle und Anti-Idylle überblendet.

2.3 Reiseskizzen und Montagen der Unzeit

Die omnipräsente Metaphorik des Bildes und der medialen Stillstellung wird in Lehrs Erzählexperiment dabei in die Dreidimensionalität des Raumes verschoben, der in der katastrophischen Überbelichtung wie arrangiert wirkt:

> Es ist keine Fotografie, es ist ein Skulpturgarten […] Lebende Statuen oder Statuen von lebendigen Menschen in Originalgröße und vor ihnen und bald schon um sie herum sind wir, als sich bewegende Zuschauer, wie Museumsbesucher, denen die Kunst, mit der das Leben hier authentisch festgehalten wurde, fast die Sprache raubt. (L: 34)

Wie der Ich-Erzähler hier selbst feststellt, stößt die Sprache angesichts dieser Bedingungen beinahe an ihre Grenzen, womit der Roman die eigenen Darstellungsmöglichkeiten zu reflektieren scheint. „Als genuin zeitliches Medium hat die Literatur normalerweise keine Möglichkeit, einen Zeitstillstand sprachlich-mimetisch wiederzugeben oder performativ-medial zu inszenieren“, schreibt Sabine Haupt. „Sowohl Sprache wie auch Schrift sind – im Gegensatz zur bildenden Kunst – Medien der Sukzession“ (HAUPT 2021: 273). Literarische Experimente wie Lehrs Roman rühren an der Laokoon’schen Unterscheidung von Raum- und Zeitkunst und bringen eine medientheoretische Differenz zwischen „Mahlerey und Poesie“ ins Wanken.[9] Eine an die „Tradition der Ekphrasis“ (ebd. 277) anschließende Ästhetik wird von Lehr indes durch eine Fülle an sprachlichen Bildern, Metaphern und Analogien erweitert, mit-

9 Sabine Haupt verweist darauf, dass die aus Lessings *Laookon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766) hervorgegangene Grenzziehung seit jeher von künstlerischen Darstellungen ausgereizt wurde. Beispielhaft nennt sie hier etwa „das Motiv einer magischen oder utopischen Verräumlichung von Zeit“, wie dies etwa „im Märchen oder Mythos durch den Chronotopos der Zeit-Enklave“ (HAUPT 2021: 273) versinnbildlicht sei.

hilfe derer die surrealen Gegebenheiten einer statischen Welt erfahrbar werden. In der dezidierten Auseinandersetzung mit physikalischen Theorien wie Einsteins Relativitätstheorie oder der Quantenphysik bewegt sich Lehr dabei im Spannungsfeld von Wissenschaft und Fiktion, in dem er die „Diskrepanz von Begriff und Bild" (ebd. 261) produktiv werden lässt. Auf diese Weise entwickelt er eine Sprache für einen Zustand, der zwar unmöglich erscheint, in der Darstellung aber dennoch empirische Plastizität annimmt.

Bezeichnenderweise ist es neben dem kilometerlangen Gehen vor allem das Schreiben, das für den Ich-Erzähler zu einer existenziell notwendigen Praktik avanciert und zugleich die Möglichkeit des eigenen Erzählens bedingt („Wer nicht schreibt, wird unsere Welt kaum ertragen", L: 161). So erscheint abgesehen von der Bewegung der schriftliche Ausdruck als einzige Option, „eine durch die Metaphern der Erstarrung, der Vereisung und des Todes bezeichnete Welt anzueignen und erfahrbar zu machen" (VÖLKER 2015: 327). Der Rhythmus des Gehens korrespondiert dabei mit dem Sehen ebenso wie mit dem Schreiben und erzeugt gerade dadurch die erwanderte (Chrono-)Topographie des Stillstands.

Adrians Aufzeichnungen bilden eine fragmentarische Montage der „Unzeit" (L: 132), die rückblickend in zahlreichen Versatzstücken aufgerollt wird und auch formal die inhaltliche Exposition nachbildet: Die Narration präsentiert sich ebenso wie die zerbrochene Zeitstruktur non-linear und sprunghaft und ist durch eine relative Handlungsarmut gekennzeichnet. Während sich die Schilderungen des Geschehenen oft in ausufernden Beschreibungen erschöpfen, die eine Dehnung der erzählten Zeit bewirken, springen sie zugleich pro- und analeptisch zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hin und her (vgl. HORSTKOTTE 2017: 410). So finden sich „gegenwärtige Wahrnehmungen mit Erinnerungen und Fantasien" verschränkt, die – wie Silke Horstkotte treffend feststellt – „eine geradezu detektivische Lektüre" (ebd. 408) fordern. Tatsächlich werden vom Ich-Erzähler an einigen Stellen denn auch ganze Jahre in der Chronologie unterschlagen und im Gegeneinander von Zeit und Unzeit ausgeblendet.

2.4 Exerzitien der Ruhe und Anatomien der Stille

Akustisches Begleitphänomen des Stillstands ist die Stille, die sich bleischwer über die alpine Landschaft gesenkt hat. Abseits der großen zivilisatorischen Infrastrukturen überkommt die „Chrono-Trekker" (L: 80) dabei selbst manchmal die Illusion einer urlaubsähnlichen Ruhe, in der sie sich „für erholsame wahnhafte Minuten dem Glauben überlassen […], einer Betriebsamkeit oder städtischen Hektik entronnen zu sein" (L: 91). In Anspielung auf Goethes *Ein Gleiches* gewinnt das Warten „unter unbarmherzigen Wipfeln ohne einen

Hauch“ raumgreifend Form und mündet in „illusionsprallen Tagen auf Moos“, die sich ähnlich wie ein „Sommerurlaub“ (L: 134) anfühlen. Wenn Lehr auf diese Weise Konnotationen von Stillstand als Pause und Auszeit beschwört, werden diese zugleich ironisch gebrochen und wiederholt durch extreme Einsamkeitsempfindungen konterkariert (vgl. ORTH 2014).

Tatsächlich erfahren sich der Protagonist Adrian und die übrigen Chronifizierten von der Umgebung seltsam entfremdet und von jeglicher Resonanz mit der zur „Folie“ (L: 144) gewordenen Wirklichkeit abgeschnitten, wenn in dieser ein umfassendes „Weltverstummen“ (ROSA 2019: 707) Realität geworden ist. Innerhalb der Chronostase sind die Figuren in geradezu radikaler Weise auf ihre mobilen Eigenzeitblasen verwiesen, in denen der Körper zum einzigen Taktgeber eines subjektiven Zeitgefühls wird. Adrian spricht von einem „Käfig“ des eigenen „Atems“, einem „Tunnel dunkles rhythmisches Selbst“, das analeptisch bis zur eigenen „Geburt“ (L: 11) zurückreicht. In komplementärer Kontrastierung erschließt sich dadurch auch eine Nähe der erlebten Stille zum Begriffsfeld des Todes, das eine – den ganzen Text durchziehende – frappierende nekrologische Metaphorik begründet. So wird die chronostatische Realität immer wieder als postapokalyptische Geisterwelt stilisiert, die an der Grenze zwischen Leben und Tod angesiedelt scheint. Die Chronifizierten bezeichnen sich dabei selbst als „Zombies“ (L: 168) und auch die übrigen Menschen sind lediglich in einen komatösen Zustand verfallen, in dem sie wie in einem Tableau Vivant unbeweglich verharren. Ihre wesentlichste Entsprechung findet die morbide Metaphorik jedoch in der Zahl 42, die – wie relativ früh im Roman erklärt wird – im Japanischen nichts anderes als „Tod“ (L: 36) bedeutet.[10]

2.5 Im/Mobilität und Signaturen der Macht

Trotz ihrer Eingeschränktheit bleibt es den Chronifizierten möglich, sich einen paradoxen Komfort zu erhalten, der sich nicht zuletzt aus einer ungeheuren Macht speist. Sie können sich am „Skulpturengarten“ (L: 34) der Welt bedienen, können die Umgebung „mit Zeit infizieren“ (L: 110) und dadurch beliebig auf Nahrung, Kleidung und andere Bedarfsgegenstände zugreifen. Auch Menschen – und das ist die ungeheuerlichste ihrer Fähigkeiten – lassen

10 Tatsächlich hat der Autor selbst in Interviews vorgeschlagen, den Text als „Übergangsroman“ zu verstehen, der einen „Übergang vom Sterben zum Todsein“ (REULECKE/LEHR 2008: 29) ausleuchte. In Bezug auf die titelgebende Zahl 42 lässt sich außerdem eine Verbindung zum Science-Fiction-Klassiker *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1978) von Douglas Adams herstellen, wenn in diesem ein außerirdischer Computer die Frage nach dem Sinn des Lebens mit der Zahl „42“ beantwortet (vgl. HAUPT 2021: 271).

sich bei körperlicher Annäherung soweit ‚wiederbeleben', dass sie bewegbar, gewissermaßen *gefügig* werden. Die ganze Welt erscheint dadurch verdinglicht und objektiviert und gewinnt die verzerrten Konturen eines kapitalistischen Konsumparadieses.

Das veranschaulichte Machtgefüge fungiert indes auch als Gleichnis eines Mobilitätsregimes, in dem gerade die Immobilisierung des Raumes einen instrumentellen Zugriff auf diesen rechtfertigt und provoziert. Mit fortschreitender Unzeit durchlaufen die Figuren verschiedene „Stufen" der „Degeneration", wie sie es nennen, die vom „Schock" über „Orientierung", „Missbrauch" und „Depression" bis hin zum „Fanatismus" (L: 18) reichen. Tatsächlich sind auch die Kapitel des Textes danach strukturiert und folgen der Logik einer genretypischen „Anthropologie des Desasters" (HORN 2014: 26). Wie Sabine Haupt feststellt, führt der Roman vor Augen, „was geschieht, wenn völlig durchschnittliche, bisher unauffällige Menschen ohne besondere kriminelle Disposition Verfügungsgewalt über andere erlangen", wobei die „neue zeitlose Welt" einen „Ort zwischen Hölle und Schlaraffenland" (HAUPT 2021: 276) kreiert. So ist es neben der Unbeweglichkeit gerade die Zeitlosigkeit der erfahrenen Wirklichkeit, die in Kontrast zur Eigenzeit der Figuren tritt und dadurch eine moralische Indifferenz bedingt.[11]

Die Auswüchse der Katastrophe werden in den Schilderungen des Ich-Erzählers sukzessive enthüllt und aus dessen Sicht dokumentiert. Tatsächlich gesteht er seine von Vergewaltigung bis Mord reichenden Verbrechen erst nach und nach und entpuppt sich so als zunehmend unzuverlässiger Erzähler (vgl. HORSTKOTTE 2017: 410). Auf frappierende Weise zieht sich die Darstellung dabei auch auf die voyeuristische Perspektive eines als männlich markierten Blicks zusammen, in dem es zu einer „Parallelisierung der Zeitverhältnisse mit den Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern" (GENÇ 2016: 266) kommt. Vor allem Frauen erscheinen in den Schilderungen des Ich-Erzählers stark objektiviert, wobei eine „Hegemonie der Eigenzeit […] die männliche Hegemonie über den weiblichen Körper [triggert]" (GENÇ 2016: 266). Wenn Metin Genç in diesem Kontext festhält, dass Zeit und Macht in eins fallen, muss ergänzt werden, dass sich diese Macht vor allem über die dargestellte Im/Mobilität verdeutlicht. Der Ich-Erzähler nimmt Frauen als Sexobjekte

11 Sabine Zubarik argumentiert sogar, dass das temporale Gefälle eine Asymmetrie zwischen den Chronifizierten und Nicht-Chronifizierten hervorbringt, die auch ungeachtet ihrer Auswirkungen unethisch erscheint: „Being *in* time in a static world *without* time is unethical and manipulative, no matter what the timed person tries to do or to avoid." (ZUBARIK 2016: 277)

wahr, die der eigenen Bedürfnisbefriedigung dienen und in seinen Augen dafür buchstäblich zur Verfügung stehen: „In meinem Hotelzimmer hat das schamrote Zimmermädchen die Stellung so gut gehalten wie ihre Wangenfarbe." (L: 69)[12] Die Pointe dabei bleibt jedoch, dass sich die leblosen Frauen dem vollständigen Zugriff des Ich-Erzählers letztlich entziehen, indem sie ihm in ihrer Bewusstlosigkeit eine Antwort auf sein Begehren versagen. Der Ich-Erzähler wird ebenso wie die anderen Chronifizierten immer wieder auf den eigenen Zustand zeitlicher Isoliertheit verwiesen, der sich am Ende auf die robinsonadische Perspektive des letzten Menschen einengt. Nach dem finalen Experiment in CERN, von dem sich die Figuren gegen Ende des Textes ein Wiedereinsetzen der Weltzeit erhoffen, bleibt der Ich-Erzähler als vermeintlich letzter Überlebender übrig, während die anderen Chronifizierten nun ebenfalls zu Statuen erstarrt sind.

3 Schlusswort

Thomas Lehrs Erzählexperiment lässt sich – wie im Anschluss an die Analyse festgehalten werden kann – als literarische Zeit-Diagnose verstehen, die das Moment apokalyptischer Enthüllung auf die entworfene Topographie zeitlichen Stillstands projiziert und zur chronotopischen Bestandsaufnahme einer gespenstischen Wirklichkeit verzerrt. Aus einer radikal entschleunigten Wahrnehmung resultiert eine Ästhetik, die im wörtlichen Sinn vor Augen führt, still- und feststellt, und die katastrophische Gegenwart als allzeit belichtetes Standbild präsentiert. Bemerkenswert ist dabei, dass dieses Standbild *begehbar* bleibt bzw. gerade durch die Bewegung entsteht und somit plastisch, einsehbar und erfahrbar wird.[13] Die dargestellten Bewegungen treten in diesem Modus in ungewohnter Schärfe hervor und werden als Signaturen eines katastrophischen Mobilitäts- und Machtregimes erkennbar. Bezeichnenderweise ist es die Reise, die zum Modus einer solchen Welterfahrung avanciert und mit dem Akt des Schreibens einhergeht, der die Perspektive in drastischer Weise auf Ansichten und Aufzeichnungen des Ich-Erzählers beschränkt. Die (erzählte) Zeit des Protagonisten wird somit zum Paradigma der Narration, das den

12 Die im Text immer wieder ins Spiel gebrachte „Dornröschentheorie" (L: 95) gewinnt unter diesen Vorzeichen eine ganz eigene Bedeutung und wird zur metaphorischen Kodierung der Geschlechterverhältnisse.

13 „Die Seifenblasen der Kunst müssen begehbar bleiben," hat der Autor passenderweise selbst in einem Interview mit Anne-Kathrin Reulecke formuliert und damit auch den Anspruch an das eigene Schaffen festgelegt (vgl. REULECKE/LEHR 2008: 26).

Blick auf die zur Objektwelt erstarrten Wirklichkeit bestimmt. Gegenwärtige Zeit-Diagnosen, wie etwa Virilios ‚rasender Stillstand' (VIRILIO 2015a), präsentieren sich in Lehrs Text indes als verfremdete Spiegelungen theoretischer Reflexion, die sich in den Aporien der Geschichte verlaufen und in ambivalenten Metaphern überblendet werden. So lässt der Autor das in CERN versinnbildlichte Beschleunigungsdiktat (vgl. ROSA 2016) zwar in einen Zustand radikaler Stillstellung kollabieren, führt aber zugleich eine darin anklingende „Sehnsucht nach einer gänzlich anderen zeitlichen Ordnung" und einer „resonanten Zeiterfahrung" (HORSTKOTTE 2017: 415) ad absurdum. Im Setting katastrophischer Entschleunigung verdichtet sich im Text eine Kritik an „den Temporalstrukturen der postindustriellen westlichen Spätmoderne" (ebd.), die gerade auch die Darstellung von Im/Mobilität miteinschließt und im Bild einer zukunfts- und vergangenheitslosen Gegenwart fixiert wird. Durch die paradoxe Verschränkung von Stillstand und Bewegung entsteht dabei eine Spannung, die die Handlung von Anfang an begleitet und vorantreibt, eine ambivalente raumzeitliche Bildsprache produziert und inhaltliche sowie formale Dynamiken der Stasis hervorbringt.

Literaturverzeichnis:

ASSMANN, Aleida (2013): Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. München: Hanser.

BACHTIN, Michail M. (2017): Chronotopos. Aus dem Russischen v. Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke. 4. Auflage. Berlin: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1879).

BÖHME, Hartmut (2005): Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hrsg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. IX-XXIII.

CORNILS, Ingo (2020): Beyond tomorrow. German science fiction and utopian thought in the 20th and 21st centuries. Rochester/New York: Camden House.

DERRIDA, Jacques (2021): Apokalypse. Aus dem Französischen von Michael Wetzel. 5., durchgesehene Auflage. Wien: Passagen.

GAMPER, Michael (2016): Ästhetische Eigenzeiten der Physik. Am Beispiel von Thomas Lehrs Roman *42*. In: Tanja van Hoorn (Hg.): Zeit, Stillstellung und Geschichte im deutschsprachigen Gegenwartsroman. Hannover: Wehrhahn, S. 13–30.

GELHARD, Andreas/ HAGEN, Ulrike/ SCHMIDT, Ulf (2004): Stillstellen. Einige Vorbemerkungen. In: Stillstellen. Medien – Aufzeichnung – Zeit. Hrsg. v. Andreas Gelhard. Schliengen: Ed. Argus (Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung), S. 7–11.

GENÇ, Metin (2016): Ereigniszeit und Eigenzeit. Zur literarischen Ästhetik operativer Zeitlichkeit. Bielefeld: transcript.

GRONAU, Barbara (2020): Stillstand. In: Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten. Hrsg. v. Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen Richter. Hannover: Wehrnahn (Ästhetische Eigenzeiten, 16), S. 333–340.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich (2010): Unsere breite Gegenwart. Aus dem Englischen v. Frank Born. Berlin: Suhrkamp.

HALLET, Wolfgang/ NEUMANN, Birgit (2009): Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. In: Raum und Bewgung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Hrsg. v. Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann. Bielefeld: transcript, S.11–32.

HAUPT, Sabine (2021): Literatur als ‚Phänomenotechnik', ‚Gedankenexperiment' und ‚Diskurszone': Thomas Lehrs ‚Quantenroman' 42. In: KulturPoetik Jg. 21, 2/2021, S. 256–282 [Online-Version]. URL: https://doi.org/10.13109/kult.2021.21.2.256 [16.04.2022].

HOLDENRIED, Michaela/ HONOLD, Alexander/ HERMES, Stefan (2017): Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Zur Einführung. In: Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Hrsg. v. Michaela Holdenried, Alexander Honold u. Stefan Hermes. Berlin: Erich Schmidt, S. 9–16.

HORN, Eva (2014): Zukunft als Katastrophe. Frankfurt am Main: Fischer.

HORN, Eva (2020): Anthropozän. In: Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten. Hrsg. v. Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen Richter. Hannover: Wehrhahn (Ästhetische Eigenzeiten, 16), S. 43–51.

HORSTKOTTE, Silke (2017): Die Zeit, die endet, und das Ende der Zeit: Apokalyptisches Erzählen in Thomas Lehrs *42* und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*. In: Oxford German Studies, Jg. 46, 4/2017, S. 403–415 [Online-Version]. URL: https://doi.org/10.1080/00787191.2017.1370186 [16.04.2022].

LEHR, Thomas (2005): 42. Roman. 4. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag.

LÜBBE, Hermann (2003): Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart. 3., um ein Nachwort erweiterte Auflage. Berlin: Springer.

ORTH, Dominik (2014): Erzählwelten der Einsamkeit. Auflösungsformen der Gesellschaft in Thomas Lehrs *42* und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*. In: Imagining Alternatives: Utopias – Dystopias – Heterotopias. Hrsg. v. Gillian Pye u. Sabine Strümper-Krobb. Konstanz: Hartung-Gorre, S.41–55.

OSCHMANN, Dirk (2020): Augenblick. In: Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten. Hrsg. v. Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen Richter. Hannover: Wehrnahn Verlag (Ästhetische Eigenzeiten, 16), 52–59.

PAUSE, Johannes (2012): Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Köln: Böhlau.

REULECKE, Anne-Kathrin/ LEHR, Thomas (2008): „Die Seifenblasen der Kunst müssen begehbar sein". Ein Gespräch mit Thomas Lehr über physikalisch-literarische Experimente und den Roman *42*. In: Von null bis unendlich. Literarische Inszenierungen

naturwissenschaftlichen Wissens. Hrsg. v. Anne-Kathrin Reulecke. Köln: Böhlau (Literatur, Kultur, Geschlecht. Grosse Reihe, Bd. 48), S. 17–36.
ROSA, Hartmut (2016): Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. 11. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1760).
ROSA, Hartmut (2019): Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Berlin: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 2272).
VIRILIO, Paul (2015a): Rasender Stillstand. Essay. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer.
VIRILIO, Paul (2015b): Der große Beschleuniger. 2. Aufl. Wien: Passagen Forum.
VÖLKER, Oliver (2015): „Freeze this frame". Zeitlicher Stillstand in Lehrs *42* und McCarthys *The Road*. In: Technische Beschleunigung – ästhetische Verlangsamung? Mobile Inszenierung in Literatur, Film, Musik, Alltag und Politik. Hrsg. v. Jan Volker Röhnert. Köln: Böhlau, S. 317–328.
ZUBARIK, Sabine (2016): The Ethics of Time: Stasis and Dilation in Thomas Lehr's *42* and *Svend Age Madsen's Days with Diam*. In: Critical Time in Modern German Literature and Culture. Hrsg. v. Dirk Göttsche. Bern: Peter Lang (Studies in Modern German and Austrian Literature, Bd. 3), S. 271–284.

Aussiger Beiträge 16 (2022), S. 193–213 ISSN 1802-6419

ANNABELLE JÄNCHEN

„Hier in der heimischen Fremde“[1] – der Osten in interkulturellen Familienromanen[2]

Der Beitrag beschäftigt sich mit der Frage nach einer neuen Funktion des europäischen ‚Ostens‘ in zeitgenössischen, interkulturellen Familienromanen, in denen vermehrt von der Rückkehr an Orte erzählt wird, die im Familiengedächtnis eine wichtige Rolle spielen oder gar als heimatlich empfunden werden. Dieses Zurückkehren provoziert eine starke Transformation der Figuren und wird zum Wendepunkt des Erzählten. Ein besonderer Fokus dieses Beitrags liegt daher auf der Grenzüberschreitung zwischen ‚West‘ und ‚Ost‘. Er zeigt, dass sich die Grenze, die Marc Augé 1994 als bedeutungs*armen* ‚Nicht-Ort‘ und Lars Wilhelmer dagegen als bedeutungs*vollen* ‚Transit-Ort‘ kategorisierte, in der Gegenwartsliteratur zu einem der wichtigsten Leitmotive entwickelt. Beispielhaft untersucht werden Romane von Dmitrij Kapitelman, Vea Kaiser und Dana Grigorcea.

Schlüsselwörter: Interkultureller Familienroman, Grenze, Osteuropa, Rückkehr, Dmitrij Kapitelman, Vea Kaiser, Dana Grigorcea

1 Der interkulturelle Familienroman – eine Einordnung

Geschichten über Familien, die von mehr als nur einem kulturellen Raum geprägt sind, nehmen seit einigen Jahren einen zentralen Platz auf dem deutschen Buchmarkt ein.[3] Der Boom solcher Erzählungen von Figuren mit Migrationserfahrung – oftmals aus den postsozialistischen Staaten – wird häufig mit dem Begriff *Eastern Turn* beschrieben und bezieht sich auf Werke, die nach 1989 erschienen sind (vgl. HAINES 2008). Als gemeinsame Merkmale der Eastern-Turn-Texte gelten das Schreiben auf Deutsch als Zweitsprache, eine au-

1 KAPITELMAN 2021: 99.

2 Dieser Beitrag wurde finanziert durch das Projekt U21 – Improving the Quality of the Grant Competition and Teaching in Doctoral Study Programmes at UJEP CZ.02.2.69/0.0/0.0/19_073/0016947.

3 Um nur einige Beispiele aus den letzten Jahren zu nennen, sei an dieser Stelle auf Werke von Autor/innen wie Eugen Ruge, Nino Haratischwili, Ulrike Draesner, Sasha Salzmann, Marcia Zuckermann, Maxim Biller, Alexander Osang und Fatma Aydemir verwiesen.

tobiografisch begründete Auseinandersetzung mit der Zeit des Kommunismus sowie die Befassung mit Identität und Selbstverortung zwischen zwei Kulturen. Der Begriff *Eastern Turn* impliziert also eine Migrationserfahrung der Autor/innen und verwendet damit die problematische Schublade ‚Migrationsliteratur'. Von den Begriffen *Eastern Turn* und *Migrationsliteratur* soll daher in diesem Beitrag Abstand genommen werden und stattdessen eine aktuell stark bediente Form des Familienromans untersucht werden: der interkulturelle Familienroman.[4] Obwohl der Einfluss interkulturellen Erzählens auf die Gattung des Familien- bzw. Generationenromans[5] sichtlich groß geworden ist, stellt der interkulturelle Familienroman im literaturwissenschaftlichen Diskurs, so Holdenried, kein Subgenre des Familienromans, sondern eher ein Korrektiv der Gattung Familienroman dar (vgl. HODENRIED 2022: 212f.). Inwiefern es sich um eine Veränderung der Gattung handelt, oder ob eine eigene Kategorie dieser Gattung entsteht, bleibt noch zu prüfen. Auf der Hand liegt aber, dass die Werke, die mit diesem Begriff beschrieben werden, über zahlreiche gemeinsame Charakteristika verfügen, von denen einige im Folgenden aufgezeigt werden sollen.

Interkulturelle Familienromane sind in der Regel reich an Schauplätzen und erzählten Zeiten. Die Struktur ist nicht nur aufgrund der Zeitsprünge, Rückblenden, Flashbacks und lebhaften Erinnerungen achronologisch und analeptisch, auch die Orte wechseln häufig und Grenzüberschreitungen spielen eine ganz zentrale Rolle. Neben den Zeit- und Raumsprüngen in der Vergangenheit werden auf der Gegenwartsebene häufig Reisebewegungen erzählt. Diese richten sich oftmals gen Osten, nicht selten kehren die Figuren an den Ort ihrer Herkunft oder den Herkunftsort von Familienmitgliedern zurück. Beispielhaft sollen hier drei Romane untersucht werden, in denen diese Rückkehrbewegung einen wichtigen Stellenwert einnimmt. In Dmitrij Kapitelmans Roman *Eine Formalie in Kiew* (2021) geht es um Dmitrij, einen jungen Mann etwa in seinen 30ern, der als Kind mit seiner Familie als Kontingentflüchtling aus der Ukraine nach Deutschland gekommen ist. Im Rahmen seiner Einbürgerung in Deutschland muss er nach Kiew reisen, um

4 Die bisher wichtigste Studie zu interkulturellen Familienkonstellationen in der Literatur liefern HOLDENRIED/WILLMS (2012).

5 Die Begriffe Familien- und Generationenroman sind nicht als Synonyme zu verstehen, beziehen sich aber auf einen ähnlichen Materialkorpus. GALLI/COSTAGLI (2010) bevorzugen den Begriff des Familienromans aufgrund seiner Offenheit gegenüber dem ‚starren' Mehrgenerationenschema des Generationenromans, welches GRUGGER (2021) wiederum gerade als entscheidenden Vorteil für eine Untersuchung betrachtet.

dort eine Urkunde abzuholen. In Vea Kaisers Roman *Rückwärtswalzer oder Die Manen der Familie Prischinger* (2019) verstirbt der aus Montenegro stammende Onkel des Protagonisten Lorenz. Parallel zur von den 1950ern bis in die Gegenwart aufgerollten Erzählung der Familiengeschichte der Prischingers und des jungen Koviljo Markovic (Onkel Willi) wird ein Roadtrip von Wien zur Bucht von Kotor erzählt, den Lorenz mit seinen drei Tanten und der Leiche von Onkel Willi unternimmt, damit Willi – seinem letzten Wunsch entsprechend – in seinem Heimatland Montenegro begraben werden kann. In Dana Grigorceas Roman *Die nicht sterben* (2021) kehrt eine junge Malerin nach ihrem Kunststudium in Paris zurück nach Rumänien, genauer gesagt in die Kleinstadt B. in der Walachei. Dort macht die junge Frau eine erstaunliche Entdeckung ihre Genealogie betreffend, die ihr Leben völlig verändert.

Alle Hauptfiguren in den ausgewählten Werken reisen mit unterschiedlichen Motivationen ostwärts. Folgende Fragen sollen daher an die Texte gestellt werden: Wie wird der bereiste ‚Osten' beschrieben? Wofür steht ‚der Osten' in den Werken? Die Annahme lautet, dass in interkulturellen Familienromanen, die häufig Transfers zwischen Ost und West und damit einhergehende Auswirkungen beschreiben, ‚der Osten' selbst zum Transit-Raum wird, in dem Figuren einschneidende Veränderungen erleben, und damit als Wendepunkt der Erzählung fungiert. Der Fokus liegt auf dem Thema der Rückkehr – entweder viele Jahre nach einer westwärts gerichteten, langfristig andauernden Bewegung (Kapitelman), nach einer nur kurzzeitigen Abwesenheit während der Adoleszenzphase (Grigorcea) oder gar eine Rückkehr an einen Ort, der bisher unbekannt war, der aber stets im familiären Gedächtnis lebendig gehalten wurde (Kaiser). Die Rückkehr in den Osten, der als Raum des Familiengedächtnisses fungiert, provoziert in allen drei Romanen eine Transformation der Hauptfigur.

Der Anthropologe Marc Augé stellt in seinem Werk *Orte und Nicht-Orte* (1994) die These auf, dass es semantisch leere Orte, sogenannte Nicht-Orte gibt. Während ein Ort „durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet" (AUGÉ 1994: 92) sei, erschaffe ein Nicht-Ort „keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit" (ebd. 121). Augé definiert den Nicht-Ort über seine Bedeutungsarmut und den Mangel. Die Merkmale des Nicht-Ortes findet Augé insbesondere an transitorischen Orten wieder, an Verkehrsstrecken (Flugzeug, Bahn, Auto), Flughäfen, Bahnhöfen, Raumstationen, Hotels, Freizeitparks und Einkaufzentren. Lars Wilhelmer untersucht und bewertet eben jene Orte oppositionär zu Augé. Er spricht von Transit-Orten und meint damit „Orte, an denen sich Menschen aufhalten, ohne zu bleiben" (WILHELMER 2015: 7). Sie sind jedoch niemals rein transitorisch, sondern laden mitunter auch zum Verweilen ein. Außerdem handelt

es sich dabei nicht nur um konkrete Orte, sondern auch Transportmittel und Verkehrsstrecken können als Transit-Orte fungieren, „wenn sie zum Teil einer Passage werden und somit auf den Durchgang des Platzierten ausgerichtet sind“ (ebd. 34). Auch über die spezifischen Orte hinaus kann eine Reise den transitorischen Charakter behalten (vgl. ebd. 35). Dass Dmitrij Kapitelmans Roman am Flughafen beginnt und endet, bildet eine Art Rahmen um die gesamte darin eingeschlossene Handlung, die von zahlreichen weiteren Transfers auf unterschiedlichen Ebenen geprägt ist, sodass der Eindruck entsteht, es handle sich um einen ‚Transit-Raum Ost‘, dessen Beginn und Ende deutlich gekennzeichnet sind. Vea Kaisers Roman stellt die Transit-Strecke von Österreich nach Montenegro, die Bewegung, den ‚Walzer rückwärts‘, ins Zentrum der Handlung. Auch hier ergeben sich aus dem räumlichen Transit zahlreiche weitere Transiterfahrungen auf anderen Ebenen. Bei Dana Grigorcea ist der Ort, an den die Protagonistin zurückkehrt, ein stark idealisierter Kindheitsort, den sie plötzlich mit anderen Augen wahrnimmt. B. wird als ein peripherer Ort beschrieben, der seit der Wende stark durch Abwanderung gekennzeichnet ist. Als letzte Chance versucht man hier einen Dracula-Vergnügungspark zu errichten und so befindet sich B. selbst in der Transformation zu einem auf Durchgang ausgerichteten, touristischen Transit-Ort.

Augé und Wilhelmer präsentieren sehr unterschiedliche Auffassungen von sehr ähnlichen Orten, denn das Verständnis davon, *was* ein Nicht-Ort oder Transit-Ort ist, ist nahezu deckungsgleich. Nur über die „spezifischen kulturellen und sozialen Prozesse“ an diesen Orten ist man sich uneinig: „Ausgerechnet den Orten, an denen die moderne Gesellschaft massenhaft zusammenkommt, spricht Augé also die Gesellschaftlichkeit ab.“ (WILHELMER 2015: 46) Nach Wilhelmer verleihe der Nicht-Ort nicht *keine* Identität, sondern eine *andere*, entstünden nicht *keine* Relationen, sondern *andere*, werde Geschichte nicht *nicht* erzählt, sondern *anders* erzählt – Transit-Orte seien somit „einzigartige Orte der Vielfalt“ (ebd. 47). Augé und Wilhelmer eröffnen mit ihren unterschiedlichen Annahmen eine interessante Spannbreite, wie Grenzen und Grenzüberschreitungen verstanden werden können. Wo sich in diesem Spannungsfeld der interkulturelle Familienroman einordnet, wird sich im Folgenden zeigen.

Die Bedeutung von Transit-Orten tritt insbesondere in Texten über Reisen in Erscheinung. Der drastische Funktionsverlust, der der Reiseliteratur Ende des 20. Jahrhunderts zugesprochen wurde, ist – wie Stefan Hermes deutlich macht – nicht eingetroffen (vgl. HERMES 2017: 329). Im Gegenteil florieren Texte über Reisen, seien es faktuale Berichte oder fiktionale Erzählungen. Ihre Attraktivität speist sich heute aber nicht mehr aus der Versorgung der Lesenden

„mit Informationen über […] völlig unbekannte Land- und Völkerschaften", sondern „die Art und Weise des Reisens selbst sowie seiner Schilderung" (ebd. 330) sei heute von besonderer Bedeutung. Interkulturelle Familienromane, die häufig von Reisen, Fluchten, Vertreibungen und anderen räumlichen Transfers berichten, können daher auch aus dem Blickwinkel reiseliterarischer Aspekte betrachtet werden. In seiner Untersuchung der Reisemotivik in zeitgenössischen Texten nennt Hermes eine Reihe von Merkmalen, die auch auf interkulturelle Familienromane zutreffen, wie etwa Intertextualität als „zentrales Charakteristikum aktueller Reiseliteratur" (ebd. 331) – die vor allem mit Blick auf Grigorceas Text eine Rolle spielt, in dem stark mit intertextuellen Bezügen gearbeitet wird – oder die Hinwendung zu Landstrichen, „die eher selten in den Fokus des (medialen) Interesses geraten" (ebd.). Die hier untersuchten Gegenden sind ebensolche, die eher als peripher und nicht breitenwirksam interessant gelten.[6]

2 Unheimliches Niemandsland? Reisen in den europäischen Osten

Die geografische Unschärfe des Begriffs ‚Osten' ist augenscheinlich. Die politische Teilung Europas in Ost und West verliert seit dem Fall des Eisernen Vorhangs an Legitimation. Europäische Strukturen müssen heute neu gedacht werden. Osteuropa, Ostmitteleuropa, Südosteuropa, Zentraleuropa – dies sind Regionen und Konzepte, die in Saids *Orientalismus*-Konzept von 1978 noch ausgeklammert oder zumindest nicht als ‚der Westen' mitgedacht wurden, wenngleich sie Teil Europas und heute zumeist auch der Europäischen Union sind. Doch auch aus der Sicht der meisten Deutschen beginnt noch heute der ‚Osten' bereits östlich der Landesgrenze, also in Polen und Tschechien, nicht aber in Wien, welches östlicher liegt als Prag. Auch Helsinki ist keine osteuropäische Stadt, das nur 90 Kilometer südlicher gelegene Tallinn dagegen schon. Es zeigt sich schnell: ‚Der Osten' ist keine stabile, rein geografische Kategorie, sondern vielmehr eine historische, politische, kulturelle und emotionale. Solche Kategorisierungen sind geprägt von „wechselnden Standpunkten und einer Dynamik von Selbst- und Fremdbeobachtungen", sie werden, zur simplen „Vereinfachung von Fakten und Relationen" genutzt und haben neben

6 Hier muss angemerkt werden, dass Kapitelmans Text über Kiew zu Beginn des Jahres 2021 und damit vor dem russischen Überfall auf die Ukraine am 24. Februar 2022 veröffentlich wurde, welcher eine mediale Omnipräsenz der Ukraine und Kiews in deutschen und internationalen Medien zur Folge hatte.

der „Reduktion von Komplexität“ (LAMPADIUS/SCHENKEL 2012: 9) vor allem Stereotypisierungen und Oppositionsstrukturen zur Folge.

Das 19. und frühe 20. Jahrhundert ist die Blütezeit der Reisen in das östliche Europa und den Orient in der deutschsprachigen und europäischen Literatur (Goethe, Hauff, May, Hesse), die die europäischen Leser/innen mit den Stereotypen versorgt hat, die bis heute in den Köpfen der Menschen verankert sind. Auch die in dieser Zeit Aufschwung erlebenden Frauenreisen richten sich oftmals ‚gen Osten‘.[7] Aus scheinbar überlegenen Positionen beschreiben die Europäer/innen den Osten als exotisch, geheimnisvoll, aber auch rückständig und zivilisierungsbedürftig, pejorative Kategorien, auf die auch Edward Said später sein *Orientalismus*-Konzept aufbaute. Nichtsdestotrotz, so Ulrich Wergin, gebe es in der germanistischen Forschung „eine Fixierung auf den Süden und den Westen“, während dem Osten „nur sporadisch und punktuell […] Aufmerksamkeit geschenkt“ wurde – über diesem Teil Europas habe seit jeher „ein Schleier gehangen“ (WERGIN 2009: 7). Dieser Schleier dürfte vor allem politisch bedingt sein, waren doch Teile Europas im Kalten Krieg nahezu unzugänglich. Für die Deutschen stellte seit dem 19. Jahrhundert vor allem „das Bild vom unzivilisierten und despotischen Russland ein wichtiges Element für die Identitätskonstruktion […] dar – eine Imago, die mit dem Ersten Weltkrieg zum Feindbild zugespitzt wurde und 1918 nahtlos in ein antibolschewistisches Fremdbild überging“ (WILLMS 2017: 367).

Die nach dem Ersten Weltkrieg steigende Anzahl an Reisetexten über die Sowjetunion und ihre Satellitenstaaten war mehrheitlich ideologisch geprägt und übte „mit ihrer Abgrenzung vom ‚unzivilisierten Osten‘ weiterhin eine identitätsstabilisierende Funktion“ (ebd. 382) für den antagonistisch konstruierten, zivilisierten ‚Westen‘ aus. Der Osten Europas wird daher bis ins späte 20. Jahrhundert mehrheitlich als unzivilisiert und rückständig beschrieben. Die Zäsur der Wendejahre 1989/90 ist so auch für die europäischen Literaturen ein markanter Wendepunkt. Die Situation nach der Wende fasst Erhard Schütz wie folgt zusammen:

7 Beispielhaft zu nennen wären hier die österreichische Weltreisende Ida Pfeiffer, die in *Reise einer Wienerin in das Heilige Land* (1844) von Palästina und Ägypten berichtet, der Reisebericht *Orientalische Briefe* (1844) der deutschen Schriftstellerin Ida Hahn-Hahn, zahlreiche Reiseberichte wie bspw. *Safar nameh. Persian Pictures. A Book of travel* (1894) der britischen Forschungsreisenden Gertrude Bell oder der Bericht *Im Auto durch zwei Welten* (1929) der deutschen Rennfahrerin Clärenore Stinnes. Zum Thema Frauenreisen in der Literatur vgl. ETTE (2019: 510–555) und FELDEN (1993).

> Nach 1989 sind viele Autoren aufgebrochen, die bis dato verbotenen oder auch nur gemiedenen, in den Jahrzehnten des Eisernen Vorhangs geradewegs nicht-existent gewordenen Landschaften wiederzuentdecken, nicht selten mit dem stillen Grusel vor einem Gefährlichen, Unheimlichen und zumindest Unwirtlichen in diesen vermeintlich vergessenen Landschaften, die durch die Fixationen auf die eine Grenze aus dem Blickfeld gefallen waren. Sie sind Grenzlandschaften in mehrfachem Sinne, Landschaften an einer oder um eine Grenze, zugleich aber auch aus der allgemeinen Aufmerksamkeit ausgegrenzte, eben vergessene Landschaften. (SCHÜTZ 2017: 350)

Die Schriftsteller/innen, die den zugänglich gewordenen Osten, das ‚Niemandsland', ins Visier nahmen, konzipierten ihre Reisen in der Regel „als Reisen ins Unbekannte und auch Unheimliche" (ebd. 350f.). Die naheliegende Annahme, dass das sozialistische oder sowjetische Erbe „die in den literarischen Texten vermittelte Wahrnehmung des Ostens beherrscht" (BUCHWALD-THOMSA 2014: 171), erweist sich laut Weronika Buchwald-Thomsa aber als falsch. Stattdessen hat sie in ihrer Untersuchung einen großen Facettenreichtum, eine Vielfalt der Perspektiven sowie eine immer wiederkehrende Reaktion auf literarische Traditionen in der Beschreibung des europäischen Ostens festgestellt. Buchwald-Thomsa beobachtet, dass historisch gewachsene, negative Zuschreibungen bestimmter östlicher Gebiete als ‚primitiv' oder ‚zurückgeblieben' überwunden oder gar „zur Kategorie des Idyllischen und Erhabenen aufgewertet" (ebd. 172) werden. Die Suche nach den Spuren des Sozialismus mündet in der Feststellung, dass die meisten Klischees über ‚den Osten' überholt sind. Landschaften und Orte, die jahrzehntelang abgeschottet waren, wurden mit der Literatur zu Beginn des 21. Jahrhunderts wieder in gesamteuropäische Kommunikationsprozesse und die literarische Landschaft Europas eingebunden. Die „lineare Abgrenzung zwischen Ost und West in den kognitiven Karten" werde „zunehmend von der Teilung in kreisförmige Zentren und Peripherien ersetzt" (ebd. 177). Vor allem Großstädte wie Moskau werden als westlich und fortschrittlich wahrgenommen, während ländliche Regionen in Ost und West gleichermaßen als peripher dargestellt werden. Die „strukturelle Dimension der Ost-West-Dichotomie" (ebd. 178) verlagert sich damit zunehmend in einen Zentrum-Peripherie-Diskurs, den auch schon der Historiker Moritz Csáky mit Blick auf Zentraleuropa als ‚Europa im Kleinen' festgestellt hat (vgl. CSÁKY 2019).

Auffallend ist, dass seit einigen Jahren vermehrt Reisen in den Osten Europas erzählt werden, die mit interkulturellen Familiengeschichten verwoben sind. Darin werden sowohl die Lebensgeschichten bestimmter Vorfahren und Vorfahrerinnen erzählt, als auch die Identitätssuche und der Versuch der

Selbstverortung eines Protagonisten bzw. einer Protagonistin in der Gegenwart. Sie reisen auf den Spuren der Vorfahr/innen, verlorener Familienmitglieder oder an Orte der Kindheit und in vergangene Heimaten. Anders als die den Osten entdeckende (Reise-)Literatur nach 1989, wird hier die bereiste Region nicht als ‚Niemandsland' völlig neu entdeckt, sondern es finden Reisen an Orte statt, zu denen die Figuren bereits familiäre und emotionale Bezüge haben. Der Osten fungiert hier als ein Raum des Familiengedächtnisses.[8] Als Ausgangspunkt für Kapitelman, Kaiser und Grigorcea ist er kein leerer Raum, sondern ein Archiv mit Erinnerungen und Geschichten, das zudem mit bestimmten Emotionen und Erwartungen aufgeladen ist.

3 Die Grenzmauer zwischen den Generationen: Dmitrij Kapitelman

Identitäre Selbstverortung zwischen Ost (alter Heimat, Ukraine) und West (neuer Heimat, Deutschland) ist das zentrale Thema in Kapitelmans Werken. Er verwebt dieses Thema eng mit den Problematiken in interkulturellen Familienkonstellationen, insbesondere mit der Darstellung von Konflikten zwischen einer Elterngeneration, die sich aktiv dazu entschieden hat, die Heimat zu verlassen und nach Deutschland auszuwandern, und der Kindergeneration, die die Heimat unfreiwillig verlassen hat, in der Ankunftsgesellschaft jedoch viel schneller ihren neuen Platz gefunden hat. Der Protagonist in beiden Romanen von Kapitelman ist Dmitrij, der im Alter von acht Jahren mit seiner Familie nach Deutschland gekommen ist. Er hat sich dort schnell integriert, während die Eltern in Deutschland plötzlich begannen, „die Ukraine zu glorifizieren" (KAPITELMAN 2021: 22). Und im Laufe der Jahre haben sich die beiden Generationen immer weiter voneinander entfremdet. In Kapitelmans erstem Roman, *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* (2016), deutet sich der Konflikt zwischen Eltern und Sohn bereits an. Die Eltern leiden seit der Ankunft in Deutschland an einer Art „Migrantenpsychose" (KAPITELMAN 2016: 84), sie wollten das Leben in der Ukraine nicht mehr weiterführen, verherrlichen es aber gleichzeitig rückblickend und inszenieren sich als Sowjetmenschen.

8 Nach Maurice HALBWACHS (vgl. 2006 [1925]) entsteht in Familien durch bewussten und unbewussten Austausch von Erinnerungen ein Gruppengedächtnis, das Familiengedächtnis. Wesentliche Bestandteile der gemeinsamen Praxis sind kontinuierliche, nicht strukturierte Deutung, Reproduktion und Vergegenwärtigung von Vergangenem, Definition gemeinsamer Wesensarten und Werte und gegenseitiges Geschichtenerzählen. Mit diesen Akten der sozialen Interaktion und Kommunikation wird ein Bewusstsein einer gemeinsamen Geschichte etabliert und aufrechterhalten, ein Inventar von Episoden und Geschichten erstellt und die Familie als Gruppe definiert.

Der Sohn wird von ihnen „als *nemez*[9] an den Pranger gestellt“ (ebd.), wenngleich er doch nur die Chance auf das bessere Leben, das die Motivation für die Migration war, nutzt. Dass dieser intergenerationale Wandel zum Konfliktpunkt wird, komme, so Helfferich, in interkulturellen Familien häufig vor, da die beiden Generationen „in einem Spannungsverhältnis zwischen Segregation und Integration, zwischen Weitergabe und Neuorientierung“ (HELFFERICH 2012: 83) stehen. Die Reise nach Israel in *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* bewirkt einen Rollentausch von Vater und Sohn und führt so erstmals zu einem gegenseitigen Verständnis von Dmitrij und Leonid und zu einer Verbesserung ihrer Beziehung.

Im zweiten Roman, *Eine Formalie in Kiew* (2021), steht das schlechte Mutter-Sohn-Verhältnis im Vordergrund. Zwischen Dmitrij und seiner Mutter Vera existiert eine „seelische Grenzmauer“ (KAPITELMAN 2021: 92), die geprägt ist von Ab- und Ausgrenzungen des eigenen Sohnes – „*Das verstehst du als Deutscher nicht*“ (ebd. 41) ist ein Satz, den Dmitrij von seiner Mutter regelmäßig zu hören bekommt. Dabei verortet Dmitrij sich selbst gar nicht so eindeutig als Deutschen. Kapitelmans erster Roman zeigt, dass es eine lange Reise war – die sowohl im Inneren als auch im Äußeren, nach Israel und Palästina, stattgefunden hat – bis Dmitrij sich entschließt, die deutsche Staatsbürgerschaft anzunehmen. Im zweiten Roman wird der Wunsch nach dem deutschen Pass gar nicht mehr so sehr als Wunsch nach identitärer Selbstverortung dargestellt, sondern vielmehr als Abgrenzungsversuch von der eigenen, zerrütteten Familie. Es sei Zeit, „endlich aus der Familie auszuscheren und der erste Deutsche zu werden“ (ebd. 29). Zu diesem Zweck muss Dmitrij nun – widerwillig – nach Kiew reisen. Die Stadt ist im ersten Roman mit sehr positiven Erinnerungen an die Kindheit und die Zeit, in der die Familie noch nicht im Zuge der Migration gespalten war, verknüpft. Im zweiten Roman wird die ukrainische Vergangenheit zwar weiterhin idealisiert, heimatliche Gefühle hat Dmitrij Kiew gegenüber aber nicht. Er gibt zu: „Ich habe irgendwie immer eine Heidenangst vor Kiew.“ (Ebd. 77) Diese Angst resultiert daraus, dass seine Eltern ihm, ‚dem Deutschen‘, eine Zugehörigkeit zur Ukraine oder zu Kiew immer abgesprochen haben:

> „Nehmen wir mal die Kiewer Torte.“
> „Was ist damit? Mögen deine Eltern die nicht?“
> „Doch, doch, aber ich durfte sie nie so richtig mögen. Manchmal brachten uns ukrainische Bekannte eine Kiewer Torte nach Leipzig mit. Und ich sollte kosten. Sagte ich, dass sie mir nicht schmeckt, kriegte ich deutsche Geschmacklosigkeit attestiert. War ich voll des Lobes für die Kiewer Torte, stellte Mutter klar, dass

9 Russisch für „Deutscher“.

> die Torten heutzutage nur noch ein Schatten der sowjetischen Traumtorten seien und dass ich keine Ahnung habe. Beging ich einen russischen Sprachfehler bei meiner Kuchenkritik, lachten Vera und Leonid mich aus. So ungefähr bekam ich meinen Kiew-Komplex.“ (Ebd.)

Es ist also nicht verwunderlich, dass Dmitrij auf seiner Reise nach Kiew voreingenommen ist. Dies färbt die Art und Weise, wie er die Stadt bei seiner Ankunft wahrnimmt. „Hier in der heimischen Fremde wirkt alles doppelt bedrohlich“ (ebd. 99), heißt es da. Alles bekommt einen Vergangenheitsschleier, da ist die Rede von „abgeschabten Hochhäuser[n]“, „rostigen Fabrikdächer[n]“, „leeren Swimmingpools“, „Missmanagement“, einem gruseligen Reaktor, einem miserabel gelaunten Uber-Fahrer, verbeulten Autos, sowjetischem Stillstand, „vergitterten Fenster[n]“, „düsteren sozialistischen Heldenreliefs“, „klapprigen, dickschwarze Rauchwolken ausstoßenden Trolleybusse[n]“ und „angespannten Alltagsgesichtern“ (ebd. 33). Die Reise in den Osten ist eine „Zeitreise durch den Stillstand“ (ebd. 52). Als Dmitrij nach der amtlichen Erledigung der „grässlich geliebten Heimat“ (ebd. 84) schnell wieder den Rücken kehren will, reist jedoch auch sein Vater Leonid unerwartet in die Ukraine, dessen Gesundheitszustand so schlecht ist, dass Dmitrij bleiben muss, und er stellt fest: „Das ist keine Reise in die Vergangenheit mehr.“ (Ebd. 119) Vielmehr findet nun, in Kiew, der familiäre Konflikt seinen Höhepunkt. Denn auch Mutter Vera reist ihnen nach und so kommt es zur Konfrontation zwischen Mutter und Sohn, die sich so lange zuspitzt, bis die beiden, abgewiesen und vor den Kopf gestoßen von der ukrainischen Bürokratie, beginnen, sich einander wieder anzunähern. Und auch der schlechte Gesundheitszustand von Leonid führt dazu, dass Mutter und Sohn erstmals seit Jahren „einvernehmlich auf derselben Seite“ (ebd. 161) stehen. Dass Vera in der Ukraine vermehrt als Touristin und Ausländerin wahrgenommen wird, bereitet Dmitrij Genugtuung und zeigt Vera zum ersten Mal, dass das Leben in Deutschland nicht nur ihren Sohn, sondern auch sie verändert hat.

Am Ende der Reise findet die Familie auf eine unrealistisch wirkende, wundersame Art und Weise wieder zueinander. Da heißt es: „Keine Grenzmauer, kein Kiew-Komplex. Nur eine Familie auf dem Krechatik. Ein Kreis schließt sich.“ (Ebd. 166) Es lässt sich bezweifeln, dass in der Realität eine gemeinsame Reise in den Osten ausreicht, um jahrelange Konflikte und Distanz zu überwinden. Dennoch wird genau das hier inszeniert – der Osten wird zum Transit-Raum, eingerahmt durch die Aufbruchs- und Rückkehrszenarios am Flughafen zu Beginn und am Ende des Romans. Die Reise ist Ausgangspunkt für intensive (Selbst-)Reflexionen und hat so starke Auswirkungen auf die einzelnen

Figuren und die gesamte Familienkonstellation, dass sie zum Wendepunkt der Familiengeschichte wird und für die Heilung des Konflikts steht. Dmitrij erkennt, dass sein Wunsch, sich mit dem deutschen Pass von seinen Eltern abzugrenzen, „irregeleitet" (ebd. 162) war. Und die Reise hat „auch etwas in Heute-Mama geheilt" (ebd. 169), denn die Rückkehr in ihren „Schmerzstaat" (ebd.) hat eine Distanz zur glorifizierten Vergangenheits-Ukraine und ein größeres Verständnis für ihren Sohn geschaffen. Zurück an dem Ort, der im Familiengedächtnis die wichtigste Rolle spielt, schaffen sie es, die transgenerationale Grenzmauer, das „massive […] Familienerbstück" (ebd. 143), gemeinsam zu überwinden.

4 Im Osten sein Thema finden: Vea Kaiser

Der Protagonist in Kaisers Roman *Rückwärtswalzer oder Die Manen der Familie Prischinger* (2019) ist Lorenz, Ende 30, Anfang 40. Er lebt in Wien und ist Schauspieler, zu Beginn des Romans jedoch nicht mehr sehr erfolgreich. Er wird seit einiger Zeit nur noch selten engagiert und hat daher schon einen beträchtlichen Schuldenberg angehäuft, will die Realität jedoch nicht wahrhaben und prokrastiniert. Neben dem beruflichen Misserfolg plagt ihn außerdem die Trennung von seiner langjährigen Freundin Stephi. Als er sich eingesteht, dass er Hilfe benötigt, wendet er sich an seine Familie, seinen „sicheren Hafen" (KAISER 2019: 14), bestehend aus den drei Tanten Hedi, Mirl und Wetti sowie Hedis Mann Onkel Willi. Er vermietet seine Wohnung und zieht zu Hedi und Willi. Hedis Küche, das Hauptquartier der Familie Prischinger, ist ein Ort der Geborgenheit, dort riecht es noch immer „nach Kindheit. Nach Sicherheit, nach Es-wird-alles-wieder-gut-nimm-dir-noch-ein-großes-Stück-Braten" (ebd. 113). Das Mantra der Familie, das in jeder der unterschiedlichen erzählten Zeiten gilt, lautet: „Wir sind eine Familie [, …] niemand wird zurückgelassen." (Ebd. 115)

Wenige Wochen später stirbt Onkel Willi. In Lorenz' Augen war Willi „ein jugoslawischer Pessimist, der auf nichts vertraute, was Genosse Tito nicht abgesegnet hatte" (ebd. 21). Sein letzter Wunsch war es, in seiner Heimat Montenegro begraben zu werden. Für diesen Zweck hatte er Geld beiseitegelegt, welches Hedi jedoch ohne Willis Wissen ausgegeben hat. Es ist also kein Geld mehr für eine legale Überführung der Leiche nach Montenegro da. Die Tanten beschließen daher, Willi mit dem Auto nach Montenegro zu bringen und überreden Lorenz, der als einziger von ihnen Auto fahren, Englisch sprechen und eine Leiche heben kann, mitzukommen. Sie sind sich zudem einig, dass die Leiche für die Überfahrt eingefroren werden müsse und Mirl bittet den befreundeten Fleischer Ferdinand, Willi tiefzukühlen. Lorenz dagegen „traute

seinen Ohren nicht. Er hatte doch kein Ticket nach Absurdistan gebucht, sondern saß […] in der Küche seiner Tante. Oder schlief er etwa noch?“ (Ebd. 153) Seine anfängliche Skepsis weicht, als er in der römischen Antike Berechtigung für das Vorhaben findet: „Im Grunde argumentierten seine Tanten und Herr Ferdinand wie Antigone: Was ist schon das Gesetz, wenn es darum geht, einem Verstorbenen die letzte Ehre zu erweisen?“ (Ebd. 158) Gab es in der römischen Familie einen Todesfall, wurde sie zur „*Familia funesta*, eine Familie mit der Verpflichtung zu einem Begräbnis. Für diese Familie war fortan das tägliche Leben ausgesetzt“ (ebd. 180). Das normale Dasein wurde angehalten, „[k]ein Aufwand war den Römern zu groß, um ihre Toten nach den Regeln des Ritus zu bestatten“ (ebd. 181). Zu den Ritualen der Römer und Griechen gehörte auch, dass man den Toten eine Münze mit ins Grab legte, die dem Fährmann Charon zugedacht war, damit er die Seele des Verstorbenen über den Styx bringe – „Lorenz und seine Tanten hatten den Lohn des Fährmanns nicht aufbringen können, daher waren sie nun selbst zu Fährmännern geworden“ (ebd. 316). Die in der griechischen Mythologie tradierte Fahrt über den Styx, die in Literatur, Musik und bildender Kunst oft reproduziert wird, steht für die Grenze zwischen den Lebenden und dem Totenreich und wird bei Kaiser als Roadtrip durch Südosteuropa inszeniert. Die transportierte Leiche steht für die Anderswelt, die Heimat der Toten.

Die Reise fördert viele familiäre Erinnerungen zutage. Als sie an der Kurstadt Baden vorbeifahren, erinnert sich Mirl an die Besuche mit ihrem Exmann Gottfried beim Heurigen – „Das waren noch Zeiten“ (ebd. 256) – und Lorenz erinnert sich daran, wie Willi versuchte, den Tanten das Autofahren beizubringen. An einer Raststätte stellt Hedi fest, dass sie Willi ganz in der Nähe kennengelernt hat. Auf die Erinnerungen folgen oft gesonderte Kapitel mit Rückblicken. An dieser Stelle schließt etwa ein Rückblick in das Jahr 1978 an, als Willi den Tanten Fahrunterricht gab und Hedi und Willi nach Wien umzogen.

Die Fahrt regt zu Reflexionen und gemeinsamen Erinnerungen an. Gerade an jenen Orten wie Autobahnen, Raststätten und Grenzen, Augés Nicht-Orten, kommt es zu wichtigen Interaktionen. An der ersten Raststätte, an der sie Halt machen, entdeckt eine Gruppe bulgarischer Pflegerinnen, dass die Prischingers mit einer Leiche reisen. Doch als sie sich erklären, kommt es nicht zum erwarteten Eklat und Ende der Reise, sondern die Pflegerinnen zeigen Verständnis, helfen ihnen sogar dabei, Onkel Willi zu schminken, damit er lebendiger aussieht. Man verschwört sich miteinander: „Wir haben im Bus nach Bulgarien auch schon Leichen gehabt. Überführung ist für die reichen Leute. Die Straße ist für die armen Leute.“ (Ebd. 268) Die Straße ist das Bindeglied, das Kontakt

und interkulturelle Kommunikation herstellt. Ähnliches geschieht an der kroatischen Grenzstation, wo die Grenzbeamtin argwöhnisch ist und möchte, dass Willi, der vermeintlich schläft, aufgeweckt wird und Sonnenbrille und Hut absetzt. Die Tanten lenken sie und die Soldaten erfolgreich mit selbstgebackenem Kuchen ab. Sie finden zwar keine gemeinsame Sprache, unterhalten sich aber dennoch angeregt „mit Händen und Füßen" (ebd. 290) und die Tanten resümieren: „So liebe Menschen!" (Ebd.)

Während der Fahrt wird dann auch die Trennung von Lorenz und Stephi aufgearbeitet und Lorenz findet heraus, dass die Tanten und Onkel Willi ihm verschwiegen hatten, dass Stephi ihn betrogen hat. Er fühlt sich verraten und stellt den familiären Zusammenhalt in Frage. Der Zwist kommt zum Höhepunkt als sie eher zufällig durch den bosnischen Wallfahrtsort Međugorje fahren – auch ein scheinbar entleerter Nicht-Ort, gesäumt von Reklametafeln und Händlern, die „chinesische Billigware feilbieten" (ebd. 358), und geprägt von Massentourismus. Mitten in einem Kreisverkehr springen die Tanten während der Fahrt aus dem Auto und laufen weg. Lorenz ist sauer und überlegt kurz, ob er in einen Bus zurück nach Wien steigen und die Tanten zurücklassen soll. Doch ein Gespräch mit einem religiösen Pilger und eine kurze Rüge an den toten Willi lassen ihn seine Frustration überwinden. Auch die Tanten machen in Međugorje eine ungewohnt religiöse Erfahrung. Hedi kauft Rosenkränze und Mirl geht zur Beichte. Und als sie dann – endlich wieder versöhnt – weiterfahren, wird Lorenz bewusst:

> Er war seinen Tanten ähnlicher, als ihm lieb war. Alle vier konnten sie nicht mit Enttäuschungen umgehen. Alle vier ließen sie sich von Rückschlägen schnell entmutigen und zogen sich in das Schneckenhaus der Familie zurück, sobald es schwierig wurde. Nur Willi war anders gewesen. (Ebd. 365f.)

Die Tanten sind in ihrem Leben selten gereist und waren noch nie außerhalb Österreichs. In Slowenien stellen sie noch verwundert fest: „Da schaut es ja aus wie bei uns." (Ebd. 283) Erst als sie die Adria erreichen und über die Schönheit des Meeres staunen, meint Mirl: „Na endlich schaut dieses Ausland ausländisch aus." (Ebd. 321) Je weiter südöstlich sie kommen, desto mehr verändert sich nun die Gegend und die wunderbare kroatische Küstenautobahn wird zur bosnischen „Rumpelpiste" (ebd. 356). Die Landschaft ist plötzlich gesäumt von „liegen gebliebene[n] Eselskarren und ausgebrannte[n] LKWs auf dem Seitenstreifen" (ebd. 356f.), die „Gebäude und Straßen [waren] eine Zumutung" (ebd. 357). Die montenegrinische Grenzstation entspricht nicht ihren Vorstellungen, niemand hatte hier, an diesem Ziel ihrer Reise, „mit einer solch kleinen, kaum beleuchteten, unauffälligen Hütte mitten im Gebüsch" (ebd.

389) gerechnet. Der Grenzbeamte ist außer sich vor freudiger Überraschung, als er Willis Pass sieht: „Koviljo Markovic from Beč? He born thirty kilometer close to border? Father was Vlad, mother Ana? […] Ana was cousin of my mother!“ (Ebd. 391) Er reißt die Beifahrertür auf, schließt Willi, seinen Neffen zweiten Grades, in die Arme und stellt mit Erschrecken fest: „On je mrtav!“[10] (Ebd. 392) Lorenz wird daraufhin verhaftet und in eine Zelle eingesperrt. Und obwohl sie auf den letzten Metern ihrer Reise doch noch entdeckt wurden und das Vorhaben scheitert, ist dieser Moment in der Zelle ein wichtiger Wendepunkt im Leben des von einer Midlife-Crisis geplagten Lorenz: „Es war schon absurd. Wochen hatte er damit verbracht, sich leidzutun. Und nun, da er tatsächlich auf dem Boden angekommen war, und zwar auf dem Boden der Zelle einer montenegrinischen Zollstation, da merkte er zum ersten Mal, dass es ihm gutging.“ (Ebd. 393) Erstaunlicherweise können die Tanten den Polizisten, der sie verhört, von ihrem Plan überzeugen und er unterstützt sie dabei, dass Willi obduziert und anschließend neben seiner Schwester begraben wird. Im Anschluss der Reise haben die vier das Gefühl, dass „Onkel Willi seiner hinterbliebenen Familie neue Wege aufgezeigt hat“ (ebd. 419). Denn sie waren nicht nur die ‚Fährmänner‘, die den Toten auf die andere Seite gebracht haben. Auch sie haben sich auf dieser Reise verändert. Zurück in Wien hat Mirl eine Beziehung mit dem Fleischer Ferdinand begonnen und ist mit ihm auf eine große Kreuzfahrt gegangen, Wetti lebt nun bei ihrer Tochter in Florida und Hedi ist Vegetarierin geworden und holt auf der Abendschule das Abitur nach. Lorenz hat seine künstlerische Schaffenskrise überwunden und sein Thema gefunden, denn er hat ein Drehbuch über die Reise geschrieben, ein „Roadmovie über eine durchgeknallte Familie“ (ebd. 416), das bereits erfolgversprechend an eine Filmfirma verkauft wurde.

5 Das Unbehagen nach der Rückkehr: Dana Grigorcea

Dana Grigorcea treibt mit ihrem jüngsten Roman *Die nicht sterben* (2021) das Thema der Transformation durch Rückkehr auf die Spitze. Hier wird die Auseinandersetzung mit der eigenen Familiengeschichte verwoben mit einem der bekanntesten Werke der Weltliteratur: Bram Stokers *Dracula* (1897). Denn der Vorfahr der Protagonistin ist kein anderer als der rumänische Nationalheld Vlad III. Drăculea, der im 15. Jahrhundert Woiwode des Fürstentums Walachei war und als Vorbild für Stokers Figur des Grafen Dracula gilt. Die Protagonistin ist eine junge Malerin aus Bukarest, die nach ihrem Kunststudium in Paris

10 Kroatisch für „Er ist tot!“

zurückkehrt nach Rumänien, an den Ort ihrer Kindheit nach B., „eine kleine Ortschaft in der Walachei […], südlich von Transsilvanien gelegen, am Fuß der Karpaten“ (GRIGORCEA 2021: 9). Hier, in der Villa Diana, hat sie als Kind ihre Ferien mit ihrer Großtante Margot und den vielen Freunden der Familie, die stets zu Besuch waren, verbracht. Das Haus ist angereichert mit Erinnerungsmobiliar aus früheren Generationen der Familie, mit Geschichte und Charakter.

In der Kindheit der Protagonistin ist B. „das Paradies“ (ebd. 30) und „ein Zuhause“ (ebd. 41). Doch als sie nach dem Studium im Ausland zurückkehrt, ist der Blick frei von kindlicher Verklärung. Plötzlich dominieren hier, ähnlich wie bei Kapitelman, pejorative Beschreibungen, es ist die Rede von einer „trist gewordene[n] Landschaft“ (ebd. 43) und die Rinnsale vom Regen erinnern „an Gitterstäbe in Gefängnissen“ (ebd. 44). An diesem regnerischen Nachmittag der Rückkehr heißt es: „Und mir war, als löste sich dieses Damals endgültig von mir.“ (Ebd. 45) Die Kindheit wird abgestreift und mit ihr der kindlich verklärende, die Heimat idealisierende Blick. Sie schaut „nicht mehr mit der nötigen Zuneigung auf diesen Ort“ (ebd.), und so beschließt sie, gleich am nächsten Tag wieder abzureisen – „Ich würde sagen, dass ich dringend in Paris erwartet würde“ (ebd. 47). Generell wird die Rückkehr hier nur als temporale Option beschrieben, denn viele Söhne und Töchter von B. haben Rumänien verlassen und sind nach Spanien oder Italien gegangen. Anfangs kamen sie noch regelmäßig zurück, haben gar noch Häuser gebaut, in die sie nach ihrer späteren Rückkehr mit ihren Familien einziehen wollten. Bald aber kamen sie nur noch selten und dann gar nicht mehr, „während das von ihnen Errichtete allmählich verfiel, bis auf die hohen Betonmauern, die auf die Elternhäuser einen kalten Schatten warfen“ (ebd. 40). Die Kinder und Enkelkinder der Familienfreunde leben ein „Bilderbuchleben“ (ebd. 94) in London, Zürich oder Boston, nicht aber in Rumänien. Auch die Malerin erklärt sich zu ihrer Rückkehr:

> Ich war ja wieder hergekommen, um in der Abgeschiedenheit nachzudenken und zu malen. Ich wollte nicht zuletzt auch als Malerin jene Sinnlichkeit von früher wiederfinden, den direkten Kontakt zur Natur, zur Materialität, mich in meinem alltäglichen Tun an der Dingwelt reiben, wie man das nur noch in einfachen, ja primitiven Welten kann. (Ebd. 101)

Dem westeuropäischen bzw. U.S.-amerikanischen Bilderbuchleben wird hier also Rumänien als ‚primitive Welt‘ gegenübergestellt, die aber immerhin einen folkloristischen Aspekt liefert, welcher der Kunst dienlich sein kann. Hierfür sei jedoch eine Zuneigung nötig, die die Malerin nach ihrer Abwesenheit und

als nun erwachsene Frau nicht mehr empfindet. Doch dann passieren surreale Dinge, die sie in B. verweilen lassen.

Der Roman beginnt in direkter Leseranrede mit dem Hinweis, dass die Ich-Erzählerin die nun folgende Geschichte erzählt, da sie sie „aus nächster Nähe erlebt habe“ und zudem „alle Berichterstattungen darüber als falsch erkenne“ (ebd. 9). Die Leserschaft wird darauf hingewiesen, dass hier etwas von größerem Interesse passiert ist, was nun aus der Ich-Perspektive in einer Art Zeugenbericht erzählt wird, der an Jonathan Harkers Schilderung der unheimlichen Ereignisse im ersten Teil von Stokers *Dracula* in Journalform erinnert. Die Lesenden sollen sich des Privilegs bewusst sein, dass sie hier die wirkliche, wahre Geschichte geliefert bekommen. Schon in der ersten Nacht nach ihrer Rückkehr habe die Malerin „jenen blutgefrierenden Schrei“ (ebd. 47) gehört und eine erste Begegnung mit einer „Kreatur [gehabt], menschenähnlich, die auf allen vieren die Hausmauer hinunterkletterte, wie eine Eidechse“ (ebd. 48). Hierbei handelt es sich um eine unverkennbare Wiedergabe von Jonathan Harkers Beobachtungen: „I saw the whole man […] crawl down the castle wall […], just as a lizard moves along a wall.“ (STOKER 2011 [1897]: 41) Wenige Tage später kommt es zu einem ersten Todesfall. Madame Didina, die Cousine von Margot, stürzt einen Abhang hinunter. Beigesetzt werden soll sie in der Krypta der Familie auf dem Friedhof in B. In der Familiengruft entdeckt man die Leiche eines jungen Mannes, der vor über 10 Jahren nach Spanien ausgewandert ist und dessen Rückkehr niemand bemerkt haben will. Besonders mysteriös an diesem Fund ist, dass „die Leiche klare Merkmale einer Pfählung aufwies, wie sie Mitte des 15. Jahrhunderts, zu Zeiten des Fürsten Vlad des Pfählers praktiziert worden war“ (GRIGORCEA 2021: 105). In der Familiengruft entdeckt man zudem das Grab eben jenes Fürsten und so die Blutsverwandtschaft zwischen der Malerin und dem rumänischen Nationalhelden.

Von nun an wacht die Protagonistin fast jede Nacht auf, und erlebt, wie Jonathan Harker, eine „nocturnal existence“ (STOKER 2011 [1897]: 41), „ein Verlangen nach der Nacht“ (GRIGORCEA 2021: 148f.). Anfangs ist nicht klar, ob sie träumt oder wach ist. Die nächtlichen Szenen erinnern daher auch an die schlafwandelnde Lucy Westenra bei Stoker. Die Malerin hat weitere Begegnungen mit der Kreatur, nach der sie bald schon eine unbehagliche „Sehnsucht“ (ebd. 77) empfindet. Die Veränderungen der Protagonistin, ihre „horriblen neuen Fähigkeiten“ (ebd. 143), fallen ihrem Umfeld nicht auf. Sie isst nicht mehr und hat keinen Hunger. Hinzu kommen stark geschärfte Sinne. Zur gleichen Zeit verändert sich auch B. stark, denn die Nachricht von Vlads Grab lockt Touristen an, die sich „nach einem möglichen Dracula oder nach Vampiren“ umsehen und gleichzeitig „alles hier bizarr […], primitiv oder absto-

ßend“ (ebd. 126) finden. Ein alter Plan, in B. einen Dracula-Vergnügungspark zu errichten, kommt wieder auf.

Neben Stokers Dracula-Roman wird hier auch auf einen der berühmtesten zeitgenössischen Vampirromane, Stephenie Meyers *Twilight* (2005), angespielt. Passagen daraus liest Tante Margot der Malerin vor, der vor allem die „peinvolle Enthaltsamkeit“ (ebd. 127) der beiden Hauptfiguren im Gedächtnis bleibt. Die Figurenkonstellation des Liebespaares in *Twilight* erinnert an die nächtlichen Situationen, in denen die Malerin die Kreatur anzulocken versucht und „Komm!“ ruft (ebd. 48), doch das Wesen ziert sich zuerst einige Zeit, bis es dann schließlich wie ein Tier, ein „sick, masochistic lion“ (*Twilight*, zit. nach ebd. 127) über sie, das „stupid lamb“ (*Twilight*, zit. nach ebd.), herfällt. Es kommt zum Geschlechtsakt, bei dem die Malerin an seinem Blut saugt. Danach stürzt sie sich aus dem Fenster, nur um festzustellen, dass sie fliegen kann, dass „die Gesetze der Natur mir nichts mehr anhaben konnten“ (ebd. 154). Auch hat sie plötzlich ganz neue Zugänge zur Geschichte Rumäniens, es gebe ein „starke[s] Blutsband über die Zeit, das mich an Ereignissen teilhaben lässt, die ich niemals selbst erlebt hatte“ (ebd. 187). Für die Touristen malt sie fortan Portraits im „Dracula-Style“ (ebd. 166) und auch von sich selbst fertigt sie ein Selbstportrait an, doch in Wirklichkeit war es „das nämliche Bild des Fürsten Vlad des Pfählers! Nur war es nicht mehr abgewandt, im Dreiviertelprofil, sondern blickte nach vorn, geradewegs in meine Augen.“ (Ebd. 190) Wie Stokers Dracula hat auch sie kein Spiegelbild mehr. Obwohl der Biss des Vampirs ausgeblieben ist, ist sie also „ein ewig lebender Vampir vom Blut des Fürsten Dracula“ (ebd. 245) geworden. Die Rückkehr gekoppelt mit der Entdeckung der Blutsverwandtschaft hat schon gereicht, um die Transformation in Gang zu setzen. Ein eindeutiges Ende wie Stokers *Dracula* oder Meyers *Twilight* hat diese Vampirgeschichte aber nicht. Am Ende kommt heraus, dass die scheinbare Pfählung Traians, den man beim Grab des Fürsten fand, eigentlich ein Selbstmord war und vom Bürgermeister so inszeniert wurde, um publikumswirksame Werbung für den Dracula-Park zu betreiben, der hier jedoch zugleich als kapitalistische Endstation festgeschrieben wird. Was in allen Vampirromanen und -filmen immer wieder ein großes Thema ist und der Figur der Lucy bei Stoker nicht gelingt, erlebt die Malerin, ohne dass sie weiß wie: sie hört am Ende einfach auf, ein Vampir zu sein (vgl. ebd. 259).

Selbstironisch führt der Roman eine absurde Inszenierung Draculas als kulturelles Kapital vor. Die Leseranreden zeigen immer wieder, dass der Adressat des Erzählten kein Einheimischer ist. Es wird mit klischeehaften, potenziell westeuropäischen Erwartungen gespielt, in denen die erste Assoziation zu Transsilvanien (das immer wieder genannt wird, wenngleich die Geschichte

dort nicht spielt) vermutlich Dracula ist. Auch mit Blick auf die politische Wende von 1989, die in diesem Roman als klare Zäsur zwischen alter, sozialistischer Welt und neuer, kapitalistischer Welt inszeniert wird, wird mit der Erwartungshaltung gespielt. So stimmt etwa die Ich-Erzählerin dem Leser in der Auffassung zu, die geschilderten „Geschehnisse im Kontext jener barbarischen kommunistischen Zeit verstehen zu wollen, als Folge der vierzig Jahre währenden Diktatur in Rumänien, die einen anderen Menschenschlag hervorgebracht haben soll“ (ebd. 15f.).

6 Abschließende Betrachtungen

Augés Thesen über die Grenze als Nicht-Ort verlieren, wie durch die Analyse belegt wurde, vor allem mit Blick auf interkulturelle Literatur an Plausibilität, denn hier sind es gerade die transitorischen Orte, die Bedeutung kreieren. Statt einer Schwächung von Funktionen findet man eine Stärkung von Funktionen, statt Identitätslosigkeit zeigt sich die starke Auswirkung von Grenzüberschreitungen auf identitäre Selbstverortung, statt fehlender Relation zeigen sich vielschichtige, auch intergenerationale Verknüpfungen im Transitorischen, und wenn Augé von „Einsamkeit und Ähnlichkeit“ (AUGÉ 1994: 121) spricht, zeigt sich, beispielweise bei Kapitelman, ganz im Gegenteil Wiedervereinigung und Differenz an keinem Ort so sehr wie am Flughafen. Die Überwindung von Grenzen an Transit-Orten geht zudem oftmals mit einer Überwindung von Krisen einher. Die Untersuchung der Funktion von Grenzen und Grenzüberschreitungen im Spannungsfeld zwischen Augés Nicht-Ort und Wilhelmers Transit-Ort führt deutlich vor Augen, dass der Grenze in der jüngsten Gegenwartsliteratur ein sehr großes Potenzial bei der Konstruktion und Dekonstruktion von Bedeutung, Identität und Vernetzung zukommt. Der Transit-Ort avanciert zu einem Leitmotiv der interkulturellen Familienromane. Die besondere Bedeutung des Transit-Ortes hängt jedoch nicht mit der familiären Konstellation, sondern mit der *interkulturellen* familiären Situation zusammen, was man als Anzeichen dafür verstehen kann, dass es sich beim interkulturellen Familienroman eben nicht um jenes von HOLDENRIED (2022: 212f.) beschriebene Korrektiv der Gattung Familienroman, sondern um eine sich neu etablierende Kategorie des Familienromans handelt.

Beim Thema der Rückkehr in den Osten spielen vor allem Aspekte der Selbstverortung von Figuren eine bedeutende Rolle. Alle drei hier untersuchten Hauptfiguren verknüpfen die Rückkehr mit einer künstlerischen Tätigkeit. Lorenz findet sein Thema und damit den Weg aus der Krise, Dmitrij schreibt ein Buch – die Autofiktion liegt hier auf der Hand – und rekapituliert die

wundersame Wiedervereinigung der Familie, und die Malerin kehrt mit der Motivation zurück, im Einfachen und Primitiven in B. eine künstlerische Sinnlichkeit wiederzufinden und folkloristische Aspekte in ihre Kunst zu integrieren. Es kommt zu einem Selbstbildnis in der Kunst – bei Lorenz ist es der Film über sich selbst und seine Familie, bei Dmitrij das autofiktionale Buch und bei der Malerin das Selbstportrait, welches eine erschreckende Erkenntnis zur Konsequenz hat.

Das transgenerationale Reisenarrativ bei Kaiser und Kapitelman dient einer Neuverortung der Figuren sowie einer neuen Bedeutung des osteuropäischen Raumes im familiären Gedächtnis. Er ist kein Raum der Vergangenheit mehr, sondern ein Raum mit Auswirkungen auf Gegenwart und Zukunft. Im Festhalten dieser Auswirkungen als Roman und als Film werden diese neuen Bedeutungen erfahrbar gemacht und auch für die Zukunft fixiert. Bei Grigorcea wird der Umbruch von 1989 als markanter Wendepunkt inszeniert, der nicht zuletzt Einfluss auf Familiengeschichten hat, die erst jetzt wieder aufgearbeitet werden können, denn „die kommunistische Diktatur habe den Fluss des Wissens ganz allgemein trocken gelegt“ (GRIGORCEA 2021: 117). Nun müsse man sich auf Spurensuche begeben, „denn nur wenn man wisse, woher man komme, wisse man, wer man sei“ (ebd.).

Der Osten fungiert als Raum des Familiengedächtnisses und wird in allen drei Romanen erschlossen bzw. kreativ neu angeeignet. Und auch die These der Transformation durch Rückkehr hat sich auf der Ebene der Figuren bewahrheitet. Sie befinden sich mit der Rückkehr in einem in der Imagination existierenden Gedächtnisraum, der mit der Realität nicht übereinstimmt, was ein neues Spannungsverhältnis von Wiederentdeckung, Rekonstruktion und Imagination zur Folge hat. Das mit dem Osten verknüpfte Familienarchiv, welches aus der westeuropäischen Ferne als Vision verstanden werden kann, wird mit der Rückkehr einer *Re*vision unterzogen.

Literaturverzeichnis:

AUGÉ, Marc (1994): Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main: S. Fischer.

BUCHWALD-THOMSA, Weronika (2014): Nicht anders als anderswo: die Reisen in den europäischen Osten in der deutschsprachigen Literatur nach 1989/90. Berlin: Humboldt Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät.

CSÁKY, Moritz (2019): Das Gedächtnis Zentraleuropas. Kulturelle und literarische Projektionen auf eine Region. Wien: Böhlau.

ETTE, Ottmar (2019): ReiseSchreiben: Potsdamer Vorlesungen zur Reiseliteratur. Berlin/ Bosten: De Gruyter.
FELDEN, Tamara (1993): Frauen reisen: zur literarischen Repräsentation weiblicher Geschlechterrollenerfahrung im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Peter Lang.
GALLI, Matteo/ COSTAGLI, Simone (2010): Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman. In: Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. Hrsg. v. Simone Costagli u. Matteo Galli. München: Wilhelm Fink, S. 7–20.
GRIGORCEA, Dana (2021): Die nicht sterben. München: Penguin.
GRUGGER, Helmut (2021): Zum Begriff des Generationenromans. In: Der Generationenroman. Hrsg. v. Helmut Grugger u. Johann Holzner. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 3–17.
HAINES, Brigid (2008): The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature. In: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe, Jg. 16, Nr. 2/2008, S. 135–149.
HALBWACHS, Maurice (2006 [1925]): Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
HELFFERICH, Cornelia (2012): Migration – Zerreißprobe oder Stärkung des Familienzusammenhalts? In: Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven. Hrsg. v. Michaela Holdenried u. Weertje Willms. Bielefeld: transcript, S. 63–85.
HERMES, Stefan (2017): Die exotische Provinz. Zur Reisemotivik in Wolfgang Herrndorfs Tschick. In: Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Hrsg. v. Michaela Holdenried, Alexander Honold u. Stefan Hermes. Berlin: Erich Schmidt, S. 329–347.
HOLDENRIED, Michaela (2022): Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Stuttgart: J.B. Metzler.
HOLDENRIED, Michaela/ WILLMS, Weertje (Hgg.) (2012): Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: transcript.
KAISER, Vea (2019): Rückwärtswalzer oder Die Manen der Familie Prischinger. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
KAPITELMAN, Dmitrij (2016): Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters. München: Hanser Berlin.
KAPITELMAN, Dmitrij (2021): Eine Formalie in Kiew. München: Hanser Berlin.
LAMPADIUS, Stefan/ SCHENKEL, Elmar (2012): Vorwort: Under Western and Eastern Eyes: Blickwechsel Ost-West. In: Under Western and Easter Eyes. Ost und West in der Reiseliteratur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Stefan Lampadius u. Elmar Schenkel. Leipzig: Universitätsverlag, S. 9–12.
STOKER, Bram (2011 [1897]): Dracula. Revised edition with new appendices and preface. London: Penguin Classics.
WERGIN, Ulrich (2009): Vorwort. In: Bilder des Ostens in der deutschen Literatur. Hrsg. v. Ulrich Wergin u. Karol Sauerland. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 7–8.

WILHELMER, Lars (2015): Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen. Bielefeld: transcript.

WILLMS, Weertje (2017): Gelebte Utopie oder bolschewistische Barbarei? Berichte deutschsprachiger Sowjetunion-Reisender aus den 1920er und 30er Jahren (Heinrich Vogeler, Elisabeth Thommen und Edwin Erich Dwinger). In: Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Hrsg. v. Michaela Holdenried, Alexander Honold u. Stefan Hermes. Berlin: Erich Schmidt, S. 367–383.

II

REZENSIONEN

BLUM-BARTH, Natalia (2021): Poietik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens. Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Beiträge zur Literaturtheorie und Wissenspoetik, Bd. 21), ISBN 978–3–8253–4757–4, 373 S.

Die literarische Mehrsprachigkeit steht in den letzten Jahren – insbesondere im Zusammenhang mit der interkulturellen Literatur – zweifelsohne verstärkt im Fokus der literaturwissenschaftlichen Forschung. Genannt seien hier sowohl zahlreiche theoretische Beiträge (vgl. STURM-TRIGONAKIS 2007, YILDIZ 2012, RADAELLI 2014, DEMBECK/PARR 2017, KELLMAN/LVOVICH 2022), als auch Sammelbände, die die literarische Mehrsprachigkeit an konkreten Werken deutschsprachiger Gegenwartsautoren und -autorinnen mit Migrationshintergrund untersuchen (vgl. BÜRGER-KOFTIS et al. 2010, AUSSIGER BEITRÄGE 2012, CHIELLINO/BLUM-BARTH 2014, CORNEJO et al. 2014, SILLER/VLASTA 2020, PATRUT et al. 2022). Erwähnt werden sollte hier auch das Forschungsprojekt *Polyphonie – Mehrsprachigkeit_Kreativität_Schreiben*, das die vielfältigen Zusammenhänge zwischen Mehrsprachigkeit und Kreativität im Schreiben systematisch und aus interdisziplinärer Perspektive untersucht (vgl. http://www.polyphonie.at/). Nicht zuletzt wurde 2018 das interuniversitäre Forschungszentrum POLYPHONIE von den Universitäten Genua und Catania gegründet, das diese Forschung im institutionellen Rahmen fördert und koordiniert. Das alles verdeutlicht, wie intensiv derzeit der Mehrsprachigkeitsdiskurs verläuft.

Bei der Publikation *Poietik der Mehrsprachigkeit* handelt es sich um eine an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz verteidigte Habilitationsschrift von Natalia Blum-Barth, die zum ersten Mal einen zusammenfassenden, theoretisch höchst fundierten Einblick in die aktuelle Mehrsprachigkeitsforschung bietet. Zugleich eröffnet diese Publikation neue Perspektiven, indem die Funktionen der literarischen Mehrsprachigkeit sowie die Techniken des mehrsprachigen Schreibens systematisch kategorisiert und schließlich am Beispiel des Werkes von Vladimir Nabokov verdeutlicht werden.

Ausgehend von einer perspektivischen Umkehrung, die nicht die mehrsprachige, sondern die einsprachige Literatur als ein Sonderphänomen betrachtet (DEMBECK/PARR 2017), positioniert Blum-Barth ihre Publikation im aktuellen Forschungsdiskurs und verwendet u. a. Bhabhas postkoloniales Konzept des ‚dritten Raumes' (vgl. BHABHA 2000), den sie als „Innenausstattung" (S. 14) der mehrsprachigen Autoren und Autorinnen im Hinblick auf ihre Herkunft, Biographie und literarische Sozialisation versteht. Sie fasst die literarische Mehrsprachigkeit als „das Ergebnis einer schöpferischen Arbeit mit und an den Sprachen [auf], die der Autor nach seinen ästhetischen Vorstellungen konzipiert, um der Grundsprache seines literarischen Werkes seine individuelle Note (Anderssprachigkeit) zu verleihen" (S. 15). So wird die literarische Mehrsprachigkeit zum Ausdruck „einer mehrschichtigen sprachlichen Konzeption und Organisation des Textes", die es möglich macht, die literarischen

Texte im Hinblick auf den „individuellen, kreativen und innovativen Umgang des jeweiligen Autors mit seinen Sprachen zu beleuchten und die dichterische Sprache auf Beeinflussung, Anleihen und Übernahmen zu untersuchen“ (ebd.), und zwar sowohl in manifester als auch latenter Form, die in die Struktur des Textes hineinfließt und diese ästhetisch mitgestaltet.

Die Publikation ist in vier Teile gegliedert. Der erste Teil bietet einen kurzen geschichtlichen Abriss der literarischen Mehrsprachigkeit (weiter LM) seit der Antike bis in den aktuellen Diskurs nach 1989, wobei es der Verfasserin – trotz der notwendigen und unvermeidbaren Kürzung, Vereinfachung und Auslassung – gelingt, das Phänomen der literarischen Mehrsprachigkeit im Hinblick auf die ‚neue‘ Qualität und Bedeutung seit 1989 zu kontextualisieren. LM sei kein zierender Dekor mehr, sondern vielmehr eine Spur der Herkunft, Biographie und Identität der Autoren und Autorinnen, die in ihre Texte thematisch und sprachlich bewusst eingewoben wird (vgl. S. 14). Der zweite Teil fokussiert Formen und Funktionen der LM und bildet nicht nur die theoretische Grundlage für die im 4. Teil durchgeführte, sehr überzeugende Analyse des Werkes von Vladimir Nabokov, sondern kann als ein eigenständiger Beitrag zur Theorie der Mehrsprachigkeitsforschung gewertet werden. Blum-Barth entwirft zum ersten Mal eine Typologie der LM, die im Bereich der textinternen LM drei Kategorien unterscheidet – *manifeste*, bis jetzt weniger untersuchte *latente* und als neue Kategorie *exkludierte* LM. Diese liegt nach Blum-Barth vor, wenn „im Text eine andere Sprache erwähnt oder thematisiert wird, ohne dass sie die Basissprache des Textes beeinflusst und auf sie einwirkt“ (S. 85). Ob exkludierte LM, die als „Erinnerung an die Mehrsprachigkeit der erzählten Welt fungiert“ und „zur Erzeugung, Förderung und Aufrechterhaltung der Illusion der Mehrsprachigkeit im literarischen Text“ (S. 87) dient, sich tatsächlich als ‚neue Mehrsprachigkeit‘ etabliert, wie Blum-Barth meint, bleibt offen und wird wohl erst die Zukunft zeigen. Die Tatsache, dass ein Teil der ‚assimilierten‘ Autoren und Autorinnen (vgl. S. 103) die Mehrsprachigkeit aus ihrem Text bewusst ausschließt (Bsp. Olga Grjasnowa), führt Blum-Barth auf Ablehnung dieser Autoren von Fremdzuschreibungen und Erwartungen zurück und deutet diese ihrerseits „als eine Art Statement“ (102f.) und „ästhetisches Konzept“ (S. 87). Es ist jedoch anzunehmen, dass weitere Migrationswellen (wirtschaftlich und kriegsbedingt) Europa erreichen und sich demzufolge auch in der BRD bald eine neue Generation von Autoren und Autorinnen zu Wort melden wird, die ihre mehrsprachige Herkunft und Biographie womöglich wieder in den Vordergrund rückt und in ihren Texten als manifeste oder latente Mehrsprachigkeit inszeniert.

Besonders aufschlussreich ist der dritte Teil, der eine Systematisierung von Techniken des mehrsprachigen Schreibens vorschlägt: Neben dem Multilingualismus wird die Übersetzung als „neue Denkfigur“ (S. 135) näher beleuchtet – es werden, übersichtlich und anschaulich, sowohl thematische Markierungen (Dolmetscher-, Übersetzer-, Sprachlehrerfiguren, Übersetzungsdiskurs, Wörterbuch als Motiv) als auch sprachliche (paraphrasierte, verschlüsselte und verdeckte) Umsetzungen der Übersetzung beschrieben und in ihrer Funktion an konkreten Textbeispielen erklärt. Das

gilt auch für die Technik der Intertextualität, die bei den mehrsprachigen Autoren und Autorinnen – hier exemplifiziert am Beispiel von Herta Müller und Vladimir Nabokov – eine besondere Ausprägung einnimmt. Laut Blum-Barth macht diese Besonderheit die Art und Weise der intertextuellen Bezugnahme von mehrsprachigen Schriftsteller/innen aus – also nicht *was*, sondern *wie* etwas gesagt wird (vgl. S. 18).

Der letzte, vierte Teil bietet, wie schon erwähnt, eine exemplarische Analyse von Formen und Funktionen der Mehrsprachigkeit bei Vladimir Nabokov – auch hier handelt es sich um die erste so umfassende und tiefgründe Untersuchung der Mehrsprachigkeit bei Nabokov, in die die früheren Arbeiten der Verfasserin miteingeflossen sind.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Blum-Barth mit ihrer Publikation einen wichtigen Beitrag zur literarischen Mehrsprachigkeitsforschung leistet, der gute Voraussetzungen hat, zu einem Grundlagenwerk zu werden, da er eine plausible Kategorisierung und Systematisierung von Formen, Funktionen und Schreibtechniken mehrsprachiger Texte vorschlägt. Blum-Barth ist es gelungen, ein kompaktes und übersichtliches Werk vorzulegen, welches trotz der Breite und Komplexität des behandelten Forschungsfeldes der notwendigen Differenzierung stets gerecht bleibt und die theoretischen Ausführungen durch geeignete Textbeispiele überzeugend zu untermauern vermag.

Literaturverzeichnis:

AUSSIGER BEITRÄGE 6 (2012): National – postnational – transnational? Neuere Perspektiven auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa. Hrsg. v. Renata Cornejo, Sławek Piontek u. Sandra Vlasta. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně v Ústí nad Labem.

BHABHA, Homi (2000): Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg.

BÜRGER-KOFTIS, Michaela/ SCHWEIGER, Hannes/ VLASTA, Sandra (Hgg.) (2010): Polyphonie, Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität. Wien: Praesens.

CHIELLINO, Carmine Gino/ BLUM-BARTH, Natalia (Hgg.) (2014): Bewegte Sprache: vom „Gastarbeiterdeutsch" zum interkulturellen Schreiben. Dresden Thelem.

CORNEJO, Renata/ PIONTEK, Sławek/ SELLMER, Izabela/ VLASTA, Sandra (Hgg.) (2014): Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa. Wien: Praesens.

DEMBECK, Till/ PARR, Rolf (Hgg.) (2017): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto.

KELLMAN, Steven G./ LVOVICH, Natasha (Hgg.) (2022): The Routledge Handbook of Literary Translingualism. New York/Abingdon: Routledge.

PATRUT, Iulia-Karin/ RÖSSLER, Reto/ SCHIEWER, Gesine (Hgg.) (2022): Für ein Europa der Übergänge: Interkulturalität und Mehrsprachigkeit in europäischen Kontexten. Bielefeld: transcript.

RADAELLI, Giulia (2014): Literarische Mehrsprachigkeit. Ein Beschreibungsmodell (und seine Grenzen) am Beispiel von Peter Waterhouse *Das Klangtal.* In: Philologie und Mehrsprachigkeit. Hrsg. v. Till Dembeck u. Georg Mein. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 156–182.

SILLER, Barbara/ VLASTA, Sandra (Hgg.) (2020): Literarische (Mehr)Sprachreflexionen. Wien: Praesens.

STURM-TRIGONAKIS, Elke (2007): Global Playing in der Literatur. Ein Versuch über die neue Weltlitertur. Würzburg: Königshausen & Neumann.

YILDIZ, Yasemin (2012): Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition. New York: Fordham University Press.

Renata Cornejo (Ústí nad Labem)

DENEMARKOVÁ, Radka (2022): Stunden aus Blei. Hamburg: Hoffmann & Campe, ISBN 978–3-455–010–44–2, 879 S.

Drei Jahre nach der tschechischen Erstausgabe ist der neueste Roman von Radka Denemarková auf Deutsch erschienen: *Stunden aus Blei* (*Hodiny z olova*, Dezember 2018). Der Weg der tschechischen Schriftstellerin zu ihrem Opus magnum ist von Anfang an durch unverwechselbare literarische Werke markiert. Sie eröffnet tabuisierte Themen und stellt in einer lyrischen, zunächst verklärenden Sprache, die sich allmählich in eine scharfsinnige Diagnostik einer an Egoismus krankenden Gesellschaft verwandelt, Ungeheuerliches dar. Bereits im Roman *Ein herrlicher Flecken Erde* (*Peníze od Hitlera*, vorwörtlich [Geld von Hitler], 2006, dt. 2009), dessen Titel im Deutschen irreführend klingt,[1] hat die Autorin ein Tabu-Thema der neueren tschechischen Geschichte gebrochen: die doppelte Verfolgung der jüdischen Mitbürger/innen im und nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Roman *Kobold* (2011), dessen Titel als Chiffre für einen skrupellosen Machtmenschen zu verstehen ist, wurde als Doppelbuch konzipiert und stellt somit einerseits die häusliche Gewalt, andererseits die Xenophobie in der Gesellschaft dar. *Ein Beitrag zur Geschichte der Freude* (*Příspěvek k dějinám radosti*, 2014, dt. 2019) fasst die Gewalt als Systemfehler einer patriarchalischen Gesellschaft auf und polemisiert gegen die häufige Sicht auf die Gewalt gegen Frauen, dass es sich bei der Vergewaltigung nicht um ein Verbrechen handelt.

Auch in *Stunden aus Blei* greift Denemarková ein globales Thema auf. Sie hinterfragt die Wirtschaftsbeziehungen der sog. freien Welt zu einem totalitären Regime

1 Bei ihrer Lesung am 18.7.2022 im Rahmen des tschechisch-österreichischen Sommerkollegs an der Pädagogischen Fakultät der Südböhmischen Universität in České Budějovice hat die Autorin erklärt, sie habe sich vom Verleger überzeugen lassen, den Buchtitel zu ändern. Der Name Hitler würde bei den Leser/innen nicht gut ankommen, es gäbe zu viele Hitler-Bücher. Sollte der Roman neu aufgelegt werden, wolle die Schriftstellerin auf dem Originaltitel insistieren.

und fragt somit nach dem Preis der Freiheit. Dieser essayistische Roman wurde 2019 mit Magnesia Litera in der Kategorie „Buch des Jahres“ ausgezeichnet und gehört in Tschechien zu den meist diskutierten literarischen Werken seit 1989. In den Zeiten der doppelten Koboldisierung der höchsten Politik wurde das Buch zur Protestlektüre. Mit einem Oligarchen als Premierminister und einem Präsidenten, der am 30.10.2014 im chinesischen Fernsehsender CCTV gesagt hat, er sei nach China gekommen, um zu lernen, wie man eine Gesellschaft stabilisiere,[2] kann frau/man sich über eine enthusiastische Aufnahme des literarischen Werkes nicht wundern. Sogar die prominente satirische Online-Sendung *Šťastné pondělí* hat den Roman für ihre Kritik an Miloš Zeman instrumentalisiert.[3] Diese intensive Rezeption im Sinne des politischen Widerstands erinnert an Václav Havels Zeiten, als die demokratische Literatur im Dissens politisch sein musste, da die Politik alles andere als demokratisch war. ‚Der große Bruder‘ heißt allerdings nicht mehr Sowjetunion, sondern China. Der ideologisch polarisierte Kalte Krieg wurde durch die Ideologie des Profits um jeden Preis ersetzt.

China wird dabei zum Handlungs- und Tatort und zugleich zur Chiffre, es geht ja um ‚uns in China und um China in uns‘. Der Text ist voll von Anspielungen auf den höchsten China-Freund Tschechiens. So wundern sich etwa die chinesischen Politiker bei einem Empfang in der tschechischen Botschaft über den Löwen im tschechischen Staatswappen: Sie hätten eigentlich einen Maulwurf erwartet. Die tschechischen Leser/innen konnten sich sofort an die Fernsehbilder von 2014 erinnern, als Miloš Zeman dem chinesischen Präsidenten Xi Jinping als Geschenk für sein Kind den kleinen Maulwurf aus Plüsch überreicht hat. Der kleine Maulwurf war ca. anderthalb Meter groß, das Kind über 20 Jahre alt. Ein berühmtes Zitat und zugleich eine aufschlussreiche Charakteristik der politischen Repräsentanz des Landes in der Mitte (Europas). Ein anderes Beispiel für verdichtete Formulierungen, bei deren Lektüre allerdings das Lachen im Halse stecken bleibt: „*Wir sind uns näher, als man denkt*.[4] Das ist die Werbung für die Fluglinie zwischen Prag und Shanghai.“ (374) Werbeslogans als Diagnose – der Text ist voll von aufschlussreichen Verkürzungen. Zugleich weist er, durch typisierte Romanfiguren und symbolträchtige Mikrosituationen, auf den historischen Kontext der Relativierung der Werte hin. So erinnert sich

2 https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/1011465-zeman-o-vztazich-s-cinou-misto-prednasek-o-lidskych-pravech-se-chceme-ucit

3 Vgl. https://www.seznamzpravy.cz/clanek/stastne-pondeli-znamy-cesky-herec-krade-vtipy-a-vydava-je-za-sve-119922 [30.11.2022]

4 Dieser Werbeslogan wurde falsch übersetzt und somit verharmlost. Auf Tschechisch drückt der Satz eindeutig eine Bedrohung aus, indem er lautet: „Jsme si blíž, než si myslíte.“ (DENEMARKOVÁ, Radka (2018): Hodiny z olova. Brno: Host, S. 323) Korrekt übersetzt sollte er heißen: ‚Wir sind uns näher, als ihr denkt.‘ Es gibt mehrere solche Ungereimtheiten. Leider wurde die Übersetzung, deren Sprachduktus sonst gut getroffen ist, nicht von den Muttersprachlern/Muttersprachlerinnen redigiert.

der opportunistische **Programmierer**, wie er Ende der 1980er Jahre als Bub im Büro seines Vaters gespielt hat. Dieses befand sich im Prognostischen Institut, das neben Miloš Zeman auch Václav Klaus, den einflussreichsten Autokraten der tschechischen Politik nach 1989, generierte. Treten im Romantext tschechische Politiker bzw. Unternehmer auf, die sich den chinesischen ‚Partnern' anbiedern, um an die Macht und zum Geld zu kommen, bedient sich die Autorin oft Mittel der Groteske. Dort, wo es um ideelle Werte geht, nimmt die Romanhandlung Orwel'sche Züge an. So werden auf der Farm der tschechisch-chinesischen Freundschaft Havels Bücher verbrannt. Gerade durch die Bekenntnisse zu Václav Havel wird *Stunden aus Blei* zum Bewusstseinsroman. Die ProtagonistInnen setzen sich mit Havels politischen Essays auseinander und versuchen zugleich dem ‚Weg der Mitte' zu folgen. Missbrauchen kann man, etwa wenn man den Kontext ignoriert, viele Gedanken. So stehen die Zitate von Konfuzius manchmal im Einklang, manchmal im Widerspruch zur *Macht der Machtlosen* (1978) Havels. Je nachdem, wer spricht: „Nur wer mit dem Strom schwimmt, erreicht das Meer." (687) In *Stunden aus Blei* geht es um das Gewissen der Welt. Der ganzen, denn viele Menschen wählen den Maulwurf zum Wappentier.

Eine große Bedeutung kommt der Genderthematik zu, einem der Schlüsselzüge des Oeuvres Radka Denemarkovás. Als **Schriftstellerin** (Hervorh. im Original) begegnen wir wieder Birgit Stattherrová, einer kompromisslosen Figur, bereits bekannt aus den Romanen *A já pořád kdo to tluče* [2005, *Dreht euch nicht um*] und *Ein Beitrag zur Geschichte der Freude*. Sie wird vom Kater Pommerantsch begleitet, der, wie sein Pendant aus *Der Meister und Margarita* Bulgakows, durch Zeiten und Reiche geht; er kann die Gräueltaten bezeugen, die den menschlichen Figuren einfach nicht zuzumuten sind. Eine Perspektive durch die erzählenden Tiere hat die Autorin bereits in ihrem Roman *Ein Beitrag zur Geschichte der Freude* gewählt, in dem die Schwalben vom bestialischen Verhalten der Peiniger berichten. Die **Schriftstellerin** lässt sich weder korrumpieren noch einschüchtern und sorgt dadurch für Unruhe bei den Partys der Diplomaten und Unternehmer. Bei ihren Auseinandersetzungen mit dem Land vieler Widersprüche besucht sie den **Freund** und trifft sich mit dem chinesischen **Anwalt**, spricht mit der **jungen Chinesin** über die (Ohn-)Macht der Literatur und hört **Olivie** zu, die sich von der feindlichen Umwelt abgekapselt hat. Und sie bemüht sich immer wieder, die Menschenrechte – pars pro toto Frauenrechte – zu verteidigen. Sie tritt selbstbewusst auf, lässt sich nicht erpressen, vergisst jedoch in ihrem Demokratiewahn die Grundregel: Die Wahrheit, die in einer Diktatur laut gesagt wird, kann zum Verhängnis werden. In einer autoritären Gesellschaft sind vor allem die jungen Menschen besonders verletzlich. Während es der **Schriftstellerin** gelingt, **Olivie** vor der soziopathischen Familie des **Programmierers** zu retten, kann die **junge Chinesin** ihre Stunde aus Blei nicht überleben. Das Buch erzählt auch ihre ungeheuerliche Geschichte.

Radka Denemarkovás Roman berichtet von einer Welt am Rande des Abgrunds. Er fordert uns auf, über uns in China und China in uns nachzudenken. Davon, dass diese Intention auch im deutschsprachigen Raum angekommen ist, zeugen nicht nur die

vielen positiven Besprechungen in den prominentesten Literaturzeitungen, sondern auch die Auszeichnung der Schriftstellerin Radka Denemarková und der Übersetzerin Eva Profousová durch den renommierten *Brücke Berlin Literatur- und Übersetzerpreis*[5] am 10.10. 2022.

Dana Pfeiferová (Plzeň)

DUNKER, Axel/ GERSTNER, Jan/ OSTHUES, Julian (2021): „Migrationsvordergrund" – „Provinzhintergrund". Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft. Leiden: Brill NV (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 94), ISBN 978–90–04–46256–4 (Hardback), 978–90–04–46623–4 (E-Book), 277 S.

Sich der Problematik des gewählten Untertitels *Deutschsprachige Literatur* ***osteuropäischer*** *Herkunft* [Hervorh. v. R.C.] bewusst, widmen sich die Herausgeber in ihrem Vorwort ziemlich ausführlich dem Begriff ‚osteuropäisch', bzw. ‚osteuropäische Literatur' – wohl ahnend, dass diese Bezeichnung auf (berechtigte) Kritik stoßen wird. Sicherlich spielt eine wichtige Rolle, dass die Bezeichnung *Osteuropa* „oft Abwehr und Ausgrenzung" (S. 4) hervorruft, aber nicht nur das. Mit dem Begriff *Osteuropa* werden nicht so sehr geographische, sondern vielmehr geopolitische Befindlichkeiten und die Erbschaft des mehr als 30 Jahre zurückliegenden Endes des Kalten Krieges abgerufen. Denn, und das ist aus den Ausführungen der Herausgeber ersichtlich, man rekurriert im deutschen bzw. deutschsprachigen Raum heute immer noch auf dieses (leider noch nicht überwundene) Verständnis von ‚Osteuropa' und reproduziert somit den Blick vom Standort ‚Westen' aus auf den, wie auch immer definierten, ‚Osten'. Der Begriff *Osteuropa* evoziert nolens volens zunächst einmal den geopolitischen Bezug, d. h. die ehemaligen Ost-Block-Staaten hinter dem Eisernen Vorhang. In diesem Sinne wird der Begriff von der Forschungsstelle Osteuropa (FSO) an der Universität Bremen verwendet – einer Institution, die 1982 mitten im Kalten Krieg gegründet wurde, wie auch das Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa (BKGE) in Oldenburg. Dass sich die Namen der seit Jahrzehnten bestehenden Institutionen nicht ändern, ist sicherlich nicht weiter verwunderlich, doch im literarischen Diskurs bzw. bereits im Untertitel der Publikation würde man, gerade weil die mit dem Begriff verbundenen Schwierigkeiten offensichtlich sind, einen etwas stärker differenzierenden Zugang erwarten, der die verfestigte institutionalisierte und längst überholte Sicht in Frage stellt, dieser entgegenwirkt und versucht, dem aktuellen Ost-West-Diskurs gerecht zu werden. Und das nicht nur durch die Problematisierung des Begriffs im Vorwort.

Dass dies kein einfaches Unterfangen ist und eine ziemlich große Herausforderung darstellt, erörtern im 1. Teil des Bandes unter *Konzept ‚Osteuropa' – Theoretische*

5 Vgl. https://lcb.de/foerderung/bruecke-berlin-preise/

Aspekte vier Beiträge, unten denen insbesondere zwei Grundlegendes zur Diskussion leisten. **Hansjörg Bay** benennt in seiner Studie nicht nur die begrifflichen Schwierigkeiten eines ‚Eastern turn' in der deutschsprachigen Literatur und des Konzepts *Osteuropa,* sondern stellt generell die bestehenden Kriterien einer ‚osteuropäischen' Korpusbildung in Frage und zeigt deren performative Widersprüche auf, die zur Verhandlung der Ost-West-Differenz in einzelnen literarischen Texte führen. Aus dieser Perspektive ist und bleibt *Osteuropa* immer ein Diskursraum, der „sich aus der Fremd- und Selbstwahrnehmung gegenüber ‚(West-)Europa' konstituiert" (S. 4) und immer wieder neu verhandelt werden muss. Diese theoretische Auseinandersetzung wird fortgeführt und weiter vertieft im Beitrag von **Manfred Weinberg,** der sich unter dem Motto „Ich bin genauso deutsch wie Kafka" (Terézia Mora) die Frage nach der (Un)Tauglichkeit des Konzepts einer ‚Migrantenliteratur' stellt, das als Marketingbegriff durchaus gut funktionieren kann, jedoch nicht als literaturwissenschaftliche Kategorie, da er eine „kompakte Homogenität der so vereinten Texte unterstellt" (S. 53). Die Untersuchung der ‚Literatur von Migranten' ist jedoch in Bezug auf die Erfahrung der Migration und des Ankommens in der Fremde durchaus sinnvoll, wenn diese nicht auf das Inhaltliche beschränkt bleibt, sondern zu Strukturfragen der literarischen Texte führt (vgl. S. 56).

Im 2. Teil beschäftigen sich zwei weitere Beiträge mit den *Marktmechanismen und Platzierungen im strategischen Feld*. Besonders aufschlussreich ist der Beitrag von **Brigitte Schwens-Harrant**, in dem sie die Auswirkungen der Fokussierung des Literaturbetriebs auf die Person des Autors/der Autorin näher untersucht und Chancen genauso wie Fallen solcher Marketingstrategien der Verlage offenlegt. Denn die Herkunft der Autoren und Autorinnen als Kriterium in Literaturbetrieb und Literaturkritik hervorzuheben, bedeutet nichts Anderes, als das, was „Autoren über ihre eigenen Werke oder über die Situation der Welt zu sagen haben" (S. 92), höher zu stellen als das literarische Werk selbst. Neben institutionalisierenden und literaturbetriebswirksamen Literaturpreisen unterzieht Schwens-Harrant das Verlagsmarketing einer ziemlich genauen Analyse und beleuchtet kritisch nicht zuletzt auch die rezeptionslenkende Literaturkritik, die gern den „Wert" der sogenannten „Migrantenliteratur" mit „Begriffen aus dem Bereich der Ökonomie bezeichnet" – etwa mit dem Wort „bereichern" (S. 101).

Der 3. Teil beinhaltet schließlich insgesamt acht *Fallbeispiele*, darunter Einzelstudien zu Werken von Melinda Nadj Abonji, Arthur Becker, Alina Bronsky, Jan Faktor, Olga Grjasnowa, Martin Kordić, Lana Lux, Olga Martynova, Saša Stanišić und Ilija Trojanow. **André Steiner** untersucht erlebte Erinnerungsstruktur(en) als Teil einer postmodernen Poetik am Beispiel des Romans *Das Herz von Chopin* (2006) von Artur Becker, **Stephanie Catani** Narrative der Flucht bei Olga Grjasnowa und Ilija Trojanow, **Julian Osthues** das exzentrische Erzählen bei Martin Kordić, **Janine Ludwig** Deutschland als Sehnsuchtsort in Lana Lux' *Kukolka,* **Sven Kramer** die Konstruktion des Jüdischen in Jan Faktors Romanen, **Laura Beck** das Verhältnis von Nahrung und Herkunft bei Abonji, Stanišić und Bronsky, **Martin Schierbaum** Third

Space bei Olga Martynova und Saša Stanišić, **Jan Gerstner** in seinem Beitrag *Vordergründiger Hintergrund* das authentische Sprechen in Saša Stanišićs *Fallensteller.* Gerade die Lektüre von *Fallensteller*, in der die Hauptfigur als Autor mit „Provinzhintergrund" mit einem Preis gewürdigt wird, wird im Titel des Bandes auf ironische Weise aufgegriffen und spielerisch zu Autoren mit „Migrationsvordergrund" in Beziehung gesetzt: „Dieses Spiel von Vordergrund und Hintergrund, eines sogenannten Migrationshintergrunds, der allzu oft in den Vordergrund gerückt wird, und der natürlich auch beim Provinzhintergrund im Hintergrund steht, koppelt gleichzeitig in bezeichnender Weise die Begriffe von Migration und Provinz." (S. 10) Ein geschickt gewählter Titel, der das Spannungsverhältnis, die Wandelbarkeit und Bedeutungsverschiebungen unterstreicht und zugleich thematisiert. Trotz der begrifflichen Unschärfe und des problematischen, hier bemühten Begriffs von *Osteuropa* haben die Herausgeber mit diesem Band, der die Beiträge der vom 9.–11. November 2017 an der Universität Bremen organisierten Tagung enthält, einen wichtigen Beitrag zum aktuellen Diskurs der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur geleistet.

Renata Cornejo (Ústí nad Labem)

EGGER, Sabine/ HAJDUK, Stefan/ JUNG, Britta C. (Hgg.) (2021): Sarmatien – Germania Slavica – Mitteleuropa. Vom Grenzland im Osten und Johannes Bobrowskis Utopie zur Ästhetik des Grenzraums. Göttingen: V&R Unipress (Deutschsprachige Literatur und Medien, Bd. 25), ISBN 978–3-8471–1193–1, 471 S.

„Das Vergangene ist nicht tot. Es ist nicht einmal vergangen. Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd". (WOLF 1980: 1) Durch Film und Literatur wird die verlorene Zeit in die ausgedehnte Gegenwart übertragen, wodurch nicht nur zeitliche, sondern auch räumliche Grenzen überschritten werden, denn es ist erst das Phänomen Zeit, das den Raum mit Sinn erfüllt. Die Literatur als Medium des kulturellen Gedächtnisses erweist sich als identitätsstiftendes Konstrukt, das herkömmliche Grenzmarkierungen dekonstruiert und neu kontextualisiert.

Auf der Suche nach der in einen Sehnsuchtsort verwandelten Heimat kreiert Johannes Bobrowski (1917–1965) mittels seines literarischen Schaffens den europäischen Grenzraum *Sarmatien* (1961), bei dem es sich bereits seit der Antike um die Landschaft zwischen Weichsel, Wolga, Ostsee und Schwarzem Meer handelt. In Bobrowskis literarischen Werken, so die Herausgeber/innen des Bandes, könne *Sarmatien* als „geistesgeschichtliches Gravitationsfeld" (S. 9) wahrgenommen werden, in dem sich ein Zusammenfluss der Kulturen abspielt.

Der vorliegende Sammelband hat es sich zur Aufgabe gemacht, ausgehend von BOBROWSKIS *Sarmatien* die ästhetischen Darstellungsformen der mittel-, mittelost- und osteuropäischen Grenzräume vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die

Gegenwart unter die Lupe zu nehmen. Der Band, der sowohl deutsch- als auch englischsprachige Beiträge umfasst, ist hervorgegangen aus der 2017 von Bill Neven mitorganisierten Konferenz am Institute for Modern Language Research (IMLR) der University of London.

Die historischen Transformationsprozesse nach 1989 haben zu einer Raumdynamisierung beigetragen und die „transzendentale Obdachlosigkeit" (LUKÁCS 1982: 47) des postmodernen Menschen in den Vordergrund gerückt. Vor dem Hintergrund der politischen Umbrüche wurde der Begriff *Grenze* einer Revision unterzogen. Der Sammelband widmet sich in diesem Zusammenhang nicht nur der Auseinandersetzung mit Ost-West-Dichotomien, sondern setzt den Akzent auch auf die Nord-Süd-Disposition. Durch die Verknüpfung von historisch-politischen Hintergründen und persönlichen Lebenserfahrungen wird ein Gedächtnisrahmen geschaffen, innerhalb dessen „imaginierte Heimatländer der Phantasie" (RUSHDIE 1992: 22) entstehen. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen kulturelle Grenzräume wie ‚Mitteleuropa' oder ‚Germania Slavica'.

Der Band besteht aus vier Teilen, wobei der erste Teil ganz und gar auf Bobrowskis *Sarmatien* Bezug nimmt, während die anderen Teile den theoretischen Diskurs erweitern und anhand von Texten anderer Schriftsteller eine interdisziplinäre Perspektive eröffnen. Nicht nur die literarische Inszenierung von Grenzräumen und Grenzverschiebungen, sondern auch die mediale Darstellung deren Gesamtheit in der deutschsprachigen Literatur der letzten 125 Jahren bilden den Gegenstand des vorliegenden Sammelbandes.

Der erste Teil des Bandes mit dem Titel *Ostgrenzenlos? Bobrowskis sarmatische Utopie* referiert auf Bobrowskis *Sarmatien* und handelt von der Wechselwirkung zwischen Grenzraum und Identitätskonstruktion. Der zweite Teil, *(Ost-)Mitteleuropa revisited*, setzt sich unter einem interdisziplinären Blickwinkel mit vom Ende des 19. bis Anfang des 21. Jahrhunderts entstandenen Prosatexten auseinander und verweist auf das Spannungsverhältnis zwischen historischen Fakten und literarischer Fiktion. Im dritten Teil des Sammelbandes, betitelt mit *Topographische Polyvalenzen*, wird von der Dependenz zwischen Topographie und Topologie ausgegangen. Durch die narrative Topographie kommt die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem zustande, indem mittels der Möglichkeit der Welterfahrung Orte durch Erinnerungsspuren gezeigt werden. Im letzten Teil des Sammelbandes, *Poetische Räumlichkeit und Gattungsgrenzräume*, wird eine Raumkonstruktion vor dem Hintergrund der performativen Kraft der Sprache zum Ausdruck gebracht. Die Sprache als identitätsstiftendes Medium und Symbol der Temporalisierung und Verräumlichung schafft neue Sinnwelten, die eine transzendentale Funktion ausüben.

Im Allgemeinen kann man zusammenfassen, dass der vorliegende interdisziplinäre Sammelband einen durchaus konstituierenden Beitrag zum Verständnis der Literatur in ihrer grenzüberschreitenden Funktion als Hüterin der transnational gewordenen Gedächtniskultur und als Kulturvermittlerin zwischen West und Ost leistet.

Literaturverzeichnis:

BOBROWSKI, Johannes (1961): Sarmatische Zeit. Gedichte. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt/ Berlin: VOB Union.

LUKÁCS, Georg (1982): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt: Luchterhand.

RUSHDIE, Salman (1992): Heimatländer der Phantasie. Essays und Kritiken. 1981–1991. München: Kindler.

WOLF, Christa (1980): Kindheitsmuster: Roman. München/Unterschleißheim: Luchterhand.

Rangel Trifonov (Köln)

GMEHLING, Karl-Heinz (2022): Konstellationen der Flucht in ausgewählten Werken von Ota Filip und Jan Faktor. Eine raumnarrative Analyse. Berlin: Frank & Timme, ISBN 978–3-7329–0887–5, 313 S.

Die tschechischen Schriftsteller Ota Filip (1930–2018) und Jan Faktor (*1951) verbindet so viel, wie sie trennt, wobei schon gleich das Eingangssyntagma infrage gestellt werden kann, denn eigentlich schreiben bzw. schrieben beide auf Deutsch und ihre Werke zählen zumindest aus sprachlicher Sicht zur deutschen Literatur, wenn solche Kategorisierungen überhaupt in Anschlag gebracht werden sollen. Beide Männer verließen aus unterschiedlichen Gründen die sozialistische Tschechoslowakei und kehrten nach der ‚Samtenen Revolution' 1989 nicht dauerhaft in ihre Heimat zurück, allenfalls besuchsweise. Sie unterscheiden sich in Generationszugehörigkeit und Landeswahl, denn während Ota Filip nach Westdeutschland emigrierte, heiratete Jan Faktor Annette Simon, Tochter von Christa Wolf, und lebt mit ihr seitdem in (Ost-)Berlin, wo er in den 1980er Jahren zur Underground-Szene des Prenzlauer Berg zählte. Beide Schriftsteller nun mit Blick auf ihre literarischen Raumkonstrukte zu vergleichen, hat sich Karl-Heinz Gmehling in *Konstellationen der Flucht* vorgenommen.

Die Monographie orientiert sich im Aufbau an ihrem Untertitel und steigt dementsprechend in die theoretischen Grundlagen ein, bietet einen Aufriss über den Raum in der Literatur, über Vorgänger- und Nachfolgekonzepte des *spatial turn*, um schließlich ein Analysemodell für zwei ausgewählte Werke der oben genannten Schriftsteller vorzustellen. Die längeren Kapitel widmen sich dann Filips Roman *Café Slavia* (1985) und Faktors *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensackbimbams von Prag* (2010).

Schon in der Einführung *Raumnarratologie – ein kurzer Abriss der Entwicklung einer Theorie* (S. 23–38) weist der Autor darauf hin, dass der *spatial turn* seit Längerem auch in der Literaturwissenschaft etabliert sei, um mit einer erschöpfenden Wiedergabe der entsprechenden raumbezogenen Theorien und Positionen anzuschließen, die sich im folgenden Kapitel *Entwicklung der Analysemethode* (S. 39–65)

fortsetzt. Es würde den Rahmen der Rezension sprengen, die aufgerufenen Namen und Konzepte aufzulisten. Viele Zugänge werden wenig aussagefähig und anwendungsorientiert als „fruchtbar" identifiziert, bieten „interessante Erweiterungen und Ergänzungen" (S. 26), sind „interessante Ansätze" (S. 28), stellen einen „interessanten Untersuchungsaspekt" (S. 32) dar oder sind „besonders interessant hinsichtlich eines Vergleichs" (S. 33). Ein Blick in einschlägige Handbücher und Zusammenfassungen zu Literatur und Raum bzw. zum *spatial turn* hätte als Konturierung ausgereicht, zumal ohnehin oftmals daraus zitiert wird. So bleibt das in den Eingangskapiteln vorwiegend additiv entfaltete Raumwissen letztlich steril.

Im eigenen, namentlich an Caroline Frank angelehnten Analysemodell (S. 55–65) fokussiert die Monographie dann den Dreiklang Raum, Bewegung, Körper, nimmt einmal das Wie der narrativen Darstellung von Räumen in den Blick, konzentriert sich zum zweiten auf Aktionen der Figuren im Raum und folgt schließlich drittens den Bewegungen der Hauptprotagonisten in und zwischen Räumen. Mit diesem Instrument ausgerüstet, steigt der Autor in die Textexegese ein, stellt zuvor Filip und Faktor vor und kontextualisiert nicht zuletzt ihre Sprachbiographien. Zentrale Forschungsfragen an die zwei Romane sollen sich laut Eingangskapitel auf das Transnationale, Transitäre und Dynamische in den Raumkonstruktionen beziehen, aber auch auf Aspekte des Marginalen, Heterotopen und Hybriden. Grundsätzlich fragt Gmehling nach der Tragfähigkeit einer raumnarratologisch verfassten Poetik der Migration (S. 20), wobei allerdings der in den letzten Jahren vieldiskutierte und gut beforschte Migrations- als Bewegungsaspekt unterbelichtet bleibt.

Das erste Beispiel ist *Café Slavia* von Ota Filip, ein Schelmenroman, der zugleich ein Prag-Roman ist, wie Gmehling an mehreren Stellen ausführt, diese lohnende Spur aber nicht dezidiert verfolgt (S. 19, 72). Derweil stellt er den Roman umfassend vor, präpariert u. a. akustische, olfaktorische und haptische Raumkennzeichnungen heraus, widmet sich dem Erzählraum Karlsbrücke und der Moldau als realem wie mythologischem Ort. Dabei wird der Raumbezug nicht immer klar eingepreist, scheint nahezu alles raumnarratologisch verwertbar. Das führt zu einer gewissen Beliebigkeit der Deutung, die sich zudem scheut, nichtpassende Romanpassagen beiseite zu lassen. So fügt sich Filips Spiel mit Perspektivverzerrungen, mit optischen Täuschungen und verkehrten Räumen, mit Orten wie Dachkammern, Kellern und Cafés in den Analyserahmen der Studie, während die Abschnitte zu Metamorphosen, Gesichtern und Masken gezwungen wirken, eines anderen Instrumentariums bedürfen.

Das Kapitel zu Faktors *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensackbimbams von Prag* bietet ebenfalls eine beeindruckende Materialfülle, der indes schärfere Fokussierung guttäte. Wie Filips *Café Slavia* lässt sich dieser Roman dem „Prager Text" zuordnen, was auch eingespielt wird (S. 161). Im Weiteren konzentriert sich das Kapitel auf die Wohnungen, in denen der Ich-Erzähler aufgewachsen ist, und ihren figürlichen Charakter. So wird die matriarchale Gemeinschaft, die in der Wohnung der Mutter herrscht, überzeugend mit der väterlichen Wohnung kontrastiert (S. 197).

Im Schlussteil stellt Gmehling die zwei Romane einander gegenüber, sucht nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden. Das ist instruktiv und erhellend, zumal wieder die Raumtheorie und ihre Vertreter/innen ins Spiel kommen, die in den Textanalysen teils aus dem Blick geraten waren. Der Autor greift nochmals seine Unterteilung in Makro- (Böhmen, Prag) und Mikroräume (Wohnung, Zimmer, Körper) auf, verzeichnet Fluchten und Pendelbewegungen der zwei Protagonisten anschaulich in Karten (S. 258–260, 284, 287).

Die beiden im Buch untersuchten Texte sind überbordende Schelmenromane mit Heldenfiguren, die an Jaroslav Hašeks Švejk erinnern oder Wiedergänger der Bafler von Bohumil Hrabal sein mögen, wenn auch deutlich sexualisiert. Entlang solcher Textungetüme ist es an der Literaturwissenschaft, stringente Denkmodelle zu entwerfen, die die Werke weniger replizieren, als sich an die aufgestellten Kategorien halten, diese entsprechend vertiefen und nicht dem Phantasma nachgeben, alles Passende auflisten zu müssen.

Bei aller Kritik bleibt es das Verdienst der Monographie, zwei Autoren zusammenzubinden, die auf den ersten Blick wenig Ähnlichkeit miteinander haben – außer ihrer Herkunft, ihrem Weggang aus der Heimat und der Tatsache, dass sie auf Deutsch schreiben. Dass auch in ihren Poetiken Verbindendes aufscheint, zeigt Gmehling in seinem instruktiven Schluss, in dem er beide Texte konzise aufeinander bezieht. Zugleich zeigt die Publikation einmal mehr, dass viele Forschungsimpulse zu den deutschsprachigen ‚Migrationsliteraturen' aus den Auslandsgermanistiken kommen.

Alfrun Kliems (Berlin)

HEBENSTREIT, Desiree/ HERBERTH, Arno/ KAUFMANN, Kira/ SCHÖNSEE, Rebecca/ TEZAREK, Laura/ ZOLLES, Christian (Hgg.) (2020): Austrian Studies: Literaturen und Kulturen. Eine Einführung. Wien: Praesens, ISBN 978–3–7069–1057–6, 623 S.

Die Publikation, die anlässlich der Emeritierung von Roland Innerhofer 2020 entstanden ist, wurde nicht nur als Festschrift, sondern vor allem als eine Einführung zum relativ neuen Masterstudiengang an der Universität Wien – *Austrian Studies* – konzipiert, um dessen Etablierung und inhaltliche Gestaltung sich Roland Innerhofer in den letzten Jahren (2011–2020) entscheidend verdient gemacht hat. Als Professor für Neuere deutsche Literatur mit besonderer Berücksichtigung der österreichischen Literatur war er in zahlreiche interdisziplinär und transdisziplinär ausgerichtete Forschungsprojekte involviert und war stets bemüht, auch das öffentliche Bewusstsein für das Werk einzelner österreichischer Autoren und Autorinnen zu stärken. Seine Forschungsschwerpunkte, wie Avantgarde, Science Fiction und Architektur, hat er sinnvoll mit der Lehre verschränkt und diese haben Eingang in den Masterstudiengang *Austrian Studies* gefunden, der – „interdisziplinär und interkulturell

angelegt“ – österreichische Geschichte, Literatur, Sprache und Kultur im europäischen Kontext fokussiert und sich „räumlich auf dem Gebiet der einstigen Habsburger Monarchie bewegt“, welches „als Erinnerungsraum“ (S. 11) aufgefasst wird. Die *Austrian Studies* reflektieren das Fortleben vergangener Diskurse, Narrative und Konflikte, beschäftigen sich mit deren Aktualität und Wandelbarkeit, interessieren sich für die vielfältigen Formen der Auseinandersetzungen und für verschiedene interdisziplinäre Zugänge sowie „*Forschungs*kulturen“ (ebd.) zu den „in Bezug auf Österreich vorgestellten Literaturen“ (ebd.).

Diesem Konzept der *Austrian Studies*, das im kurzen Vorwort vorgestellt wird (vgl. S. 11–14), folgt die Struktur des umfangreichen Bandes (insgesamt 623 Seiten samt Register), der sich als eine erste Einführung in diesen neuen Studiengang versteht und sich dementsprechend primär an Studierende und Interessierte richtet, „die sich ein Bild machen wollen von den Fragen, Texten, Problemen, Themen, Desideraten und Persönlichkeiten der weitreichenden *Austrian Studies*“ (S. 13).

Um die Vielfalt an Perspektiven und Zugängen der *Austrian Studies* zu veranschaulichen, wurde der Band in sieben Teile gegliedert, die zwar unterschiedliche, jedoch miteinander verschränkte und vernetzte (Forschungs)Bereiche verknüpfen und durchaus einen roten Faden erkennen lassen: Im ersten Teil wird das österreichische *Geschichtsbewusstsein* kritisch beleuchtet – z. B. stellt sich **Konstanze Fliedl** die Frage nach dem ‚Österreichischen‘ in der österreichischen Literatur, **Christian Zolles** zeigt das Nachwirken der Aristokratie in der österreichischen Literatur auf, **Günther Stocker** thematisiert am Beispiel von Maja Haderlaps *Engel des Vergessens* (2011) die österreichische Erinnerungskultur und es fehlt auch nicht ein aufschlussreiches Interview über „falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs“ mit Elfriede Jelinek (geführt von **Pia Janke**). Im zweiten Teil *Topographien* werden nicht nur Orte und Gebiete, wie Österreichs Donau (**Edit Király**) oder die Provinz am Beispiel des Werkes von Peter Rosegger (**Karl Wagner**) aufgegriffen, sondern auch die Beziehungen zu ‚fremden‘ Ländern bzw. der Blick auf Österreich von außen in den Vordergrund gerückt – so z. B. das wechselhafte literarische Verhältnis zwischen Österreich und den USA **(Wynfried Kriegleder**), Handkes Japan (**Leopold Schlöndorff**), Österreich, von *Abya Yala* aus gesehen (**Karin Harrasser**) oder das imaginäre Habsburg als Sozialutopie (**Clemens Peck**). Den Spuren der k.u.k. Verwaltungstradition, die zahlreichen literarischen Texten eingeschrieben ist und häufig zum symptomatisch ‚Österreichischen‘ gezählt wird, geht der dritte Teil *Bürokratie und Institutionen* nach – vom Beitrag zum Staatsgeist in der österreichischen Literatur (**Sabine Zelger**) über den Verwaltungsdiskurs bei Kafka und Musil (**Peter Plener**) bis zur Institutionalisierung einer Wiener Schule für Kinder- und Jungendliteratur-Forschung **(Ernst Seibert**) und neuen Zugängen zum wissenschaftlichen Output wie Open Access, Open Data und Open Science (**Susanne Blumesberger**). Der vierte Teil *Rhetoriken und Debatten* will den Fokus auf die aktuellen „Dissonanzen ebenso wie ihre[] entfernten Konsonanzen“ (S. 12) lenken und verdeutlicht, dass die Kompromisslösungen häufig umso heftigere kritische Stimmen hervorrufen. Als Beispiele für

solche literarische ‚Debatten' dienen Marie von Ebner-Eschenbach (**Daniela Strigl**), die problematische Beziehungsgeschichte zwischen Österreich und Brecht (**Hermann Schlösser**), Gegensätze und Verwandtschaften zwischen Karl Kraus und Friedrich Nietzche (**Jaques Le Rider**) oder Beiträge zur Suizidologie am Beispiel von Adler, Freud und Schnitzler (**Arno Herberth**). Um die metaphorische Spiegelung des Architektonischen, konkrete Bauwerke oder auch Raumentwürfe geht es im fünften Teil *Architektur.* Die gegenseitige Beziehung von Literatur und öffentlichem Raum untersucht der Beitrag von **Ursula Klingenböck**, die Ästhetik verschlüsselter Räume legt am Beispiel der Piranesi-Bühne Hofmannstahls der Beitrag von **Rebecca Schönsee** dar. **Amália Kerekes** und **Katalin Teller** thematisieren die agitative Funktion der Architektur, weitere Beiträge widmen sich der Wiener Architekturmoderne und ihrer rhetorischen Tradition (**Detlev Schöttker**) oder ihrer Funktion als Provokation und Avantgarde der Moderne (**Thomas Romm**). Der sechste Teil *Migration und Mehrsprachigkeit* würde sich m. E. besser als abschließender Abschnitt der Publikation eignen, da er den Bogen von der komplexen Sprach- und Lebenswelt eines R.M. Rilke (**Moritz Csáky**) über die Exilliteratur eines Stefan Zweig (**Werner Michler**) und einen „kakanischen Fleckenteppich" am Beispiel des rumänischen Banats (**Sorin Gadeanu**) bis hin zum Thema Migration im österreichischen Film (**Tobias Heinrich**) sowie Migration und Identität bei Julya Rabinowich (**Stefan Krammer**) spannt und damit auf die aktuellen Forschungsdiskurse zur interkulturellen Literatur (bzw. zur Migrationsliteratur) sowie Mehrsprachigkeitsforschung rekurriert, die zweifelsohne durch weitere, zu erwartende Migrationswellen an Bedeutung und Aktualität zunehmen werden. Ebenfalls der diesen Abschnitt abschließende Beitrag zu Studieninhalten und Programmexpertise österreichischer Auslandslektor/innen in *Austrian Studies* von **Arnulf Knafl** wäre kein schlechter Abschluss dieser „Einführung" in den Studiengang. Der letzte, siebente Teil *Avantgardistische Provokation und Medienpraktiken* knüpft m.E. thematisch ganz gut an den fünften Teil an, da er u. a. die politische Ästhetik der *Wiener Gruppe* (**Sabine Müller**), die Anfänge der Beat Generation-Rezeption in Österreich um 1960 (**Thomas Antonic**) oder Surrealismus und die frühe Nachkriegsavantgarde (**Laura Tezarek**) näher beleuchtet. Abgeschlossen wird der letzte Teil und damit auch die ganze Publikation mit einem Interview mit Franz Schuh, das von **Wolfgang Straub** geführt wird und sich, ausgehend von Roland Innerhofers Dissertation, dem Maschinenschreiben widmet.

Den Herausgeber/innen ist es mit diesem Band gelungen, anhand von Studien namhafter Beitragender allen Interessenten einen sehr guten Einblick in die Vielfalt der methodologischen Ansätze und Forschungsfelder der *Austrian Studies* zu vermitteln. Es handelt sich um eine sehr gut konzipierte Einleitung zu einem Studiengang, in dem versucht wird, „durch das Lesen, Schreiben und Sprechen (denn *Austrian Studies* sind auch Lehre, Vermittlung und Austausch) Vergangenes in Erinnerung zu rufen, in einen Aktualitätsbezug zu stellen und zu dekonstruieren" (S. 11). Es bleibt zu wünschen, dass diese ‚Einleitung' entsprechendes Interesse nicht nur bei Studierenden, sondern auch bei einem breiteren Fachpublikum weckt und die hier thematisch

angerissenen Schwerpunkte durch künftige Forschungsprojekte und Publikationen weiter vertieft werden können.

Renata Cornejo (Ústí nad Labem)

HEIMBÖCKEL, Dieter/HÖHNE, Steffen/WEINBERG, Manfred (Hgg.) (2022): Interkulturalität, Übersetzung, Literatur. Das Beispiel der Prager Moderne. Köln: Böhlau (Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 19), ISBN 978–3–412–52364–0, 422 S.

Der 19. Band der im Böhlau Verlag herausgegebenen Reihe *Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert* mit dem Titel *Interkulturalität, Übersetzung, Literatur. Das Beispiel der Prager Moderne* stellt eine Weiterführung der Diskussionen zur Interkulturalität im Werk Franz Kafkas dar. Interkulturalität als Interaktionsprozess zwischen unterschiedlichen Kulturen wird zwar schon in Hartmut Binders frühem *Kafka-Handbuch* (1979) als ein nicht wegzudenkendes Phänomen der deutschsprachigen Literatur aus Prag erwähnt, an Bedeutung gewann die Diskussion aber erst in den letzten Jahrzehnten als Folge der kulturellen Wende und des erneuten Interesses für die Kulturverflechtungen in Mitteleuropa. Aufgrund der 2016 in Prag stattgefundenen Tagung *Franz Kafka im interkulturellen Kontext* erschien 2019 der gleichnamige Band (ebenfalls im Böhlau Verlag), herausgegeben von Steffen Höhne und Manfred Weinberg, der tatsächlich eine Summa der Überlegungen zum Schaffen dieses Prager Autors zwischen den Kulturen darlegt.

Interkulturalität, Übersetzung, Literatur. Das Beispiel der Prager Moderne stellt nun die Ergebnisse einer Folgetagung mit einem erweiterten Fokus vor: Es wird nicht nur das Werk Kafkas mit Hinsicht auf unterschiedliche Kulturen betrachtet, mit denen er in Kontakt war, sondern auch Texte anderer Prager Autoren wie Hermann Grab (Beitrag von **Malte Spitz**), Paul Leppin und Hermann Ungar (von **Thomas Schneider**), Gustav Meyrink (von **Yoshihiko Hirano**), Georg Langer (von **Andreas Kilcher**), Paul Adler (von **Annette Teufel**) oder Paul Kornfeld (von **Jörg Krappmann**) in diesen Kontext eingeführt. Besondere Aufmerksamkeit wird intermedialen Überschneidungen gewidmet, wie etwa im Beitrag **Achim Küppers** *Vom Schreiben in die Tiefe. Ein Rundgang über Brücken, Ströme und Abgründe*, in dem durch eine äußerst aufmerksame Lektüre der im Titel erwähnten Motive ein komplexes Gewebe von Denk- und Darstellungsfiguren literarischer und visueller Art in Kafkas Texten entdeckt wird. Auf gleiche Weise fasziniert das wahrhaftig kubistische Verfahren in Kafkas früher Prosa, wie es **Ulrich Stadler** in seinem Aufsatz *„Aufbauende Zerstörung der Welt". Kafkas poetische Prosa und die kubistischen Arbeiten Picassos* vor Augen führt. Genauso gehört die Dramatisierung von Kafkas *Das Schloss*, die von Max Brod vorgenommen wurde und 1954 auf einem Theaterfestival in Paris internationales Interesse weckte, zum wichtigen Kapitel der Rezeptionsgeschichte Kafkas im

Ausland. In seinem Beitrag *Kafka für die Bühne.* Das Schloss *in der Dramatisierung von Max Brod* erläutert **Dieter Heimböckel** die Motivation und Ausrichtung dieser, aus heutiger Sicht „einfach viel zu konventionell[en]" (S. 134), Aufführung und ergänzt vor allem die Brod-Kafka-Konstellation in der Rezeptionsgeschichte um eine neue Facette.

Im Unterschied zum früheren Band *Franz Kafka im interkulturellen Kontext* werden hier auch Beiträge veröffentlicht, die zwar von dem interkulturellen Aspekt der Fragestellung ausgehen, aber andere Themen berühren wie die jüdische Identität in der Moderne und daraus resultierende Erzählformen (**Marie-Odile Thirouin**s *Franz Kafkas* Eine Kreuzung *oder die literarische Erfindung einer jüdischen Identität als moderner Marranismus* und **Andreas Kilchers** *Erzählen als kulturanthropologische Methode. Georg Langers Ethnographie des Chassidismus*). Es sind auch Texte vertreten, die den Charakter einer ergänzenden Bemerkung zur Interkulturalität Prags haben, wie **Štěpán Zbytovskýs** *„Mississippi an Dichtung". Zur Rezeption Walt Whitmans in der deutschböhmischen und tschechischen Literatur*, **Alexander Wölls** und **Anna Lena Klatts** *Tschechischer Poetismus/Surrealismus und Prager Moderne am Beispiel von Vítězslav Nezval* und **Irina Wutsdorffs** *Ko(n)-Texte schaffen. Zur kulturellen Praxis des Übersetzens am Beispiel von Franz Werfels Beteiligung an der Übertragung Otokar Březinas*, die das Untersuchungsfeld in seiner Vielfalt gut illustrieren.

Hervorzuheben sind Überlegungen zu den in Prag laufenden zeitgenössischen philosophischen Debatten, wie die zur 1911 erschienenen *Philosophie des Als Ob* von Hans Vaihinger. **Alice Stašková** liest die Rezeption und Wirkung des Positivisten und Kant-Forschers im Zusammenspiel mit dem Strukturalismus Jan Mukařovskýs, der „noetischen Trilogie" Karel Čapeks und der Simulations- und Schauspieltypologie Emil Utitz'. Es war gerade Utitz, der in seinen zwischen 1914 und 1922 zur Kunstwissenschaft und Psychologie der Simulation veröffentlichten Studien den Fiktionalismus Vaihingers explizit anwendete. Der Beitrag Staškovás wie der **Jörg Krappmanns** (*Anarchische Utopie in Böhmen. Paul Kornfelds Beitrag zu Herr-Knecht-Debatte*) zeigen nicht nur die Vertrautheit der Prager (nicht nur deutschsprachigen) Intellektuellen mit den philosophischen Diskursen der Zeit außerhalb des Prager Kontextes, sondern auch ihren eigenen Beitrag dazu. Dass die Interkulturalität im Band ein zu untersuchendes Phänomen und nicht etwa eine verschiedene Aspekte des Milieus und literarischen Schaffens subsumierende Kategorie ist, belegt **Hansjörg Bay** in seinem Text *Eine andere Fremdheit. Zum Fehlen der kulturellen Differenz bei Kafka*. Bay argumentiert, dass „kulturelle Differenz in Kafkas fiktionalen Texten trotz und vielleicht sogar wegen ihrer für den Autor zweifellos gegebenen Relevanz keine tragende, für die Struktur der Texte konstitutive Bedeutung gewinnt […]" (S. 47). Bei Kafka ginge es um „eine andere Fremdheit als die gegenüber kulturell Anderen und Anderem […]" (S. 67). Diese Polemik als Reaktion auf die von den Herausgebern des Bandes gestellten Frage nach der „Bedeutung des interkulturellen Umfelds Kafkas für sein Leben und Schreiben" (S. 47) zielt auf eine Begriffserklärung und kritische

Überprüfung der Interkulturalität als ein mögliches Beschreibungsmodell der literarischen Produktion der Prager Moderne.

Die Prager Interkulturalität, auf die insbesondere im *Vorwort* von **Manfred Weinberg** mehrmals verwiesen wird, wird also als eine in ihrer Konstellation der kulturellen Einflüsse und Kontexte spezifische verstanden. Der vorliegende Band mit den mannigfachen Interferenzen von medialen, kulturwissenschaftlichen und philosophischen Inhalten bietet so spannende Lektüre auch für diejenigen, deren Interessen außerhalb der Kafka-Forschung liegen.

Veronika Jičínská (Ústí nad Labem)

HRDLIČKOVÁ Jana (2021): Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945. Berlin: Frank & Timme (Literaturwissenschaft, Bd. 97), ISBN 978–3-7329–0770–0, 336 S.

Jana Hrdličková hat sich für ihre Habilitationsschrift, die 2020 an der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität in Brno verteidigt wurde und 2021 als Buch erschienen ist, ein sehr wichtiges und für die Literatur des Nachkriegs zentrales Thema gewählt: die sogenannte hermetische Lyrik, wie sie insbesondere Paul Celan (in erster Linie) und daneben Nelly Sachs, Ingeborg Bachmann und Ernst Meister (in zweiter Linie) zugeschrieben wird. Die letzte Bemerkung deutet schon das Problemfeld an, nämlich, dass es sich vor allem um eine Zuschreibung handelt, die lange Zeit polemisch erfolgt ist. Die Verfasserin beginnt folgerichtig mit einer ausführlichen Begriffsbestimmung und legt am Anfang ihrer Studie einen fundierten Forschungsbericht zum Begriff *literarische Hermetik* vor. Drei Aspekte stellt sie dabei, sich hierin auf die Forschungen Moritz BASLERS (2007: 34f.) und Thomas Sparrs (1989) stützend, in den Vordergrund: 1. Die Rezeption eines Textes als unverständlich und in diesem Sinne hermetisch; 2. die werkästhetische Seite mit der Analyse von Genese und Struktur des Textes und 3. die poetologische Seite als bewusste Strategie des Autors/der Autorin.

Hatte Thomas Sparr mit einem Blick auf das Werk Adornos festgestellt, dass dieses insbesondere in seiner Ästhetik auf das „verborgene Leiden des Subjekts" (SPARR 1989: 41) ziele, so ist das der Ansatzpunkt, den die Verfasserin konsequent verfolgt und sich davon auch methodisch leiten lässt, in dem sie die Biographien der Autorinnen und Autoren relevant setzt.

Vorangestellt wird, in historischer Perspektive, die Geschichte des hermetischen Gedichts im deutschsprachigen Raum, genauer die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand in den Jahrzehnten von 1950 bis in die 2000er Jahre. Es beginnt mit BENN (2011), FRENZEL (1953) und FRIEDRICH (1996) in den 1950er Jahren vergleichsweise spät im deutschsprachigen Raum und fokussiert sich auf die Kritik gegen eine Dunkelheit, die als „Abschirmung gegen die äußere Welt" (FRIEDRICH 1996: 179) aufzufassen ist. Schon zehn Jahre später ändert sich

die Perspektive mit ADORNO (1973) und SZONDI (1996) erheblich, indem gerade das Unverständliche Ausdruck davon ist, wieviel unverstandenes, unbewältigtes Leid in den Zeilen der Texte aufbewahrt ist, die durch herkömmliche hermeneutische Verfahren nicht mehr entschlüsselt werden können. In den 1970er Jahren liegt der Fokus darauf, hermetische Verfahren zunehmend politisch zu lesen und ihren besonderen Kritikgestus zu erkennen, während in den 1980er Jahren Bernd WITTE (1981) und James K. LYON (1987) insbesondere das Werk Celans als eine Kunst des Verbergens würdigen. 1989 ist es dann Thomas Sparr, der mit seiner Studie *Celans Poetik des hermetischen Gedichts* (SPARR 1989) dem Thema zum ersten Mal eine ganze Monographie widmet und sowohl historisch als auch systematisch argumentiert. In diesem Teil der Arbeit verfährt Jana Hrdličková in erster Linie referierend und arbeitet aber in ihrer Zusammenfassung ihre eigene Perspektive heraus, die im Wesentlichen auf der Annahme Adornos beruht, dass es der Bezug zur Shoah sei, die die Hermetik in erster Linie bedinge. Mitnichten sei eine so aufgefasste Hermetik der zeitgenössischen Lyrik nach der Shoah abgeschottet, sondern vielmehr dem Leid und den leidenden Menschen zugewandt.

Diese Perspektive wird dann in zwei Analyseschritten konkretisiert und am Werk von Paul Celan, Nelly Sachs, Ingeborg Bachmann, Erich Arendt und Ernst Meister vollzogen. Bemerkenswert ist dabei das methodische Vorgehen, weil es letztlich auf eine theoretische Fundierung verzichtet und zunächst konsequent danach ausgerichtet wird, in der jeweiligen Lebensgeschichte der Autorinnen und Autoren nach den Traumata zu suchen, die dann im Werk verarbeitet und bearbeitet werden. Gerade dieser vierte Teil der Studie erscheint mir und das ist keineswegs abwertend gemeint, eher literaturvermittelnd als literaturwissenschaftlich. Er findet kaum etwas Neues über die Autor/innen heraus, vermag es jedoch, deren Lebens- und das heißt eben auch Schreibensgeschichten fesselnd zu erzählen und abschließend zu konstatieren, dass sich in den jeweils sehr unterschiedlichen Geschichten der ganze „Wahnsinn des Jahrhunderts“ (S. 11) abbilde.

Mit der Begriffsbestimmung, dem ausführlichen Forschungsbericht zur hermetischen Lyrik (von 1950–2000) und den Lebensgeschichten der Autoren und Autorinnen befassen sich ein Drittel der Arbeit. Im vierten Teil ist das Herzstück der Studie zu sehen, eine vergleichende und exemplarisch verfahrende Analyse von für die Fragestellung zentralen Gedichten. Streng geachtet wird dabei darauf, dass zeitlich und thematisch verwandte Texte miteinander in Dialog treten und so ganz funktional die Hermetik aufgegeben werden kann im analytischen Verfahren selber. Nicht immer fördert das neue Einsichten zu Tage (zum Beispiel bei der Lektüre der Todesfuge), aber der dialogische Anspruch in seiner konsequenten Durchführung trägt erheblich dazu bei, die Grundthese zu erhärten, die sogenannte hermetische Lyrik sei alles andere als abgeschottet, sondern suche, ganz so wie Paul Celan es in seiner Meridianrede gefordert hatte, den Dialog. Kenntnisreich und facettenreich wird die jeweilige Forschung zu den Texten in den Dialog eingebunden, das heißt sozusagen als Stichwortgeber in Anspruch genommen. Das ist sicher richtig, geht jedoch manches Mal nicht über die

schon geleistete Forschung hinaus, auch wenn das Innovative des eigenen Vorgehens immer mal wieder herausgestrichen wird. Gut und sehr gut sind die Analysen aber immer dort, wo das konsequent durchgehaltene close reading in sprachlichen Feinheiten Bemerkenswertes zur Strategie des Textes entdeckt und diese Feinheiten in großer Geduld anschaulich macht. Das zeigt die versierte literaturwissenschaftliche Kompetenz der Studie, die eben auch deutlich macht, dass alte hermeneutische Verfahren auch bei der hermetischen Lyrik noch Früchte abwerfen. Letztlich ist die ganze Studie ein Einspruch gegen die These von der reinen Autonomie der hermetischen Poesie und ein Plädoyer für die zeitgeschichtliche Prägung im Nachkrieg. Damit stimmt Hrdličková im wesentlichen Bernd Witte (1989) zu und positioniert sich durchaus sozialgeschichtlich.

Den Einzelanalysen folgt eine Wirkungsgeschichte des Werkes der Autoren und Autorinnen, die allesamt nach schwierigen Anfängen zunehmend Beachtung finden in ihren jeweiligen Gesellschaften. Paul Celan sticht hier natürlich als Träger des Büchnerpreises noch einmal heraus und wird entsprechend in den Mittelpunkt gestellt. In der Zusammenfassung und dem Ausblick wird dann das Geleistete eben nicht mehr lediglich zusammengefasst, sondern die Perspektive noch einmal neu diskutiert und die dialogische Funktion sozusagen angewendet in Überlegungen, die sogar von einer therapeutischen und das heißt heilenden Funktion der hermetischen Lyrik ausgehen. Das ist sicher diskutierenswert, aber besonders hervorzuheben ist, dass die Studie hier auch über die Schwierigkeit und die Grenzen des Dialogischen nachdenkt und gerade in diesen Schwierigkeiten, die zweifellos vorhandene Intertextualität zu zeigen, eine subtile Betrachtung der Texte verbürgt. Soll heißen, dass die Studie ganz am Ende sich selbst ausdifferenziert und so ihr eigenes Vorgehen nachvollziehbar werden lässt.

Das sind die Stärken der Studie. Kleine Schwächen sind in einigen redundanten Befunden zu sehen, hier hätte etwas gekürzt werden können. Eine wichtige Perspektive, die des Jüdischen, wird nur ganz kurz erwähnt und von der christlichen Transzendenz nicht unterschieden: Dass Celan in *Psalm* eine Kritik am Christentum vorlegt, leuchtet nicht ein, ich würde dieses Gedicht auch nicht als „höhnisch“ (S. 275) empfinden, wie von der Verfasserin vorgetragen. Celan ist kein gläubiger Jude, aber eine Auseinandersetzung mit jüdischen Traditionen liegt, das hat die Forschung schon hinreichend gezeigt, durchaus vor.

Davon abgesehen liegt mit dieser Studie und ihrer These, es handele sich bei der hermetischen Lyrik um eine besondere Form ihrer unbedingten Zeitgebundenheit und daraus resultierender Dialogbereitschaft, eine lesenswerte Auseinandersetzung mit der Lyrik der Nachkriegszeit vor, die sich kenntnisreich in die bestehenden Debatten einbringt und darin neue Facetten des Phänomens aufzuzeigen vermag.

Literaturverzeichnis:

ADORNO, Theodor W. (1973): Ästhetische Theorie. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BASLER, Moritz (2007): Hermetik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Harald Fricke. Bd. II, Berlin/New York: de Gruyter, S. 34–35.

BENN, Gottfried (2011): Probleme der Lyrik. Späte Reden und Vorträge. Stuttgart: Klett-Cotta.

FRENZEL, Herbert (1953): Formen und Ursprünge hermetischer Dichtkunst in Italien. In: Romanische Forschungen 65, H. 1/2, S. 136–166.

FRIEDRICH, Hugo (1996): Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

LYON, James K. (1987): „Ganz und gar nicht hermetisch". Überlegungen zum „richtigen" Lesen von Paul Celans Lyrik. In: Psalm und Hawdalah: zum Werk Paul Celans. Hrsg. V. Joseph P. Strelka. Bern: Lang, S. 171–191.

SPARR, Thomas (1989): Celans Poetik des hermetischen Gedichts. Heidelberg: Winter.

SZONDI, Peter (1996): Schriften II. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

WITTE, Bernd (1981): Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik. Am Beispiel Paul Celans. In: Poetica 13, H. 1-2/1981, S. 133–148.

Iris Hermann (Bamberg)

JESENŠEK,Vida/ EHRHARDT, Horst (Hgg.) (2019): Sprache und Stil im Werk von Alma M. Karlin. Maribor u. a.: Univerzitetna založba Univerze v Mariboru, ISBN 978–961–286–308–1, 299 S.

Zum 130. Geburtsjubiläum von Alma M. Karlin ist 2019 die Publikation *Sprache und Stil im Werk von Alma M. Karlin* in der internationalen Schriftenreihe *ZORA* erschienen.

Im einleitenden Beitrag von **Vida Jesenšek** (Maribor) und **Horst Ehrhardt** (Erfurt) *Sprachlich-stilistische Zugänge zu ausgewählten literarischen Werken von Alma M. Karlin* wird das Anliegen des Bandes aufgezeigt, nämlich „sprachgestalterisch-literarische Leistungen der Autorin in den Mittelpunkt [zu stellen] und individualstilistische Besonderheiten ihrer Texte [zu beschreiben]" (S. 9). Die hier veröffentlichten Beiträge werden nach den unterschiedlichen Zugängen zu den Besonderheiten des literarischen Werkes von Alma M. Karlin in drei Gruppen eingeteilt und kurz vorgestellt. Zum Schluss halten die beiden Herausgeber/innen fest, dass im vorliegenden Band bisher noch nicht behandelte wissenschaftliche Probleme und Themen diskutiert wurden, die als Anlass für weitere Untersuchungen betrachtet werden könnten.

Der Fokus in den Beiträgen des ersten Teils liegt auf der literarisch-ästhetischen Eigenart des Werkes von Alma M. Karlin. **Dejan Kos** (Maribor) geht in seiner Studie vom Zeichencharakter der Sprache aus, und zwar in sprachphilosophischer,

konstruktivistisch-erkenntnistheoretischer Hinsicht. Er weist darauf hin, dass Karlins unverwechselbare Schreibweise durch die Ästhetisierung der Spiritualität gekennzeichnet ist, womit die Schriftstellerin die Überschreitung der Grenzen der eigenen Welt anstrebt. Die Grenzen ihrer Sprache und ihrer Welt werden jedoch nicht überschritten, denn sie relativiert ihre eigene kulturhistorisch bedingte Beobachtungsperspektive nicht und geht nicht über die Wahrheits- und Monovalenzpostulate hinaus.

Sylvia Bräsel (Erfurt) präsentiert in ihrem Beitrag die Inszenierung der ‚Marke' Alma M. Karlin, die sie als ein Ergebnis der Interaktion von Literatur, Public Relations und Rezeption betrachtet. Bräsel analysiert die Erzählung *Die Blaue Eidechse* (1930) und den Reisebericht *Einsame Weltreise* (1930) und zeigt, dass Alma M. Karlin in ihren Texten nicht nur um Wissensvermittlung bemüht ist, sondern auch ihre Leserschaft unterhalten will.

Alenka Jensterle-Doležal (Prag) setzt sich in ihrem Aufsatz zum Ziel, den Erzählstil von Alma M. Karlin im Roman *Windlichter des Todes. Roman aus Siam* (1933) aus der Perspektive der feministischen Literaturwissenschaft und anhand strukturalistischer und kulturwissenschaftlicher Verfahrensweisen zu analysieren (vgl. S. 66). Im Mittelpunkt der Ausführungen steht die Konstruktion der weiblichen Geschlechterrollen im Roman, zu deren wichtigen Bestandteilen Sprache und Erzählstil gehören. Jensterle-Doležal hält fest, dass die angewandten Metaphern und Vergleiche die Botschaft des Romans und die Ansichten Karlins über die Stellung der Frau in der Gesellschaft hervorheben.

Melanija Larisa Fabčič (Maribor) geht in ihrem Beitrag von der Annahme aus, dass die Autobiographie von Alma M. Karlin einen hohen Grad an Literarizität aufweist, die eng mit der Versprachlichung von Emotionen verbunden ist. Fabčič verdeutlicht, dass Karlin Emotionen hauptsächlich indirekt mit diffusen, vagen und ambigen Konzepten ausdrückt. Sie überprüft ihre Annahme mit der Methode der kognitiven Poetik nach TSUR (1978, 2002, 2008). Die Analyse von drei Passagen aus der Autobiographie mit dieser Methode ist ein Beweis für die Vorteile der genannten Untersuchungsmethode.

Im zweiten Teil des Bandes setzen sich die Autor/innen mit Prinzipien der Textstilgestaltung im Werk Alma M. Karlins auseinander. **Vida Jesenšek** (Maribor) behandelt in ihrem Beitrag die Sprache und den Stil der Selbstdarstellung in der Autobiographie Alma M. Karlins *Ein Mensch wird. Auf dem Weg zur Weltreisenden* (1931/1918). Ihre Untersuchung basiert auf der komplexen Methodologie der integrativ-funktionalen Stilistik. Damit eine ganzheitlich-integrative Stilbetrachtung und -interpretation möglich wird, berücksichtigt sie linguistische, pragmatische und kognitive Aspekte. Jesenšek geht im Beitrag auf drei Themenentfaltungen der Autobiographie ein und interpretiert sie anhand ausgewählter Passagen.

Inge Pohl (Schwieberdingen) analysiert die epischen Darstellungstechniken in Alma M. Karlins *Windlichter des Todes. Ein Roman aus Siam* (1933) aus textlinguistischer und stilistischer Sicht und legt somit eine komplexe linguistische Beschreibung des Romas vor. Sie untersucht die Umsetzung relevanter Epik-Merkmale im Roman,

die Sprache einer der Hauptprotagonistinnen, Emma, und unterzieht das Nomen *Rassenmischung* aus dem Roman einer frame-semantischen Anlyse, um zu zeigen, welche Denkmuster Karlin der Mischehendebatte zugrunde legt, die aus heutiger Sicht nicht akzeptabel sind.

Hana Bergerová (Ústi nad Labem) setzt sich zum Ziel, mit ihrem Aufsatz einen Beitrag zur gegenwärtigen interdisziplinären Forschung über Fremdkulturen zu leisten (vgl. S. 177). Sie behandelt zwei Reiseberichte von Alma M. Karlin im Vergleich: *Im Banne der Südsee. Als Frau allein unter Pflanzern und Menschenfressern, Sträflingen, Matrosen und Missionaren* (1930) und *Mystik der Südsee. Liebeszauber, Todeszauber, Götterglaube, seltsame Bräuche bei Geburten usw.* (1931). Zunächst beschreibt die Autorin die Besonderheiten der Textsorte Reisebericht und umreißt die methodologische Grundlage für eine emotionslinguistische Textanalyse, wobei sie sich auf die Arbeit von ORTNER (2014) stützt. Mittels einer Top-down-Analyse untersucht sie die beiden Texte nach Indizien für die Emotivität, die dann den Kategorien Emotionsthematisieung, Emotionsausdruck, Emotionalisierung und Bewertung zugeordnet werden (vgl. S. 188).

Die Beiträge im dritten Teil des Bandes sind der Sprachkreativität im Werk von Alma M. Karlin gewidmet. **Urška Valenčič Arh** (Ljubljana) behandelt in ihrer Studie Phraseme in Karlins Werk *Der blaue Mond. Eine Erzählung für Jung und Alt* (1938) und in seiner slowenischen Übersetzung (Roglič Kononenko 1997). Sie untersucht die Phraseme unter dem Aspekt der Sprachverwendung im Rahmen des Funktionalstils. Im Fokus stehen pragmatisch-kommunikative Funktionen der Phraseme im Kontext, ihr konnotativer Mehrwert, die kontextuelle Einbettung und das Sprachporträt (S. 209).

Untersuchungsgegenstand in der Studie von **Alja Lipavic Oštir** (Maribor) sind geographische Namen, die im Reisebericht *Einsame Weltreise. Die Tragödie einer Frau* (1929) von Alma M. Karlin vorkommen. Zuerst gibt sie einen Überblick über Zuordnung und Definition von geographischen Namen und über ihre Einteilung danach, was sie bezeichnen. Weiter ermittelt sie verschiedene Funktionen, die die geographischen Namen in Karlins Reisebericht haben, beschreibt die Funktionen näher und illustriert sie mit Beispielen.

Simona Štavbar (Maribor) behandelt in ihrem Beitrag die Versprachlichung von Werturteilen in den geobiographischen Texten von Alma M. Karlin. Mittels einer semantischen Analyse der Euphemismen und Disphemismen in den Texten von Karlin können Schlussfolgerungen über ihre Ansichten und indirekt über die Ansichten ihrer Leserschaft gezogen werden. Des Weiteren beleuchtet Štavbar die Verwendung von Euphemismen und Disphemismen aus funktionaler Sicht.

Als Untersuchungsgegenstand wählt **Inge Pohl** (Schwieberdingen) in ihrer zweiten Studie in diesem Band eine unterrepräsentierte linguistisch-stilistische Problematik im Werk von Alma M. Karlin. Sie analysiert aus funktional-stilistischer Sicht ungewöhnliche Wortbildungskonstruktionen am Beispiel der Okkasionalismen im Roman *Windlichter des Todes. Roman aus Siam* (1933). Pohl untersucht, welche Mittel,

Muster und Modelle Alma M. Karlin für die Bildung von Okkasionalismen benutzt und bezeichnet ihre Okkasionalismen als „kreativ-eigenwillige, individualstilistische Bildungen“ (S. 291).

Entstanden ist ein Sammelband über Sprache und Stil im Werk von Alma M. Karlin, das durch seine vielfältigen Forschungsperspektiven, Ansätze und Methoden genauso beeindruckt wie das Schaffen der Autorin selbst. Die noch im Titel des Bandes angekündigte Forschungsaufgabe, die sprachgestalterische, kreative und stilistisch individuale Eigenart im literarischen Werk von Alma M. Karlin zu untersuchen, hat dazu beigetragen, dass bisher noch nicht oder nur unvollständig erforschte Texte der Schriftstellerin Beachtung finden.

Literaturverzeichnis:

ORTNER, Heike (2014): Text und Emotion. Theorie, Methode und Anwendungsbeispiele emotionslinguistischer Textanalyse. Tübingen: Narr Francke Attempto.

TSUR, Reuven (1978): Emotions, Emotional Qualities and Poetry. In: Psychocultural Review 2, S. 165–180.

TSUR, Reuven (2002): Aspects of Cognitive Poetics. In: Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis. Hrsg. v. Elena Semino, Jonathan Culpeper. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, S. 279–319.

TSUR, Reuven (2008): Toward a Theory of Cognitive Poetics. Brighton, Portland: Sussex Academic Press.

Milka Enčeva (Maribor)

KÜNKEL, Veronika Elisabeth (2021): Kulturwissenschaftlich-interkulturelle Linguistik. Kommunikationstheoretische Grundlagen, interkulturelle Dimensionen und fremdsprachendidaktische Perspektiven. Berlin u. a.: Peter Lang (Wissen – Kompetenz – Text, Bd. 14), ISBN 978–3-631–83501–2, 324 S.

Besonders im Kontext von Globalisierung und Migration rücken heute Stichwörter wie Mobilität, Kontakte, Transfer, Translatio, Vernetzung, Verflechtung, Diversität und Differenz zunehmend ins Blickfeld. Auch in der Linguistik spielen Kultur als Prozess und als Perspektive wie auch kulturelle Verflechtungs- und Austauschbeziehungen – nach einer langen Periode der „Vertreibung der Kultur aus der Sprache“ (EHLICH 2006) – in den letzten Jahren vermehrt eine analytische Rolle (vgl. FÖLDES 2021).

Der vorzustellende Band geht auf die Dissertation der Verfasserin zurück, die sie auf dem Gebiet der Interkulturellen Germanistik 2019 an der Universität Bayreuth eingereicht hat. Die von SCHIEWER (2010: 110) angedachte und von Künkel in der vorliegenden Monographie weiterverfolgte kulturwissenschaftlich-interkulturellen Linguistik geht von einer engen Verzahnung von Sprache und Kultur aus: Sie will

einen grundlagentheoretischen Beitrag zur Kulturwissenschaftlichen und Interkulturellen Linguistik leisten und zu diesem Zweck die Verflechtungsweisen zwischen Sprache und Kultur erschließen. Auf Basis kommunikationstheoretischer Ansätze analysiert die Verfasserin mithin, wie genau sich die Brennpunkte dieser Verflechtung ausgestalten. Somit behandelt sie die Voraussetzungen für „erfolgreiche bzw. sozial erfolgreiche" und „selbstbestimmte" kommunikative Teilhabe (Seite 166) – besonders mit Blick auf Fremd- und Mehrsprachigkeit. Die entworfene interkulturell orientierte Theorie von Kommunikation dient dann als Fundament des nachfolgenden anwendungsbezogenen Abschnitts. Darin arbeitet Künkel Perspektiven für die Sprach- und Kulturvermittlung heraus.

Hinsichtlich des Aufbaus und der Vorgehensweise lässt sich resümieren, dass Abschnitt 1 eine Einführung bietet, der in Abschnitt 2 gegenstandsbezogene und methodologische bzw. metatheoretische Vorklärungen folgen. Hier findet der Leser einen Überblick über einige programmatische Veröffentlichungen zur Kulturwissenschaftlichen und zur Interkulturellen Linguistik und auch zwei auf unterschiedlichen erkenntnis- und konstitutionstheoretischen Traditionen fußende Kommunikationstheorien (und entsprechende sprach- bzw. kulturtheoretische Supplemente), welche dann durch einen gemeinsamen Bezugspunkt der als „Meta-Norm" aufgefassten funktionalen Angemessenheit zusammengeführt werden. Diese sollen einen doppelten Ausgangspunkt für die Herausarbeitung eines interkulturell orientierten Kommunikationsansatzes bereitstellen, den Künkel als ein Desiderat der Kulturwissenschaftlichen und der Interkulturellen Linguistik ansieht.

Abschnitt 3, der theoretische Hauptteil, enthält detaillierte Ausführungen zu einer interkulturell orientierten Theorie der Kommunikation, wobei besonders die evaluierende Erörterung der inter- und multilingualen Zugänge zu Interkultureller Kommunikation hervorzuheben ist: das Interlanguage-Modell, das Lingua-Franca-Modell und das Lingua-Receptiva-Modell, die als eine Grundlage für das Vorhaben der Verfasserin dienen, den Umgang mit unterschiedlichen sprachlichen bzw. sprachkulturellen Normen in Interkultureller Kommunikation zu erfassen.

Abschnitt 4 ist ausgewählten Aspekten der Umsetzung gewidmet unter dem Titel „Übersetzen und Fremdsprachenunterricht". Hier wird ein Blick auf die fremdsprachendidaktische Praxis geworfen, von der Frage geleitet, wie bestehende Konzepte einer sprach- und kulturintegrativen Fremdsprachendidaktik vor dem Hintergrund der in den vorangegangenen Abschnitten erarbeiteten Erkenntnisse weiterzuentwickeln sind, wobei es um einsetzbare Vorschläge in der Sprach- und Kulturvermittlung geht. Hierfür wird ein Methodenbaukasten zur Einübung sprachkulturellen Übersetzens im universitären Rahmen vorgestellt (ein Baustein für den Präsenzunterricht und einer für das kursbegleitende Selbststudium).

Im abschließenden Abschnitt 5 nimmt die Verfasserin eine Rückverortung der Ergebnisse über die Verbindung von Sprache mit Kultur, über die Kommunikation im Kontext von Fremd- und Mehrsprachigkeit sowie über die sich daraus ergebenden Perspektiven für eine sprach- und kulturintegrative Fremdsprachendidaktik vor. Im

Anschluss weist Künkel in einem Ausblick auf zukünftige Felder und Anknüpfungspunkte hin.

Insgesamt kann man der Verfasserin eine aspekt- und kenntnisreiche Studie attestieren, die eine Bandbreite relevanter Facetten im Kontext des Sprache-Kultur-Nexus mit besonderem Blick auf interkulturelle und fremdsprachendidaktische Implikationen erschließt. Der Band hat den Titel „Kulturwissenschaftlich-interkulturelle Linguistik", könnte aber genauso kulturwissenschaftlich-interkulturelle Fremdsprachendidaktik heißen. Hervorzuheben ist, dass theoriebezogene, auf einer reichen Literaturbasis beruhende Ausführungen mit anwendungsorientierten didaktisch-methodischen Perspektiven bereichert werden. Dabei ist die Lektüre nicht immer ganz einfach: Der Gutachter hat den Eindruck, dass die Gedankenführung recht detail- bzw. wortreich, um nicht zu sagen: weitschweifig, geschieht, sodass man über Strecken hinweg vor lauter Bäumen den Wald suchen muss. Alles in allem ist der Band für mehrere Bereiche der angewandten Linguistik, der Interkulturellen Kommunikationsforschung und insbesondere für die (mehrsprachigkeits- und fremdsprachendidaktisch orientierte) Auslandsgermanistik von bemerkenswertem Interesse.

Literaturverzeichnis:

EHLICH, Konrad (2006): Die Vertreibung der Kultur aus der Sprache. 13 kurze Reflexionen zu einem reflexionsresistenten Thema. In: Zeitschrift für Germanistische Lingvistik, Jg. 34, Nr. 1–2/2006, S. 50-63.

FÖLDES, Csaba (2021): Das Beziehungsgeflecht zwischen Sprache und Kultur: Forschungsrückblick, Zugänge und Beschreibungstendenzen. In: Glottotheory. International Journal of Theoretical Linguistics, Jg. 12, Nr. 1/2021, S. 9–46.

SCHIEWER, Gesine Lenore (2010): Sprach- und Literaturwissenschaft in den internationalen ‚Wissenskulturen'. Germanistik an der Schnittstelle neuer Ansätze der Wissens- und Techniksoziologie. In: Journal of Literary Theory, Bd. 4, H. 1/2010, S. 99–120.

Csaba Földes (Erfurt)

LECLERC, Hélène (2021): Lenka Reinerová und die Zeitschrift *Im Herzen Europas.* Internationale Kulturbeziehungen während des Prager Frühlings. Köln: Böhlau (Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 20), ISBN 978–3-412–52538–5, 393 S.

In der von Steffen Höhne, Václav Petrbok und Alice Stašková herausgegebenen höchst verdienstvollen Schriftenreihe *Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert* ist als 20. Band im Jahr 2022 eine Studie von Hélène Lerclerc über *Lenka Reinerová und die Zeitschrift „Im Herzen Europas". Internationale Kulturbeziehungen während des Prager Frühlings* erschienen. Dass die oft als letzte Autorin der Prager deutschen

Literatur apostrophierte Reinerová hier zuerst genannt wird (und eine Porträtfotografie von ihr die Hälfte der Cover-Vorderseite einnimmt), wird der Studie, die sich tatsächlich auf die genannte Zeitschrift konzentriert, nicht ganz gerecht. Allerdings ist die Zeitschrift im Gegensatz zur Autorin eher unbekannt, so dass der Titel wohl auch erst einmal Aufmerksamkeit für das Thema generieren will. Doch ist es durchaus auch eine Studie zu Reinerová, deren Wirken als stellvertretende Chefredakteurin und zuletzt Chefredakteurin der Zeitschrift Facetten ihres journalistischen Wirkens beschreibt, die bisher eher unbeachtet geblieben sind. Leclerc schreibt dazu, dass die Zeitschrift *Im Herzen Europas* heute auch deshalb noch bekannt sei, „weil die Zeitschrift untrennbar mit dem Namen Reinerová verbunden ist. Umgekehrt ist es unmöglich, Reinerovás journalistische Arbeit, ihre intellektuelle Entwicklung richtig zu verstehen, ohne den historischen Kontext und die Geschichte dieser Zeitschrift zu erfassen" (S. 24). Weiterhin werde „das viel später veröffentlichte erzählerische Werk erst durch eine fundierte Analyse der journalistischen Produktion zur Gänze nachvollziehbar" (S. 24), was allerdings angesichts der klaren Differenz zwischen der hochgradig politisierten Journalistin und der in der Prager Interkulturalität schwelgenden Schriftstellerin Reinerová eine These darstellt, die gründlicherer Erklärung bedurft hätte.

Auch der Untertitel enthält eine Ungenauigkeit, denn die Studie geht tatsächlich weit vor den Prager Frühling zurück. Auch hier kann man unterstellen, dass ein wichtiges und allseits bekanntes historisches Ereignis genannt wird, um die Relevanz des Buches zu verdeutlichen.

In den „Schlussfolgerungen" (S. 299ff.) benennt die Autorin „vier Aufgaben", die sich ihre Studie „zum Ziel gesetzt" habe: „Die Geschichte von *IHE* [der Zeitschrift *Im Herzen Europas*; M.W.] nachzuzeichnen, deren Funktion als Instrument der tschechoslowakisch-deutschen und tschechoslowakisch-österreichischen Beziehungen zu untersuchen, sie in die Geschichte des Prager Frühlings einzuordnen und Lenka Reinerovás Rolle und den Stellenwert der Zeitschrift in der journalistischen und literarischen Karriere der Autorin zu eruieren." (S. 299) Diese Ziele erreicht die gut lesbare Studie fraglos, allerdings holt sie deutlich weiter aus, als es diese vier Ziele anzeigen. Nach einer *Einleitung* (S. 11ff.) widmet sich der erste Teil (S. 27ff.) dem „[h]istorische[n], politische[n] und kulturellen Kontext". Der zweite Teil (S. 59ff.) trägt den Titel *Ein Kulturmagazin im Dienste der Kulturdiplomatie*. Auch hier wird mit Bemerkungen zur „Presse im sozialistischen System" (S. 61ff.) sowie zur „Presse in der Tschechoslowakei" (S. 63ff.) weit ausgegriffen; schließlich wird die Zeitschrift in vielen Aspekten, die hier nicht entfaltet werden können, genauer vorgestellt. Der dritte Teil steht unter der Überschrift *IHE als Instrument der tschechoslowakisch-deutschen und tschechoslowakisch-österreichischen Beziehungen* (S. 155ff.). Der vierte Teil gilt dem *Jahr 1968 in IHE: Von der Euphorie zur Erschütterung* (S. 255ff.).

Am Ende stehen die schon erwähnten *Schlussfolgerungen*, das Literaturverzeichnis (S. 309ff.) und ein umfangreicher Anhang, in dem alle *IHE*-Artikel Lenka Reinerovás (S. 327ff.) listenhaft erfasst sind, weiterhin alle ihre Filmrezensionen (S. 343f.) und

alle ihre auf Tschechisch für andere Zeitschriften verfassten Artikel (S. 345ff.). Alle *IHE*-Cover werden vorgestellt, die Autor/innen und die Titel der in der Rubrik *Offene Tribüne* erschienenen Meinungsbeiträge (S. 363ff.) sowie alle Artikel der Rubrik *Aus der Welt des Buches* (S. 365ff.) mit den Namen der Autor/innen, denen die Texte gewidmet sind. Am Ende stehen zwei Beispiel-Artikel Reinerovás (*Statt eines Glückwunsches aus der Heimat,'ß* S. 374ff. [*IHE* April 1967, S. 12f.] und *Meine Heimat, mein Prag* [*IHE* Oktober 1968: S. 12f.]) sowie ein *Personenregister* (S. 383ff.).

Von den beiden Beispiel-Artikeln steht der erste für die unnachgiebige Journalistin, die immer wieder auf die Verbrechen des Nationalsozialismus zurückkommt und auch immer wieder ehemalige Nazi-Verbrecher desavouiert und anklagt – hier ist es Hermann Krumey, der unter anderem für die Ermordung von 88 Kindern aus dem „böhmischen Bergdorf Lidice" (S. 376) verantwortlich war. Gerahmt und durchzogen ist der Text von idyllischen Szenen von der Feier des 62. Geburtstags Krumeys, die natürlich vor allem darauf hinweisen wollen, dass nationalsozialistische Täter im Nachkriegs-Westdeutschland nicht zur Rechenschaft gezogen wurden und ein unbehelligtes bürgerliches Leben führen konnten. Der zweite Beispiel-Artikel ist eine Hommage an ‚ihre' Stadt Prag vor dem Hintergrund des Einmarschs des Warschauer Pakts zur Niederschlagung des Prager Frühlings. Der Text endet: „Wenn wir nun zum fünfzigsten Geburtstag dieses Landes [der 1918 gegründeten Ersten Tschechoslowakischen Republik; MW] unser Glas heben, so soll es kein Becher der Bitternis sein, vielmehr des reinen Weines. Ich bitte Euch mit uns anzustoßen, Freunde, auf die große Mission eines kleinen Staates, auf die sozialistische Zukunft der Tschechoslowakei." (S. 381) Dieser Schluss frappiert insofern, als Reinerová offensichtlich auch angesichts der brutalen Okkupation den Glauben an den Sozialismus nicht verliert. Das zieht sich als roter Faden durch ihr Leben: Lenka Reinerová, vor den Nationalsozialisten ins mexikanische Exil geflohen, wurde nach ihrer Rückkehr 1952 im Rahmen der stalinistischen Säuberungen rund um den sogenannten Slánský-Prozess für 15 Monate inhaftiert und erst 1964 rehabilitiert. Nach der Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 wurde sie aus der KPČ ausgeschlossen und für mehrere Jahre mit Publikationsverbot belegt. Bis 1989 arbeitete sie als Simultandolmetscherin; danach erst wurde sie als Schriftstellerin erfolgreich. Allerdings gilt hinsichtlich des Textes *Meine Heimat, mein Prag* durchaus auch Leclercs Diagnose: „Rückblickend ist dieser Text auch deshalb wichtig, weil er die Behandlung der Prager Thematik im Werk Reinerovás einleitet und dabei das Jahr 1968 als einen bedeutenden Wendepunkt in ihrer Beziehung zu ihrer Heimatstadt herauskristallisiert." (S. 286)

Allein der obige Überblick über die Struktur der Studie zeigt schon, wie gründlich diese ihren Gegenstand ausleuchtet. In dieser Detailtreue wird dann auch die Überzeugung Lenka Reinerovás vom Sozialismus deutlich. Man liest: „Unter den […] ‚kommentierenden' Texten von Lenka Reinerová [in *IHE*; MW] befinden sich viele Stellungnahmen, die den scheinbar unerschütterlichen Glauben der Journalistin an die kommunistische Ideologie und an das sozialistische Gesellschaftssystem bezeugen." (S. 94) Warum aber wird dieser ‚Glaube' „*scheinbar* unerschütterlich"

genannt? Héléne Leclerc relativiert die kommunistische Haltung Reinerovás zwar nicht, dennoch bietet sie der Journalistin manche Hintertür. Das gilt auch für andere überzeugte Kommunisten: Zu Eduard Goldstücker, der als Germanist Initiator unter anderem der Kafka-Tagung 1963 in Liblice bei Prag war, auf die unten noch einmal zurückzukommen sein wird, heißt es: Er „stellte tiefgründige und aufrichtige Reflexionen an, über Kommunismus und Stalinismus, über den Sinn seines Engagements“ (S. 105). Goldstücker wurde ebenfalls im Umfeld des Slanský-Prozesses zu lebenslanger Haft verurteilt, die er als Zwangsarbeiter in Uranbergwerk in Jachymov verbrachte. 1955 wurde er rehabilitiert – und auch er hielt danach an seiner kommunistischen Überzeugung fest. Anlässlich solcher Haltungen hätte man dem Buch doch gelegentlich eine klarere ideologiekritische Haltung gewünscht, statt vom nur scheinbaren Glauben an den Kommunismus oder tiefgründigen Reflexionen über den Stalinismus zu schreiben.

Man muss allerdings festhalten, dass *IHE* die kommunistische Ideologie niemals in so plumper Manier, wie man sie aus anderen Zeitschriften sozialistischer Länder kennt, vertrat. Das zeigte sich auch an ihrem Layout. Leclerc schreibt: „Rein visuell betrachtet erinnert *IHE* stark an westliche Illustrierte der 1960er Jahre, die sich an das amerikanische Magazin *Life* anlehnen, und es ist durchaus möglich, dass *IHE* sich von *Life* inspirieren ließ, um das Interesse der Leser im Westen zu wecken.“ (S. 74f.) Der ‚Verpackung‘ zum Trotz folgt der Inhalt völlig der kommunistischen Ideologie, versucht immer wieder, die Schwächen des Kapitalismus bloßzulegen, und preist die Stärken des real existierenden Sozialismus. Zu einem Artikel Lenka Renervovás heißt es, „der als authentisch und wahr präsentierte *IHE*-Diskurs [wird] den Fehlinformationen und ungenauen Vorurteilen, die in der westlichen Öffentlichkeit vorherrschen, entgegengestellt“ (S. 269). Später ist von *IHE* als einer „Kampfzeitschrift“ (S. 301) die Rede.

Der ideologische Gleichklang mit der Staatsideologie betrifft auch zwei Themen, auf die in *IHE* immer wieder zurückgekommen wurde: der Desavouierung nationalsozialistischer Täter mit dem Hinweis auf deren vollständig ‚gelungene‘ Integration in die Nachkriegs-BRD sowie die Darstellung der Vertreibung der Deutschen aus der Tschechoslowakei nach dem Zweiten Weltkrieg. Zum ersten Punkt schreibt Leclerc: „Es zeichnen sich Parallelen ab zwischen der Enthüllungsmission, die sich *IHE* gegenüber ehemaligen Nazis vorgenommen hat, und den in der DDR gegen die Bundesrepublik geführten Kampagnen, die darauf abzielten, führende Persönlichkeiten vor der Weltöffentlichkeit zu diskreditieren.“ (S. 215) Kurz zuvor heißt es: „Das journalistische Schreiben selbst wird somit zum Träger der ideologischen Auseinandersetzung im Kalten Krieg.“ (S. 214); einmal ist von „Abrechnungsjournalismus“ die Rede, „insbesondere in Bezug auf Lenka Reinerovás Arbeit“ (S. 206). Wie sehr gerade das auch immer wieder den Blick verstellt, zeigt sich, wenn in der Zeitschrift gelegentlich auf die „‚Nazi-Okkupation‘ Österreichs“ (S. 223) verwiesen wird, was doch allzu sehr dem österreichischen Selbstverständnis als erstes Opfer Hitlers entspricht, worauf Leclerc immerhin hinweist.

Zum zweiten Punkt: Reinerová wurde nicht müde, in *IHE* darzulegen, dass die Vertreibung alternativlos war. Hätte man die allesamt als Nationalsozialisten verstandenen Deutschen im Land gelassen, wäre kein (sozialistischer) Neuanfang möglich gewesen. Den Vertriebenen und vor allem den Organisationen, in denen sie sich in Westdeutschland zusammengeschlossen hatten, wird immer und immer wieder Revanchismus vorgeworfen. Mehr noch: Der „Revanchismus-Topos" wird in der Zeitschrift „zu einer Art Obsession" (S. 189).

Leclerc resümiert: „Ist *IHE* allein als Produkt der tschechoslowakischen Propaganda gegenüber Westdeutschland und Österreich zu betrachten? Wenn dem so ist, dann wäre das Interesse dieser Studie eher gering. Oder kann man jenes Periodikum, das für seine westeuropäischen Leser als Fenster in den Osten fungierte und zugleich für seine Redaktion und Mitarbeiter eine Öffnung gen Westen bedeutete, vielmehr als Instrument eines interkulturellen Dialogs ansehen?" (S. 22) Diese Stelle zeigt, dass die Verfasserin der Zeitschrift und ihrer wichtigsten Autorin manchmal doch zu viel Kredit gibt. Eine Zeitschrift, die fortgesetzt die Errungenschaften des Sozialismus gegen die Verfehlungen des westlichen Kapitalismus herausstellt, ist dann doch kein interkulturelles Forum, sondern zuletzt von einer rechthaberischen ideologischen Position geprägt. Man hätte also zurückhaltender herausarbeiten können, dass sich in *IHE* durchaus Graubereiche finden, die von der plumpen ideologischen Konfrontation abweichen.

Gerade in dieser Hinsicht ist der folgende Aspekt interessant. Leclerc schreibt, dass „die auswärtige Kulturpolitik, der die Zeitschrift diente, als Ort für mögliche Emanzipationsbestrebungen gegenüber Moskau gedeutet werden könnte und die Zeitschrift selbst als Instrument einer Art Widerstand gegen die Russifizierung" (S. 37). Leclerc formuliert zwar vorsichtig im Konjunktiv, arbeitet aber nachvollziehbar heraus, dass sich in *IHE* sozusagen hinter der ideologischen Fassade durchaus schon deutlich vor dem Prager Frühling Absetzbewegungen von den Moskauer Vorgaben finden. Später heißt es: „Auffällig ist […], dass die[] Lage im Herzen Europas umso mehr in den Vordergrund gestellt wird, als die Tschechoslowakei in Westdeutschland, und im Westen allgemein, als ein Land ‚im Osten' angesehen wird. *IHE* zeugt folglich von der Weigerung der Tschechoslowakei, sich in den Osten zurückdrängen zu lassen, was die Hypothese nahelegt, dass der sich allmählich in *IHE* entwickelnde Mitteleuropa-Diskurs als Träger des Widerstands gegen die Blocklogik auftritt." (S. 149) Kurz darauf liest man: Es „liegt die Versuchung nahe, diesen Europa-Diskurs als Mittel zu interpretieren, sich der Blockformation zu entziehen und die Tschechoslowakei zwischen Ost und West zu positionieren, auch wenn diese Blockkonstellation nicht in Frage gestellt wird bzw. werden kann" (S. 152). Auch hier formuliert Leclerc über die Maßen vorsichtig („Versuchung"), statt den sehr nachvollziehbaren Ergebnissen ihrer prägnanten Lektüren zu vertrauen. Die außenpolitische Positionierung ist offensichtlich der Punkt, an dem die Zeitschrift früh Abstand nahm von der von der Sowjetunion vorgegeben Linie.

Dies verstärkte sich dann natürlich im Laufe der 1960er Jahre, als sich die ersten Schritte der Liberalisierung hin zu einem Sozialismus mit menschlichem Antlitz abzeichneten, die schließlich im Prager Frühling kulminierten. *IHE* wurde in dieser Zeit zu einem entschiedenen Fürsprecher dieser Öffnungen, die Leclerc detailreich nachzeichnet – bis hin zur Desillusionierung nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts.

Im Zusammenhang mit dem Prager Frühling geht Leclerc auch auf die legendäre Tagung *Franz Kafka aus Prager Sicht* ein. Sie schreibt dazu: „Es steht fest, dass die anlässlich des 80. Geburtstags des Schriftstellers am 27./28. Mai 1963 in Liblice organisierte Kafka-Konferenz eine wichtige Rolle im Reformprozess, der in der Tschechoslowakei der 1960er Jahre eingeleitet wurde, spielte." (S. 245) Die Entschiedenheit dieser These verblüfft. Die These wird auch in einem Artikel zur Folgekonferenz *Kafka und die Macht* 2008 in Liblice kolportiert, woraufhin man allerdings liest: „Der Germanist Karl [sic!] Krolop wiederum, ebenfalls Zeuge der 63-Konferenz, hält nur wenig von der These, Liblice sei der Ausgangspunkt für den Prager Frühling gewesen: ‚Für mich war das eine Revolte der Gemäßigten in der kommunistischen Partei, die für Erleichterungen auf den unterschiedlichsten Gebieten zu sorgen versuchten.'" (BARTELS 2008) Kurt (!) Krolop hat immerhin den wohl wichtigsten Vortrag auf der zweiten Konferenz in Liblice 1965 über die so genannte Prager deutsche Literatur gehalten; seine Sicht widerspricht durchaus deutlich der These von der entscheidenden Rolle der Tagung im Reformprozess, wobei unzweifelhaft bleibt, dass die Tatsache, 1963 im ‚Ostblock' über Kafka zu diskutieren, eine Öffnung darstellt. Allerdings muss man hinzufügen, dass die meisten Vortragenden meinten, Franz Kafka als bourgeoiser, dekadenter Autor ohne jegliches Klassenbewusstsein habe einem heutigen Kommunisten nichts mehr zu sagen.

Gelegentlich finden sich fehlerhafte Zuschreibungen in der Studie. So liest man: „Lenka Reinerová gründete 2004 das *Prager Literaturhaus deutschsprachiger Autoren"* (S. 13). Auf der Homepage des Literaturhauses, auf die verwiesen wird, steht allerdings zu lesen: „Das Prager Literaturhaus deutschsprachiger Autoren wurde im Jahre 2004 von der letzten deutschschreibenden Prager Schriftstellerin Lenka Reinerová, dem Botschafter a.D. František Černý und dem Vorsitzenden der Franz Kafka Gesellschaft Kurt Krolop gegründet." (PLH 2022).

Anlässlich des Verweises auf einen Dramatiker „Wolfgang Borchardt" in einem in *IHE* veröffentlichten Artikel schreibt Leclerc: „Jiří Hajek verwechselt hier Rudolf Borchardt und Wolfgang Borchert, denkt dabei wahrscheinlich eher an Borchert, auch wenn dieser als Dramenautor nicht besonders bekannt ist." (S. 240) Das ist angesichts des durchschlagenden Erfolgs von Borcherts Drama *Draußen vor der Tür* durchaus uninformiert.

Aber das sind selbstverständlich nur Marginalien in einer ansonsten höchst gründlich recherchierten Studie, die die ‚Sonderrolle' einer bisher kaum thematisierten Zeitschrift sehr überzeugend vorstellt und damit durchaus auch die klassischen Perspektiven auf das bloße Gegeneinander im Kalten Krieg in manchen Hinsichten relativiert,

weil präzisiert. Die Studie fügt auch dem öffentlichen Bild Lenka Reinerovás Neues und Wesentliches hinzu. Von daher ist es bedauerlich, dass sie mit der stereotypen Benennung Reinerovás als der „letzten Vertreterin der deutschsprachigen Literatur Prags" (S. 305) endet, womit sie hinter die von ihr selbst vorgegebene Komplexität zurückfällt.

Literaturverzeichnis:

BARTELS, Gerrit (2008): Kafka-Konferenz in Liblice: Franz und der Frühling. In: Tagesspiegel, 27.10.2008. URL: https://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/franz-und-der-fruhling-1709053.html [07.10.2002].

PLH = Prager Literaturhaus. URL: http://www.prager-literaturhaus.com/?page=prazsky-literarni-dum_o-nas [07.10.2022].

Manfred Weinberg (Praha)

MERHAUTOVÁ, Lucie/ PETRBOK, Václav/ TOPOR, Michal (Hgg.) (2022): Emil Saudek (1876–1941). Ein Übersetzer und Kulturmittler zwischen Metropole und Provinz. Köln: Böhlau (Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 21), ISBN 978–3–412–52495–1, 384 S.

Die verdienstvolle Reihe des Böhlau Verlags – letztlich zusammen mit Vandenhoeck & Ruprecht Verlagen – *Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert*, in der wichtige Studien zu Bernard Bolzano, Otokar Fischer, August Sauer, Franz Kafka u. a. herausgegeben wurden, bringt in diesem Jahr zwei neue Bände heraus: *Interkulturalität, Übersetzung, Literatur. Das Beispiel der Prager Moderne* und *Emil Saudek (1876–1941). Ein Übersetzer und Kulturmittler zwischen Metropole und Provinz.* Der letztere beleuchtet die Persönlichkeit Emil Saudeks, des Übersetzers und Kulturförderers der tschechischen Literatur im deutschsprachigen Raum. Wie **Lucie Merhautová** im *Vorwort* schreibt, ist Saudek im Vergleich zu den großen Namen, die in dieser Reihe vertreten sind, ein fast unbekannter Autor (vgl. S. 7). Emil Saudek war jedoch in seiner Zeit ein wichtiger Vermittler zwischen der tschechischen und deutschen Kulturszene. Seine Rolle bestand nicht nur im Übersetzen, obwohl dies eine zentrale Tätigkeit in seiner kulturellen Mission war, sondern in der Erschaffung kultureller und sozialer Verbindungen, die Übersetzungen unterstützten, Bedingungen dafür schufen und allgemein Prozesse der Konvergenz und Differenzierung aktivierten. Die Beiträge des Bandes belegen detailliert und überzeugend die Bedeutung einer solchen sozialen Energie, die im urbanen Raum des mehrsprachigen, ethnisch und national vielfältigen Wien zur Geltung kam.

Unter diesem Gesichtspunkt ist der Band auch ein richtungsweisender Beitrag zur Soziologie der Übersetzung, die in der Erforschung der Sprachverhältnisse in multilingualen Gebieten zuletzt in den Blick geraten ist (WOLF 2006). Ein weiterer wesentlicher Aspekt für das Verständnis der Komplexität des Übersetzens – hier

nicht nur als Akt des Übersetzens, sondern der Übersetzungstätigkeit im weitesten Sinne verstanden – ist der historische Horizont, der Saudeks Schaffensperiode begrenzt, d. h. die letzten Jahre der Monarchie, deren Auflösung und die Gründung der Tschechoslowakischen Republik. Wien als ein multinationales Milieu, das Saudek als Ort der Begegnung und des kulturellen Austauschs (Wien als „Brücke nach Europa", S. 12) vorschwebte, verlor diese Position. *Finis Austriae* ist für Saudek eine historische Zäsur, die sich unter anderem in der Verlagerung seiner kulturellen Aktivitäten aus der Wiener Metropole in die tschechische ‚Provinz', d. h. in ein kulturell deutlich homogeneres Umfeld, manifestiert.

In diesem Zusammenhang sollten Begriffspaare wie Metropole/Provinz, Zentrum/Peripherie als Konstrukte verstanden werden, die jedoch keine Dichotomie ausdrücken, da es sich um dynamische, miteinander verknüpfte kulturelle und soziale Prozesse handelt. Diese werden durch die Analyse der Kultur- und Medienlandschaft Wiens im einleitenden Artikel von **Lucie Merhautová** *Emil Saudek und die Vermittlung tschechischer Literatur im Wien der Jahrhundertwende* veranschaulicht. Der darauffolgende Beitrag **Václav Petrboks** *„Verleger für ganze Bücher aus dem Tschechischen finden sich sehr schwer": Übersetzerinnen und Übersetzer von Buchpublikationen aus dem Tschechischen ins Deutsche* beschäftigt sich mit der soziokulturellen Typologie von Vermittlern wie Saudek. Ebenso auch **Vratislav Doubek**, der in seinem Text *Parlamentarische Berichterstatter und kulturelle Vermittler: Gustav Eim, Josef Penížek und Bedřich Hlaváč* ergänzend auf andere Förderer der tschechischen Kultur in Wien aufmerksam macht. **Josef Vojvodíks** Beitrag *Ein Bote, Übersetzer, Interpret? Emil Saudek und Otokar Březina: zwischen Übersetzung und Exegese* thematisiert Saudeks Übersetzung als eine hermeneutische Lesart; **Michal Topor** (*Von* Ruce *zu* Hände*: Entstehung, Propagation und Rezeption*) und **Štěpán Zbytovský** (*Saudeks Březina-Übersetzungen im Vergleich; Expressionistische Konnexe und Kontexte Emil Saudeks*) beziehen in ihren Überlegungen auch die Rezeption, Förderung und intertextuelle Hinweise ein, und zeigen so die Funktion solcher Prozesse in der übersetzerischen und herausgeberischen Praxis. Neben Březina und Saudek wird von **Lucie Merhautová** im Beitrag *„Ein großer Heide, strahlender Verteidiger des irdischen Lebens und dessen Möglichkeiten": Emil Saudek und der Dichter Josef Svatopluk Machar* auf einen anderen tschechischen, über zwei Jahrzehnte in Wien als Bankangestellter und Journalist wirkenden Dichter hingewiesen. Auch Machars Lyrik wurde von Saudek ins Deutsche übersetzt und herausgegeben.

Übersetzungen stellten daher keineswegs ‚nur' ein kulturelles Bindeglied dar, sondern sie lösten Differenzierungsprozesse aus: Für den deutschen Rezipienten dürfte ein ins Deutsche übersetzter tschechischer Text an tschechische Ansprüche auf kulturelle Anerkennung erinnern, was unter der gegebenen Konstellation an politischer Dimension gewinnt. Auf den politischen Aspekt der Übersetzung verweist in ihrem Beitrag *Literarisches Übersetzen als Akt staatsbürgerlicher Loyalität: Emil Saudeks Übersetzung von Vojtěch Rakous' jüdischen Dorfgeschichten nach dem Ersten Weltkrieg* **Ines Koeltzsch.**

Im Einklang mit den soziologischen und kulturpolitischen Aspekten der Übersetzung ist in dem Band die schon erwähnte Analyse der Übersetzungen des tschechischen Dichters Otokar Březina ins Deutsche ausschlaggebend. Březina war ein Autor, der für die Vermittler im Mittelpunkt ihres Interesses stand. Vor allem die Propagation der Übersetzung von Březinas *Ruce* (1901, dt. *Hände,* 1908) half Saudek, seinen Wirkungskreis zu erweitern und seine Position eines Mittlers zu bewahren. Im Zeitraum von 1917 bis 1922, nach dem Scheitern seiner Hoffnungen auf eine Reform der Habsburgermonarchie, bezog Saudek antimonarchistische und antimilitaristische Positionen. Diesen Wandel und dessen Konsequenzen für seine Tätigkeit analysiert **Lucie Merhautová** im Beitrag *Loyalität und Misstrauen: Emil Saudek und die Übersetzung von Masaryks Schrift Nová Evropa*. Der Band wird mit dem ergänzenden Text **Michal Topors** *Erik A. Saudek – ein „vaterbegabter und erudierter" Vermittler* über Emil Saudeks Sohn, ebenfalls ein Übersetzer, abgeschlossen.

In dem Band ist es durchaus gelungen, die Ernsthaftigkeit von Aktivitäten wie die von Saudek für die Fachdiskussion deutlich zu machen. Emil Saudek wird zum Repräsentanten eines ‚Netzwerkers', der sich in diskursiv unterschiedlich definierten Räumen bewegt und deren Grenzen er ständig überschreitet. Man kann sie als sozialreformerisch, intellektuell, aktivistisch, linksorientiert, national kodiert oder national neutral bzw. transnational und plurikulturell bezeichnen. In dieser Hinsicht leistet das Buch einen wertvollen Beitrag nicht nur zur tschechischen, sondern auch zur internationalen Forschung im Bereich der Übersetzungswissenschaft sowie der Kultur-, Literatur- und Sozialgeschichte.

Literaturverzeichnis:

WOLF, Michaela (Hg.) (2006): Übersetzen – Translating – Traduire: Towards a „Social Turn"? Wien u. a.: LIT.

Veronika Jičínská (Ústí nad Labem)

SEIBERT, Ernst (2022): Kindheitsgenealogien. Literatur und Kindheit im Jahrhundert des Kindes in Österreich. Wien: Praesens, ISBN 978–3-7069–1133–7, 362 S.

Ernst Seibert gehört zu den bekanntesten Persönlichkeiten im Kreis der Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Sein Name ist vor allem mit dem jahrzehntelangen Wirken an der Universität Wien und mit der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung zu verbinden, die er 1999 begründete, sowie mit der auf die Kinder- Jugendliteratur orientierten Fachzeitschrift *libri liberorum*.[1] Sein

1 *libri liberorum* (1999 begründet) ist die Zeitschrift der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung und gleichzeitig auch „die Basis für die Kommunikation

wissenschaftliches Engagement wurde und wird auch weiterhin durch seine Teilnahme an unterschiedlichen internationalen Projekten bekannt, aus denen z. B. das DFG-Projekt *Handbuch der Kinder- und Jugendliteratur* an der Universität in Köln genannt werden kann. Wichtig sind auch seine Gastprofessuren an Universitäten in Wien und Graz und -vorträge in den Nachbarländern Österreichs. Aus seinen zahlreichen Publikationen nehmen eine besondere Stellung die Habilitationsschrift *Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur: Ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld der Kindheits- und Kinderliteratur*[2] (2005) und das als Einführung konzipierte Buch *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche* (2008) ein. Das Thema der Kindheit zieht sich wie ein roter Faden durch seine Publikationen und wird von Seibert nicht nur als literarisches und poetologisches, sondern auch als philosophisches und teilweise pädagogisches Feld untersucht und beleuchtet. Außer der Kindheit ist im Titel der hier rezensierten Publikation auch der Begriff der Genealogien zu lesen. Es wird so auf lebenslanges Forschungskonzept des Autors verwiesen, in dem das Thema der Kindheit immer präsent ist, sowohl in der Literatur für Erwachsene, als auch in der für Kinder- und Jugendliteratur (KJL), die stets miteinander verschränkt sind (vgl. SEIBERT 2005: 11). Durch die Kursive wird *das Jahrhundert des Kindes* im Buchtitel betont. Diejenigen, die den Modus Operandi des Autors kennen, vermuten richtig, dass dies als ein intertextueller Hinweis auf die schwedische Pädagogin, Schriftstellerin und Lehrerin E. Key auszulegen ist, die das 20. Jahrhundert als Jahrhundert des Kindes bezeichnete.

Bereits die Einleitung mit dem Titel *Kinderliteratur als Prozess der Translation* (vgl. S. 11–45) deutet auf die Komplexität hin, die für Seiberts Zugang zur Kinder- und Jugendliteratur charakteristisch ist. Dem Autor gelingt es, auf die wichtigsten und aktuellen Problemkreise aufmerksam zu machen. Die im Titel avisierte Translation ist als ein metaphorisch gebrauchter Begriff mit vielen semantischen Facetten zu verstehen, den man inhaltlich als Modifikation und Übertragung einiger Problemkreise der Allgemeinliteratur in den Bereich der KJL beschreiben kann, wo ihre Forschung weiterentwickelt werden soll. Die *Zeitstudien* (Kapitel 1–11, S. 46–185) bieten in 10 Kapiteln Jahrzehntübersichten an, in denen die Literatur im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Stimmung sowie den wichtigsten Geschichtsereignissen beschrieben wird. Man beginnt mit dem Ausklang der Monarchie und Einblicken ins literarische Leben nach 1918. Es wird auf diese Art die enge Verbindung der österreichischen

mit ähnlichen Institutionen im In- und Ausland und mit Sammler:innen, insbesondere im Rahmen der Europäischen Union“ (https://oegkjlf.univie.ac.at/publikationen/libri-liberorum/ [20.09.2022]).

2 In Seiberts Forschungen wird die Kinderliteratur oft als Hyperonym für Kinder- und Jugendliteratur angewendet. Als Kindheitsliteratur ist nach Seibert eine Menge solcher Texte zu verstehen, die zwar primär für erwachsene Leser/innen bestimmt sind, die aber oft von den Jugendlichen gelesen werden, und in denen die Kindheits- und Jugendmotive eine relevante Rolle spielen. (Vgl. SEIBERT 2008)

KJL mit den Kronländern der damaligen Donaumonarchie aufgezeigt. Die historisch bedingte kulturelle Vielfalt ist bei der Frage nach dem Österreichischen unbedingt mitzubedenken. Von den weiteren Zäsuren sind die beiden Weltkriege zu erwähnen, derer unterschiedliche zeitgenössische oder auch reflektive Bilder auch in der KJL zu bemerken sind. Dem Autor ist die Auseinandersetzung mit der Geschichte wichtig, vor allem die Benennung der Rolle von Österreich in Bezug auf das mit der nazistischen Diktatur verbundene Geschehen, was man als eine weitere problematische Stelle in Österreichs (Literatur)Geschichte betrachten kann. Als letzter Schlüsselpunkt ist das Verhältnis zwischen der deutschen und österreichischen KJL und KJL-Forschung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu nennen. Die Monografie kann als ein weiterer Versuch (vgl. SEIBERT 2005) verstanden werden, die Rolle der österreichischen KJL im Rahmen der deutschsprachigen KJL zu betonen.[3] Als relevant zeigen sich die nach 1970 bzw. nach dem KJL-Paradigmenwechsel (vgl. SEIBERT 2006 u. EWERS 2013) in Österreich entstandenen Bücher mit neuen Familienbildern, die oft im Zusammenhang mit der Psychoanalyse (in Anlehnung an S. FREUD) und noch öfter mit der Soziologie (in Anlehnung an U. BECK oder M. ERDHEIM) interpretiert werden. Die Fallstudien (Teil II**,** Kapitel 12–23, S. 186–321) knüpfen zum Teil an das Kapitel 11 aus dem Teil I an, das den ersten 30 Jahren des Verleihens des Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreises (1955–1985) und so auch den Werken von M. Lobe gewidmet ist. Zu den hier gründlich vorgestellten Schriftstellern und Schriftstellerinnen zählen Ikonen wie z. B. A. Weding, K. Bruckner, V. Ferra-Mikura, K. Recheis, Ch. Nöstlinger, R. Welsh und B. Frischmuth, denen der Autor seine Aufmerksamkeit schon früher gewidmet hat (vgl. SEIBERT 2005), doch deren Werk er hier zum Teil innovativ bearbeitet. Alle Ansätze in der Monografie verbindet der Fokus auf die Kindheit, die nicht nur aus der Sicht der Literaturwissenschaft, sondern auch der Psychologie und Soziologie betrachtet wird und nicht zuletzt auch der Akzent auf die österreichische Mentalität.

Die vorgestellte Publikation *Kindheitsgenealogien. Literatur und Kindheit im Jahrhundert des Kindes in Österreich* kann als Anknüpfung an die den Kindheitsmustern gewidmete Monografie aus dem Jahr 2005 betrachtet werden. Doch dieses Mal ist es nicht die Theorie, sondern die Literaturgeschichte, die in den Mittelpunkt gestellt wird, und die durch Einzelstudien komplementär ergänzt wird. Die neue Publikation stellt auf eine Art die Bilanz des wissenschaftlichen Arbeitens von Ernst Seibert dar und ist mehr als empfehlenswert.

Literaturverzeichnis:

BECK, Ulrich (1986): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

3 In den in Deutschland entstandenen Publikationen werden die österreichische und schweizerische KJL zum Teil in die Beschreibungen der deutschen integriert (vgl. z. B. WILD 2007).

ERDHEIM, Mario (1992): Die gesellschaftliche Produktion von Unbewusstheit. Eine Einführung in den ethnopsychoanalytischen Prozeß. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

EWERS, Hans-Heino (2013): Paradigmenwechsel in der Kinder- und Jugendliteratur um 1970. In: Kinder- und Jugendmedien. *Wissenschaftliches Portal für Kindermedien und Jugendmedien.* Erstveröffentlichung 15.02.2013. URL: https://www.kinderundjugendmedien.de/begriffe-und-termini/659-paradigmenwechsel-der-kinder-und-jugendliteratur-um-1970 [17.09.2022].

FREUD, Sigmund (1927): Massenpsychologie und Ich-Analyse. Frankfurt am Main: Fischer.

LYPP, Marie (1984): Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur. Frankfurt am Main: Dipa-Verlag.

SEIBERT, Ernst (2005): Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur: Ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld der Kindheits- und Kinderliteratur. Frankfurt am Main: Peter Lang.

SEIBERT, Ernst (2006): Vom Paradigmenwechsel zur Postmoderne. Beispiele der modernen Kinder- und Jugendliteratur in Österreich. In: *TRANS – Internetzeitschrift für Kulturwissenschaften. 10.1 Innovationen in der Kinder- und Jugendliteratur.* Hrsg. v. Tamara Bučková, Nr. 16, März 2016; URL: https://www.inst.at/trans/16Nr/10_1/seibert16.htm [17.09.2022].

SEIBERT, Ernst (2008): Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: UTB.

WILD, Reiner (Hg.) (2007): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 3. völlig überarbeitete Aufl. Stuttgart/Weimer: J. B. Metzler.

Tamara Bučková (Prag)

III

BERICHTE

Andere Wirklichkeiten. Pararealitäten in der österreichischen Literatur. 30 Jahre Franz-Werfel-Stipendienprogramm in Wien, 08.–09. April 2022

Das Franz-Werfel-Stipendium ist ein Programm des österreichischen Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Forschung, dessen Ziel die Forschung im Bereich der österreichischen Literatur und die Förderung des akademischen Austauschs darstellt. Das Programm entstand 1992 unter der wissenschaftlichen Betreuung des Wiener Germanisten Univ. Prof. Dr. Wendelin Schmidt-Dengler. Nach seinem Tod im Jahr 2008 übernahm Univ. Prof. Dr. Konstanze Fliedl die Leitung des Programmes, seit 2020 ist Univ. Prof. Dr. Werner Michler vom Institut für Neuere Deutsche Literatur der Universität Salzburg für die wissenschaftliche Leitung des Franz-Werfel-Programms verantwortlich.

Im Rahmen der Nachbetreuung wurde vom 8. bis zum 9. April 2022 – also im Jahr des 30. Jubiläums des Programms – sowohl die traditionelle Franz-Werfel-Tagung als auch die das wissenschaftliche Programm begleitende 13. Wendelin-Schmidt-Dengler-Lesung veranstaltet, zu der Clemens J. Setz eingeladen wurde.

Die Tagung 2022 wurde dem Thema *Andere Wirklichkeiten. Pararealitäten in der österreichischen Literatur* gewidmet und verlief diesmal in hybrider Form, d. h. sowohl vor Ort in den Räumlichkeiten des OAD in Wien als auch online. Ein Konferenzband ist vorgesehen.

Das Tagungsprogramm folgte teilweise der zeitlichen Chronologie der besprochenen Autor/innen, und deren Werken, teilweise waren sie der thematischen Kohärenz verbunden. Eröffnet wurde die Tagung von der Schweizer Literaturwissenschaftlerin, Schriftstellerin und Literaturübersetzerin **Ilma Rakusa** mit einem Vortrag zum Anlass des dreißigjährigen Bestehens des Franz-Werfel-Programms. **Vahidin Preljević** (Bosnien und Herzegowina) untersuchte anschließend das Konzept der politischen Pararealität in Robert Musils Roman *Mann ohne Eigenschaften*. **Paola Di Mauro** (Italien) stellte ein Phänomen der medial geprägten Epoche der jüngeren Kulturgeschichte, nämlich die Kino-Darstellungen von Toten in der ersten Nachkriegszeit vor. Auf den zeitgenössischen Kontext literarischer Utopien und dabei auf den 1920 erschienenen Zukunftsroman *Die Feuerseelen* von Annie Harrars konzentrierte sich der Beitrag von **Judit Szabó** (Ungarn). **Jan Budňák** (Tschechien) stellte die Romane *Eleagabal Kuperus* von K. H. Strobl (1910) und *Mondfabrik* von K. W. Fritsch (1924) nebeneinander und untersuchte ihre Brünner Kleinstadtphantastik. **Aleksejy Burov** (Litauen) verfolgte die Schilderung der letzten Tage in Frau Avas Dichtung *Das jüngste Gericht* aus dem frühen 12. Jahrhundert. **Tymofiy Havryliv** (Ukraine) nahm ‚das andere' Reisen Ilse Aichingers in den Blick, und zwar im Rahmen von Texten, die unter dem Titel *Unglaubwürdige Reisen* erschienen sind. Die Pluralität der Welten im Werk von Gert Jonke war das Thema des Beitrags von **Maja Dębska** (Polen). **Maria Endreva** (Bulgarien) beschäftigte sich mit der ideologisch unsichtbaren Realität in Clemens J. Setz' Roman *Die Bienen und das Unsichtbare*. Mit dem Werk von Clemens J. Setz und Daniel Wisser setzte sich auch **Kalina Kupczynska**

(Polen) auseinander. Beide Beiträge schufen dann einen natürlichen Übergang zum literarischen Höhepunkt der Konferenz, der 13. Wendelin-Schmidt-Dengler-Lesung, die am 8. April 2022 im Wiener Literaturhaus stattfand und zu der der Autor **Clemens J. Setz** eingeladen wurde. Ausgewählte Textpassagen aus der Autorenlesung sind im Vorfeld von einigen Tagungsteilnehmer/innen in ihre Muttersprache übersetzt worden und wurden, wie bereits zur Tradition geworden ist, von den Übersetzer/innen selbst während der Lesung vorgetragen.

Am zweiten Konferenztag wurde vor allem die neueste Literatur besprochen wie bspw. Lotte Ingrischs Kriminalromane mit der Jenseits-Thematik (**Monika Manczyk-Krygiel**, Polen), die alternative Vergangenheit im Roman *Der Komet* von Hannes Stein (**Jelena Spreicer,** Kroatien) oder groteske Elemente im Werk Sama Maanis (**Anna Dąbrowska**, Polen). **Jean Bertrand Miguoué** (Kamerun) griff das Thema des kolonialen Raums als paralleler Welt in ausgewählten Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf, **Zdeněk Pecka** (Tschechien) stellte die gegenwärtige digitale Literatur als eine dynamische parallele Literaturwelt vor. **Gábor Kerekes** (Ungarn) untersuchte Para- und andere Realitäten bei Michael Köhlmeier, während **Ruth Bohunovsky** (Brasilien) diese im Werk von Wolfgang Bauer erkundete.

Somit bot auch diesmal die jährlich stattfindende internationale Tagung der ehemaligen Franz Werfel-Stipendiat/innen ein äußerst spannendes Programm, neue Forschungsimpulse und nicht zuletzt auch eine internationale Plattform für die gegenseitige Vernetzung und Planung künftiger Forschungsprojekte oder Kooperationen.

Zdeněk Pecka (České Budějovice)

Form und Funktion. Internationale Konferenz des Germanistenverbandes der Tschechischen Republik in Ostrava, 18.–20. Mai 2022

Der Tschechische Germanistenkongress 2022 wird, vor allem aus drei Gründen, als ein besonderer Kongress in die Geschichte der tschechischen Germanistik eingehen:

Wegen der sog. Pandemie, die ja auf der ganzen Welt das öffentliche Leben stark beeinträchtigt hat, musste der Kongress, der ursprünglich für 2019 geplant war, zweimal um ein Jahr verschoben werden. Im Mai 2022 konnte er endlich stattfinden. Während der ganzen Tagung war deutlich zu spüren, dass die Teilnehmer/innen es begrüßten, dass endlich wieder persönliche Begegnungen möglich waren.

Am Kongress nahmen 106 Personen aus zehn Ländern (Tschechische Republik, Deutschland, Griechenland, Italien, Kosovo, Polen, Rumänien, Slowakei, Ukraine, Ungarn) teil. Die tschechische Germanistik, das wurde wieder einmal sichtbar, wird nicht nur international wahrgenommen, sondern spielt in der internationalen Fachkommunikation eine bedeutende Rolle.

Es war der letzte tschechische Germanistenkongress, den Prof. Lenka Vaňková (Ostrava) als Präsidentin des tschechischen Germanistenverbandes leitete. Lenka

Vaňková hat die tschechische Germanistik – auch das wurde während der Tagung aufs Neue deutlich sichtbar – ganz wesentlich geprägt; sie hat die Internationalisierung der tschechischen Germanistik, in Sonderheit des tschechischen Germanistenverbandes, durch ihre vielfältigen alten und neuen Kontakte ganz wesentlich gefördert.

Im Rahmen des Kongresses fand auch eine Versammlung der Mitglieder des Germanistenverbandes statt, die den neuen Vorstand und Prof. Věra Janíková (Brno) zur neuen Präsidentin wählten.

Die wissenschaftliche Arbeit des Kongresses wurde mit drei Plenarvorträgen eröffnet. Den ersten hielt der ehemalige Direktor des Mannheimer Leibniz-Instituts für deutsche Sprache **Ludwig M. Eichinger** mit dem Thema *Funktion, Form und die Möglichkeiten einer Sprache*. Eichinger betonte, dass Funktionen ganz wesentlich zu einer Sprache gehören, weil Formen allein keine Sprache ausmachen können. Eichinger stellt die spannende Frage, wie in der Sprachentwicklung neue Funktionen ihre Form(en) finden, und erläutert dies am Beispiel der Komplexität von Satz und Text zum Beginn des 18. Jahrhunderts als einer Zeit der sich wandelnden Literalität sowie an den unterschiedlichen Formen, die im Zuge der Genderdebatte im deutschen Sprachraum ausprobiert werden.

Die Ostrauer Literaturwissenschaftlerin **Iveta Zlá** lieferte einen besonderen ‚Leckerbissen'. Unter dem Titel *„Und müssen Dir zum Ruhm gedeihen." Das kulturelle Kolorit ausgewählter westschlesischer Schlossresidenzen zwischen Barock und Aufklärung* zeichnete sie das informationsreiche Bild einer literarischen Landschaft. So beschreibt sie mehrere Adelsresidenzen in der Umgebung von Ostrava, die die Aufgabe übernommen haben, kulturelles Leben zu ermöglichen und zu fördern. Die angemessene barocke Repräsentation diente so der Verbreitung von Literatur, Kultur und Bildung.

In diese kulturelle Landschaft, hier könnte man auch sagen: in diese sprachliche Landschaft (‚Linguistic Landscape') fügt sich auch der mährische Philosoph, Theologe und Pädagoge Johannes Amos Comenius, der im Jahre 1592 in Südostmähren geboren wurde. Die Brünner Didaktikerin **Věra Janíková** nahm in ihrem Vortrag *Sprachdidaktik im Wandel der Zeit. Wie erfüllen wir die Träume des J. A. Comenius* die wesentlichen Anliegen der Comenius'schen philosophischen Pädagogik für die Forderung zum Anlass, die Ansätze, die im 17. Jahrhundert nur ganz grob und immer noch *sub specie aeternitatis religionisque* erarbeitet wurden, endlich weiterzuentwickeln und das Kind als Kind zu sehen und den Unterricht danach auszurichten.

Damit war der Rahmen für Arbeit in insgesamt fünf Sektionen (zwei sprachwissenschaftliche, zwei literaturwissenschaftliche und eine didaktische) vorgegeben. Da dem Berichterstatter die Gabe der Ubiquität fehlte und immer noch fehlt, können von der Sektionsarbeit nur Impressionen und Tendenzen berichtet werden. Festgehalten und hervorgehoben aber sei, dass sich die tschechische Germanistik in jeder Hinsicht als eine lebendige und international anerkannte ‚Auslandsgermanistik' mit teilweise hochinteressanten Fragestellungen präsentierte.

In den beiden literaturwissenschaftlichen Sektionen wurde ein breites Spektrum literarischer und kultureller Fragen samt Versuchen zu antworten vorgestellt. Viele der Referenten/innen aus Tschechien nutzten ihr ‚Local Knowledge' und sprachen über Autoren/innen aus den böhmischen Ländern, häufig aus der Gegenwart oder der jungen und jüngsten Vergangenheit, was zeigt, dass die politischen Umbrüche von 1989/90 gerade auch in der Literatur ihre Wirkung zeigen und dass die alten kulturellen Zusammenhänge, etwa mit Österreich und/oder Bayern, immer noch oder aufs Neue lebendig sind. Da die tschechische Germanistik wie alle sog. ‚Fremdsprachenphilologien' weitgehend ein ‚Frauenfach' geworden ist, kamen feministische Ansätze deutlich zum Tragen.

In den Vorträgen der sprachwissenschaftlichen Sektionen kam das weite Feld der Linguistik in nahezu allen Gesichtspunkten zur Sprache, im Bereich der Systemlinguistik vor allem Morphologie und Syntax, aber auch Textologisches und verschiedene Aspekte der Pragmatik, so etwa Sprechakttheorie und Emotionalität. Erfreulich ist, dass die Historiolinguistik, vor allem die regionale Sprachgeschichte, in der Forschung tschechischer Kollegen/innen eine gleichbleibend große Rolle spielt.

Die meisten der didaktischen Vorträge fokussierten Lehrwerkanalysen und die didaktische Aufbereitung von strukturellen Gegebenheiten der deutschen Sprache, zum Teil mit historischen ‚Beigaben'.

Den Abschluss des Kongresses bildete wieder ein Plenarvortrag, und zwar von **Norbert Richard Wolf** (Würzburg/Ostrava/Opava) mit dem Titel *Formen und Funktionen von Ungesagtem. Über das Schweigen und das Nicht(s)-Sagen*. Schweigen wurde hier als Sprechakt interpretiert, also ein bewusstes Unterlassen von Sprechen,

das in unterschiedlichen Kontexten unterschiedliche Textfunktionen wahrnehmen kann. Das Ende formulierte dann Shakespeares Hamlet: „Der Rest ist Schweigen."

Auch diesmal ist vorgesehen, dass die Tagungsbeiträge in gesonderten Bänden zu Literaturwissenschaft, Linguistik und Didaktik herausgegeben und auf den Webseiten des Germanistenverbandes allen Interessierten online zur Verfügung gestellt werden.

Norbert Richard Wolf (Würzburg)

Grenze(n) und Grenzüberschreitungen in der Gegenwartsliteratur: Deutschland, Österreich, Tschechien und Europa. Internationaler Workshop in Ústí nad Labem, 14. Oktober 2022

Alexander Demandt stellt in seinem grundlegenden Werk *Grenzen. Geschichte und Gegenwart* (2020) fest, dass über Grenzen „noch nie so viel gesprochen, geschrieben und gestritten" wurde wie in den letzten Jahrzehnten. Der Internationale Workshop *Grenze(n) und Grenzüberschreitungen in der Gegenwartsliteratur: Deutschland, Österreich, Tschechien und Europa* in Ústí nad Labem, veranstaltet vom Institut für Germanistik der Philosophischen Fakultät der UJEP und dem Institut für tschechische Literatur ÚČL AV ČR in Prag, umfasste drei Tage, vom 12.–14. Oktober 2022. Eingestimmt auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema wurde man am Mittwoch, dem 12.10., durch einen Vortrag von Libuše Černá zum Konzept der Ausstellung *Ostwärts in den Westen*, die Lebensläufe von 1989 in die Prager bundesdeutsche Botschaft Geflüchteten rekonstruierte. Als Zeitzeuge war Hans Joachim Weber anwesend und berichtete exemplarisch über seine Erfahrungen. Die Ausstellung war während der Tage für die Teilnehmer/innen des Workshops eine anschauliche Reise in jene Zeit, als die Grenze zwischen Ost und West noch Lebensschicksale bestimmte.

Einen so unterhaltsamen wie poetischen ‚Prolog' zum Thema bot die in deutscher wie tschechischer Sprache abgehaltene Autorenlesung von Radek Fridrich, in dessen Namen ja schon eine Art ‚Grenzüberschreitung' stattfindet. Die in den Räumlichkeiten der Wissenschaftlichen Bibliothek von Doc. Jiří Koten, dem Leiter der Bohemistik an der UJEP, moderierte, durch Illustrationen und eine Videoeinspielung angereicherte Lesung erwies sich als Performance, in der mit viel Humor der diversen Grenz-Erfahrungen zwischen Tschechen und Deutschen in Geschichte und Gegenwart gedacht wurde. Diese Gedichte, teilweise in Form surrealistischer Sprach-Spiele verfasst, machten deutlich, wo Zweisprachigkeit ein Geschenk sein kann, aber auch ihre Grenzen findet.

Der wissenschaftliche Teil fand dann so kompakt wie intensiv am Freitag, den 14.10. statt. Das Konzept der Veranstalterin Doc. Renata Cornejo (UJEP), sich auf einen Tag zu begrenzen in der Hoffnung, dass sich die Beteiligten dadurch in der nötigen Konzentration dem Thema widmen könnten, ging voll und ganz auf, da de facto alle Referent/innen von Beginn bis Ende zusammen und in regem Austausch vor Ort

bleiben konnten. Teilnehmer/innen aus Tschechien, Polen und Deutschland präsentierten ihre Überlegungen zum Thema Grenze(n) in Politik, Kultur und Literatur. Es erwies sich in den Diskussionen, dass diese Komplexe unauflösbar miteinander verknüpft sind. **Renata Cornejo** (Ústí n. L.) stellte in ihrer kurzen Einführung das von ihr geleitete GAČR-Projekt vor, in dessen Rahmen der Workshop stattfand. Die Fragestellung sei, inwieweit Grenzen nach 2000 einen zentralen Bestandteil des literarischen Diskurses bilden und diesen nicht nur thematisch, sondern auch formästhetisch mitbestimmen. Erwünscht seien begriffliche, methodologische und inhaltsorientierte Ansätze und Beiträge.

Jürgen Eder (České Budějovice) skizzierte ausgehend von Ansätzen bei Steffen Mau und Tim Marshall neueste Entwicklungen der ‚Grenz'-Semantik in der Soziologie und Geopolitik. Dabei wurde die These von einer „Renaissance der Grenze" aufgestellt, die nicht mehr mit der Denomination und Metaphorik, auch nicht mit den alten „Techniken" von Grenzen zu fassen sei, sondern in Gestalt sog. „Smart Borders", einer filigran arbeitenden „Sortiermaschine" durchaus vergleichbar. Virtuelle Datenkomplexe entscheiden immer mehr über Grenz-Verfahren. Er kritisierte, dass die aktuelle Literatur noch zu wenig auf diese politisch wie gesellschaftlich hochaktuelle und komplexe Debatte eingehe.

Im nachfolgenden Beitrag von **Annabelle Jänchen** (Ústí n. L./Bayreuth) wurde an Texten von Erpenbeck, Obexer, Vertlib und Khider das Thema der *Flucht nach Europa* erörtert. Dem Mittelmeer als Grenze im Süd-Nord-Gefälle kommt dabei eine kulturelle, ethnische, politische und wirtschaftliche Grenz-Funktion zu. Diese Grenze sei eine eindeutig trennende und nicht verbindende, was in Texten der besagten Autorinnen und Autoren zum Ausdruck gebracht werde, häufig in Gestalt eines Cultural Clash.

Julie Adam (Ústí n. L.) präsentierte mit *(Un) sichtbare Grenzen Mitteleuropas. Die Funktion von Grenzerfahrungen im Werk von Jaroslav Rudiš* die Anfänge einer Studie, wobei Rudiš' Figuren im interkulturellen Kontext Grenzen eher als gemeinsame denn trennende Erfahrungen erleben. Dies wurde an Beispielen aus *Winterbergs letzte Reise* (2019) und *Anschluss* (2021) illustriert. Die deutsch-tschechischen Grenzerfahrungen seien so etwas wie eine „Große Erzählung" und mündeten in europäisches Erzählen im 21. Jahrhundert.

Sektion 2 begann mit dem online zugeschalteten Beitrag von **Barbara Schnelle** (Berlin), die am Beispiel des Festivals *Ein Stück: Tschechien/Kus: Česka* ein „Modell für die Vermittlung tschechischen Theaters und Dramatik an ein deutschsprachiges Publikum" vorstellte. Das Projekt in seiner Konzeption und Realisierung gab einen Einblick in die Möglichkeiten, aber auch – oft finanziell bedingten – Schwierigkeiten bei der Vermittlung tschechischer Kultur, hier eben von Dramen und Theaterkultur. Wie auch bei den anderen Beiträgen, die sich im Rahmen des Workshops mit dem Aspekt Theater oder konkreter Kulturvermittlung beschäftigten, wurden die fatalen Auswirkungen der Corona-Pause deutlich, in der Kontinuitäten unterbrochen wurden, die erst wiederaufgenommen werden müssen. Klar wurde auch, wie abhängig solche

Projekte vom jeweiligen persönlichen Engagement sind – eine Grenz-Erfahrung ganz eigener Art.

Zuzana Augustová (Prag)**,** Co-Leiterin des GAČR-Projekts, referierte sodann über *Deutschsprachige Dramatik auf den tschechischen Bühnen und in den tschechischen Veröffentlichungen nach 2000*. Eine kleine Rezeptions-Geschichte, die sich auf die Präsenz zeitgenössischer deutscher Dramatik auf tschechischen Bühnen wie in Literatur- und Theaterzeitschriften bezog. Das Thema *Grenze* trete dabei in etwa der Hälfte aller gespielten und publizierten Texte auf. Am Beispiel von Felicia Zellers *Gespräche mit Astronauten* (2013) wurde dies in Hinsicht auf Thematik und Rezeption exemplarisch anschaulich gemacht.

Abgeschlossen wurde die Sektion durch den Vortrag *Grenzüberschreitende Rezeption ausgewählter AutorInnen* von **Gabriela Šilhavá** (Ústí n. L.), der Einblick in eine entstehende Doktorarbeit bot. Es geht dabei um die Wahrnehmung von deutschschreibenden AutorInnen in ihrem Ursprungsland Tschechien. Am Beispiel der Tschechischen Literarischen Bibliographie (Česká literární bibliografie) wurden entsprechende Nachweise für die Rezeption geliefert. Im Plenum war man sich in der Diskussion nicht einig, ob die Zahlen eher ermutigend oder doch enttäuschend seien. Klar wurde aber, dass diese ‚vermittelte' Rückkehr ins Herkunftsland wiederum eine Grenz-Erfahrung ganz spezifischer Art ist.

Der Nachmittag und damit die Sektion 3 hatten ihren Auftakt mit **Daniel Schmidt** (Bremen), der das Literaturfestival *globale°* in Bremen unter dem Titel *Transnationale Verflechtungen und grenzüberschreitende Räume* vorstellte. Dieses seit 17 Jahren bestehende Festival überschreite in vielfältiger Weise Grenzen nicht nur nationaler, sondern auch politischer und sexueller Fixierungen. Das Festival, getragen von einer breiten Kooperation aus städtischem und privatem Engagement widmet sich auch der Beziehung tschechischer und deutscher Literatur und hat nicht zuletzt in Libuše Černá eine unermüdliche Förderin.

Ein Beitrag der besonderen Art wurde den Teilnehmern von **Veronika Kyrianová** (Prag) geboten, die das Projekt *Kontaktzone* als „Wissenschaftlich-künstlerisches Projekt über die Gegenwart der Grenzregionen" vorstellte – dies durch einen Redebeitrag, aber auch mit schauspielerischen Mitteln, um den Ansatz buchstäblich augenfällig zu machen. So demonstrierte sie den Unterschied von bloß zitierter Europahymne und gesungener stimmlich anspruchsvoll. Was als „Meta-Performance-Lecture über die Grenzen grenzüberschreitender Zusammenarbeit" angekündigt war, wurde auch mimetisch deutlich gemacht. Der Verein GOGLMOGL lebt, wie die meisten solcher Projekte, von persönlichem Idealismus und Engagement, die Veronika Kyrianová auch in der Diskussion deutlich machte. Wieder zeigte sich, dass den darstellenden Künsten offenbar eine besondere Rolle zuzukommen scheint, wenn es um konkrete Erfahrungen von Grenzüberschreitung geht.

Das dritte Referat der dritten Sektion kam von **Markéta Ederová** (České Budějovice) und demonstrierte unter dem Titel *Zeigen, was verbindet* an der konkreten Grenzregion Bayern-Böhmen die auf regionaler Geschichte und Identität

beruhenden grenzüberschreitenden Ansätze, wie sie etwa in Ausstellungen der Öffentlichkeit vermittelt werden sollen. Sie führte die dabei bevorzugten Schlagwörter und Metaphern an, die dabei häufig an ähnliche bis gleiche Muster im Diskurs ‚Europa' anschließen. An der 2007 in Zwiesel präsentierten Ausstellung *Bayern – Böhmen. 1500 Jahre Nachbarschaft* sowie der für 2023 geplanten Landesausstellung zum Barock als kulturhistorischer Gemeinsamkeit zwischen beiden Regionen machte sie anschaulich, wie ein „Nachbarschaftsdiskurs" durch Sprache und Bild konstruiert wird. So entsteht ein Raum, in dem die Grenze eher als verbindende denn trennende erlebt werden soll.

In der vierten und damit letzten Sektion sprach zuerst, zugeschaltet aus Warschau, **Krzysztof Tkaczyk** über den Dramentext *die hockenden* von Miroslava Svolíková und gab schon durch seinen Titel *Von der Unmöglichkeit der Grenzüberschreitung* gewissermaßen sein Resümee. In genauer Text-Interpretation, den Motiven von „Mulde" und „Moder" bei der Autorin nachgehend, sieht er in den dystopischen Bildern der jungen österreichischen Autorin einen Verweis, ein Gleichnis für die Situation der Gesellschaft unserer Tage, die gewissermaßen „knietief in der alten mulde" stecken bleibt, zu keinerlei Grenzüberschreitung mehr in der Lage ist.

Nach ihm stellt **Veronika Jičínská** (Ústí n. L.) ein konkretes Übersetzungsprojekt mit dem Titel *Překročit hranice/Grenze überschreiten* vor, bei dem Stücke deutschsprachiger Autoren und Autorinnen (u. a. Wipplinger, Schmalz, Lehnert) unter wissenschaftlicher Leitung von Veronika Jičínská und Jana Hrdličková (beide Aussiger Germanistinnen) von Studierenden ins Tschechische übersetzt wurden. Diese Stücke sehen den Diskurs um Grenzerfahrungen aus gesellschaftskritischer Perspektive, was sich im Titel des Vortrags *Grenzen im deutschsprachigen Gegenwartsdrama: Kapitalismuskritik und globale Verunsicherung* widerspiegelt. Gewisse resignative bis verzweifelte Züge lassen sich bei allem kritischen Potential der Dramen nicht übersehen.

Der abschließende Beitrag der Veranstaltung von **Martina Pecková Černá** (Prag) thematisierte *Generationsikonen aus Mitteleuropa aus der Sicht der nächsten Generation(en).* Dabei bezog sie sich auf ein europäisches Projekt, das 2011–2013 von drei mitteleuropäischen Theatern veranstaltet wurde. Pecková Černá stellte sich die Frage, inwieweit die damals in Stücken von Petr Kolečko (Tschechien), Bernhard Studlar (Österreich) und Viliam Klimáček (Slowakei) vertretenen Positionen nach zehn Jahren noch die Grenz-Befindlichkeiten unserer aktuellen Gegenwart einfangen. Die Aktualität wurde nicht nur thematisch, sondern auch aufführungstechnisch hinterfragt.

Am Ende jeder Sektion wurden die jeweiligen Beiträge intensiv diskutiert und keiner der Vortragenden dürfte diesen Workshop ohne Anregungen verlassen haben. Die gesamte Veranstaltung verlief in einer kollegialen und anregenden Atmosphäre, wie sie vielleicht auch der Intensität und ‚Geschlossenheit' einer eintägigen Veranstaltung zu verdanken ist – noch einmal der Beweis für die Richtigkeit der Konzeption, wie sie die Veranstalterin gewählt hatte. Man verabschiedete sich mit der Aussicht, sich vielleicht im kommenden Jahr bei einer Anschluss-Veranstaltung (im November 2023

ist eine Tagung in Prag geplant) wiederzusehen und sich den Grenzen und Grenzerfahrungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur noch einmal intensiv zu widmen.

Jürgen Eder (České Budějovice)

Heimat und Gedächtnis in der deutschsprachigen Literatur – ein Projektbericht

Das Forschungsprojekt *Heimat und Gedächtnis in der deutschsprachigen Literatur* (2018–2022) ist das dritte finanzierte gemeinsame Projekt von Prof. Mario Saalbach, Dr. Carme Bescansa, Dr. Garbiñe Iztueta-Goizueta und Dr. Iraide Talavera, das an der Philologischen Fakultät der Universität des Baskenlandes angesiedelt ist. Es ist aus dem von Frau Prof. Mari Jose Olaziregi geleiteten Projekt *Memorias históricas contestadas: censura, transmisión e institucionalización en la cultura vasca y peninsular democrática (1975–2015)* (Umstrittenes historisches Gedächtnis: Zensur, Überlieferung und Institutionalisierung im baskischen, iberischen und europäischen Kontext von 1975 bis 2015, Projektnummer MINECO FFI2017–84342-P) hervorgegangen.

Das Forschungsprojekt setzt sich mit der Frage auseinander, wie die deutschsprachige Literatur des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts *Heimat* mittels Schlüsselmotiven wie Gedächtnis, Emotion und Dystopie und mit dem Ziel einer Gesellschaftsanalyse literarisiert hat. Die Forschungsgruppe geht davon aus, dass der Begriff *Heimat* in seiner Verbindung mit Gedächtnisdiskursen in der deutschsprachigen Gesellschaft genauso problematisch, vielschichtig und emotionsgeladen wie der entsprechende Begriff *aberria* in der baskischen Gesellschaft ist.

Der Heimatbegriff hat im Laufe der vergangenen Jahrhunderte immer wieder an Bedeutung und Präsenz in der öffentlichen Debatte gewonnen – und dann wieder verloren. Wenn sich Gesellschaften und Individuen in ihren Gewissheiten sowie in ihren Handlungs- und Denkmustern insbesondere zu Krisenzeiten bedroht fühlten, wurde auf die Heimatkategorie zurückgegriffen, denn Heimat stand im traditionellen Verständnis als Synonym für Geborgenheit, Übersichtlichkeit und für den Ausschluss jedes Anderen. Im Gegensatz zu diesem traditionellen Heimatbegriff teilen die Mitglieder der Forschungsgruppe – u. a. in Anlehnung an den *Spatial* und den *Emotional Turn* als auch die *Memory Studies*– eine komplexere Konzeption von Heimat, in der das Dynamische, Widersprüchliche und Hybride in den Vordergrund gestellt wird und welche auf eine statisch-räumliche Gebundenheit verzichtet (vgl. u. a. EIGLER/KUGELE 2012, BLICKLE 2004, GEBHARD et al. 2007, EICHMANNS/FRANCKE 2013).

Mario Saalbach analysierte Fiktion und Autofiktion in Günter Grass‘ und Christoph Heins Literarisierung von Heimat und Gedächtnis und definierte Gedächtnis dabei auf der Grundlage von Erll/Nünning als Zusammenspiel von bewussten und unbewussten Konstruktionsverfahren (ERLL/NÜNNING 2004). In seinen Publikationen

verweise er auf neue Heimatkonstruktionen in Werken wie Grass‘ Novelle *Im Krebsgang* (2002). Schließlich setzte er Emotionalisierungstechniken sowie rezeptionstheoretische Ansätze in Verbindung.

Carme Bescansa untersuchte das Zusammenspiel zwischen den Parametern Gedächtnis und Gender im Prozess der Reflexion und ständigen Revision der Identität vorwiegend in Werken deutschsprachiger Autorinnen aus Mittel- und Osteuropa wie z. B. Terézia Mora. Sie analysierte dabei alternative Heimat- und Gedächtnisdiskurse, die das Potenzial haben, ein neues Licht auf das europäische kulturelle Gedächtnis zu werfen.

Garbiñe Iztueta-Goizueta hat sich mit der Heimatdarstellung und dem kommunikativen Gedächtnis bei deutschsprachigen, vom Zusammenbruch der DDR geprägten Autorinnen und Autoren wie Brigitte Burmeister, Kerstin Hensel, Paula von Fürstenberg und Uwe Tellkamp beschäftigt. Das Hauptaugenmerk legte sie dabei auf topografische und körperliche Metaphern, die in den Romanen genutzt werden um eine Vergangenheit zu thematisieren, die von der deutschen Gesellschaft nach der Wiedervereinigung in den 1990er Jahren tabuisiert wurde.

Iraide Talavera fokussierte in ihrem Beitrag auf die Heimat- und Gedächtnisdiskurse in mehreren Beispielen der englischsprachigen, deutschsprachigen, spanischen und baskischen Kinder- und Jugendliteratur. U. a. hat sie Werke von Autorinnen wie Christine Nöstlinger, Mirjam Pressler, Frances Hodgson Burnett und Jacqueline Wilson als Herausforderung für konventionelle Gesellschaftsdiskurse analysiert.

Die Forschungsergebnisse sowie internationale als auch interinstitutionelle Kooperationsbeziehungen der Forschungsgruppe wurden in zwei internationalen Tagungen und drei gemeinsamen Bänden dokumentiert.

In der IV. Internationalen Tagung *Heimat und Gedächtnis heute: literarische Repräsentationen in der aktuellen deutschsprachigen Literatur* (25.–27. September 2019) wurden u. a. die Fragen aufgeworfen, welche Definitionsaspekte des Gedächtnisses für die heutigen Konfigurationen von Heimat in der aktuellen Literatur zutreffen und welche narratologischen Verfahren für die literarische Gestaltung von gedächtnisverbundenen Heimaträumen verwendet werden. In der V. Internationalen Tagung *Eine schöne neue Welt? Heimat im Spannungsfeld von Gedächtnis und Dystopie in Literatur, Film und anderen Medien des 20. und 21. Jahrhunderts* (online, 17.–18. Mai 2021) wurde Heimat im Hinblick auf die Konzepte Dystopie und Gedächtnis und auf die sich daraus ergebenden gegenseitigen Spannungen hin untersucht. Die in den letzten zwei bis drei Jahren verschiedene Diskurse dominierende Pandemie hat zugleich ein neues Licht auf Krisen und Heimatdiskurse geworfen, wobei oft dystopische und sogar apokalyptische Entwicklungen in Heimatkonfigurationen zu spüren sind. Daher hat sich die Forschungsgruppe vorgenommen, im Rahmen der Tagung auf dystopische Modelle in Literatur, Film und weiteren künstlerischen Ausdrucksformen in Verbindung mit der Heimat- und Gedächtnisthematik einzugehen.

Als weitere Ergebnisse des Forschungsprojekts sind drei gemeinsame Bände zu nennen, nämlich *Unheimliche Heimaträume. Repräsentationen von Heimat in der*

deutschsprachigen Literatur seit 1918 (2020), *Heimat und Gedächtnis heute: Literarische Repräsentationen von Heimat in der aktuellen deutschsprachigen Literatur* (2021) und *Eine schöne neue Welt? Heimat im Spannungsfeld von Gedächtnis und Dystopie in Literatur, Film und anderen Medien des 20. und 21. Jahrhunderts* (Supplementnummer der Aussiger Beiträge 2022).

Literaturverzeichnis:

BESCANSA, Carme/ CORNEJO, Renata/ IZTUETA-GOIZUETA, Garbiñe/ TALAVERA-BURGOS, Iraide/ SAALBACH, Mario (Hgg.) (2022): Eine schöne neue Welt? Heimat im Spannungsfeld von Gedächtnis und Dystopie in Literatur, Film und anderen Medien des 20. und 21. Jahrhunderts (Sondernummer AB 2022 Supplement). Ústí nad Labem: UJEP, Wien: Praesens.

BESCANSA, Carme/ SAALBACH, Mario/ TALAVERA, Iraide/ IZTUETA, Garbiñe (Hgg.) (2020): Unheimliche Heimaträume. Repräsentationen von Heimat in der deutschsprachigen Literatur seit 1918. Bern: Peter Lang.

BLICKLE, Peter (2004): Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland. Rochester NY: Camden House.

EICHMANNS, Gabriele/ FRANCKE, Yvonne (Hgg.) (2013): Heimat goes mobile. Hybrid Forms of Home in Literature and Film. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

EIGLER, Friederike/ KUGELE, Jens (2012): ‚Heimat': At the Intersection of Memory and Space. Berlin: De Gruyter.

ERLL, Astrid/ NÜNNING, Ansgar (2004): Medien und kulturelle Erinnerung. Berlin: De Gruyter.

GEBHARD, Gunther/ GEISLER, Oliver/ SCHRÖTER, Steffen (Hgg.) (2007): Heimat: Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript.

IZTUETA Garbiñe/ BESCANSA, Carme/ TALAVERA, Iraide/ SAALBACH, Mario (Hgg.) (2021): Heimat und Gedächtnis heute: Literarische Repräsentationen von Heimat in der aktuellen deutschsprachigen Literatur. Bern: Peter Lang.

Garbiñe Iztueta-Goizueta (Vitoria-Gasteiz)

ENGLISCHE ABSTRACTS

ELIZA SZYMAŃSKA: On the Road – on the Narrative Strategy of (Double) Intercultural Mediation in Radek Knapp's *Gebrauchsanweisung für Polen* and Adam Soboczynski's *Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen*

Travel guides and travelogues that are explicitly aimed at transferring knowledge about one country (or a city, a region or similar) to the inhabitants of another are a relevant example of the application of intercultural mediation as a possible narrative strategy. Using a comparative approach, this article shows how Radek Knapp's literary travel guide *Gebrauchsanweisung für Polen* (2017) and Adam Soboczynski's travelogue *Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen* (2016) apply the strategy of intercultural (double) mediation biographically, identity- and experience-related, on the one hand to transport knowledge about one country to the inhabitants of the other, and on the other hand to work through the questions about one's own identity that arise in the context of migration. It is particularly interesting to analyse how the two authors position themselves within the two countries as possible figures of identification.

Keywords: travel writing, narrative strategies, intercultural mediation, Radek Knapp, Adam Soboczynski

NADĚŽDA HEINRICHOVÁ: Eugen Ruge's Journeys and His Attempt at an 'Approach' to the Foreign

The paper deals with Eugen Ruge's travel writing presented in his book *Annäherung*, *Notizen aus 14 Ländern* (2015). These notes were written during his two research trips for his debut novel *In Zeiten des abnehmenden Lichtes* (2011) and during short international reading trips to which he was invited immediately after the success of this novel. The study of Ruge's notes focuses in particular on the function of his recurring family history, which becomes the impetus for the first two journeys and is further expanded by these journeys. Another focus will be on Ruge's approach to the foreign and on the confrontation with the Other(s) (travellers), with the process of globalisation with regard to possible discrepancies on the level of development of individual countries, as well as with the phenomenon of mass tourism.

Keywords: journey, approach, the Other, family history, Eugen Ruge

URSULA KLINGENBÖCK: „so ein schreibtisch ist eine ideale kopfbedeckung." Ilse Kilic and Fritz Widhalm's living.room.journeys

The article explores contemporary travel using the example of Ilse Kilic's and Franz Widhalm's *Reise in 80 Tagen durch das Wohnzimmer. Eine Fest- und Forschschrift*

(2004). For an understanding of 'space' and 'journey/s', reference is made to the concept of the "RaumZeitRelativ" (LÖW/STURM 2019: 16f., "SpaceTimeRelative"). The focus is on the travelled space and its conception, but also on travelling as a practice that constitutes space. (Found) things and their order play an essential role in this process. Through the multiple coding of the '(cheerful) living room' as well as its representation on the basis of different patterns of writing and thinking, the travellers not only gain knowledge about the space-time they have travelled through, but also gain knowledge about themselves.

Keywords: travel, space, travel writing, Austrian literature, Ilse Kilic, Fritz Widhalm

ISABELL SCHIRRA: First Fatherland, Then Motherland: Christian Kracht's Literary Journeys through 'Traumaland'

In his novels, Christian Kracht uses the motif of the journey to work through the memory of repressed German war guilt. In *Faserland* (1995), the journey through Germany opens up a space of experience for the repressed war guilt manifested as a collective trauma; in *Eurotrash* (2021), the journey through the neutral space of Switzerland develops a process of coming to terms with and purifying this very guilt.

Keywords: journey, trauma, memory work, National Socialism, identity, Christian Kracht

VINCENZA SCUDERI: A Flâneur Between Space and Time: Josef Winkler's *Leichnam, seine Familie belauernd*

Winkler's collection of short narratives, *Leichnam, seine Familie belauernd* (2003), is written from the perspective of travel: The episodes come from different spatial and temporal moments in the life of the first-person narrator. In this constellation, the term geography refers primarily to perceptions and feelings across borders. In line with De Certeau, it can be argued that in *Leichnam*, "[t]he space […] is a mesh of moving elements": A memory is enough to transform one city into another. The transitory in Winkler's "hyper-modern world" (Augé) is a space for flâneurs who travel the whole world as if it were a city.

Keywords: flâneur, literary miniature, transit spaces, heterotopias, Josef Winkler

NISHANT K. NARAYANAN: A Journey into the Realm of the Body: Between the Dead and the Living in Josef Winkler's *Domra*

The article is about the perceptions of the Other and oneself within the framework of the body in *Domra – am Ufer des Ganges* (2000) by Josef Winkler. Winkler travels to the Hindu pilgrimage site of Varanasi, which is considered a holy place by Hindus. The cremation on the banks of the river Ganges signifies redemption for the dead.

There, at the ghats on the banks of the river Ganges, Winkler records in writing and in photos the people, both the dead and the living, and their dealings with the dead. The article discusses the perception of the Other and the self when travelling, focusing on the different ways of representing the bodies of people and animals. This aspect is discussed in relation to Wolfgang Müller Funk's *Theorie des Fremden* (2016), focusing on the fluid and dynamic conceptualisations of the Other and the self. The contribution also analyses how these terms are deployed in Winkler's work to highlight the multi-layered relationships between Winkler's memories of deaths in his homeland, his interest in India in relation to the theme of death and religions, and travel and writing as links between these diverse points of departure.

Keywords: body, Carinthia, Varanasi, India, death, dead, Josef Winkler

RAMONA PELLEGRINO: Multilingual Forms of Representation of the Chronotopos of Encounter in Fictional Journeys: Examples from Saša Stanišić's *Fallensteller*

The article is about how the chronotopos of encounter (or the chronotopic motif of encounter) is linguistically represented in travel writing. Selected stories from the 2016 collection *Fallensteller* by the German author of Bosnian origin Saša Stanišić will serve as an example, as these texts describe different travel experiences that play a central role in the plot. The contribution explores the question of how the interaction between the protagonists and the characters they encounter during their journey is realised from a linguistic point of view, in particular, which forms of multilingualism emerge in the process.

Keywords: Chronotopos, manifest/latent multilingualism, encounter in travel writing, Saša Stanišić

BEN DITTMANN: Journeys from/as/to the Text – The Detour to Foreignness in Marion Poschmann's *Die Kieferninseln*

Using Marion Poschmann's travel novel *Die Kieferninseln* (2017) as an example, this article examines the intertwining of travel and texts and their significance for experiences of foreignness. First, with reference to Lévinas, I will discuss the fact that experiences of foreignness do not automatically arise with every journey. Instead, the article examines the functions of texts as a condition for the possibility of foreignness: texts channel the traveller's perception – which is illustrated by Deleuze's and Guattari's concept of notching as a rasterisation of the country travelled through by punctual markings – and they charge these notches with meanings. This creates a basis for the confrontation that affects the traveller's arbitrary attributions of meaning. The confrontation with prior meaning is finally explored as the basis of iterative negotiation processes between texts.

Keywords: travelling, text, textuality, Otherness, Guattari, intertextuality, Marion Poschmann

MELANIE SCHNEIDER: „Alles wurde zäh, jede Bewegung, jeder Gedanke." The Impact of Depression on Travel and Narrative Movement in Bov Bjerg's Road Novel *Serpentinen*

In his work *Serpentinen* (2020), Bov Bjerg shows us the dark side of the road novel: Höppner's journey into his own past and the associated attempt at late identity construction are overshadowed by depression. The illness dominates his thoughts and actions throughout the novel: The thought process characteristic of the road novel, which is usually realised by breaking out of rigid everyday life and in the symbolic form of being on the road, is rendered difficult by depressive phases. The impact of the depression – inner restlessness, the fear and anger it triggers – manifests itself in the travel and narrative movement in the text. Both illustrate Höppner's struggle with depression to construct a possible identity.

Keywords: Road Novel, depression, travel movement, narrative movement, Bov Bjerg

ELENI GEORGOPOULOU: 'Daughters on the Move.' Playing with travel modulations in the novel *Töchter* by Lucy Fricke

The article traces the author's play with different forms of travel that characterise the journey in her novel *Töchter* (2019). Thus, in the modulation of the adventure journey, which extends over the first part of the novel, the protagonists' previous lives are critically negotiated. In the second part of the novel the prospect of a solution to this problematic life seems possible in the formation of the pilgrimage. Eventually, in the modulation of the initiation journey, the process towards a new phase of life is enabled. The depiction of the respective modulation of the journey oscillates between pragmatism and parody and critically illustrates the burden of inheritance of a generation of daughters, which is ostensibly rooted in the vacancy of the father figure, but behind the scenes is entangled with the refusal to grow up.

Keywords: Adventure journey, pilgrimage, initiation, Lucy Fricke

NICOLA KOPF: Topographies of Standstill: Post-apocalyptic Wanderings in Thomas Lehr's *42*

The article examines Thomas Lehr's novel *42*, published in 2005, in the context of catastrophic discourses of mobility and acceleration and focuses on a topography of temporal stasis sketched out in it, which comes into view in the mode of a post-apocalyptic journey. The text is read as a statement on the present, in which standstill

and catastrophe combine to create a revealing form of representation and make visible the dynamics of stasis that shape both plot and form.

Keywords: Post-apocalypse, catastrophe, acceleration, standstill, im/mobility, space, time, Thomas Lehr

ANNABELLE JÄNCHEN: "Hier in der heimischen Fremde" – the East in intercultural family novels

The article deals with the question of a new role of the European 'East' in contemporary, intercultural family novels, which increasingly focus on the return to places that play an important role in a family's memory or are even perceived as home. This return provokes a strong transformation of the characters and becomes the turning point of the narrative. A particular focus of this contribution is therefore on the crossing of the border between 'West' and 'East'. It shows that the border, which Marc Augé categorised in 1994 as a meaningless 'non-place' and Lars Wilhelmer, in contrast, as a meaningful 'transit place', has become one of the most important leitmotifs in contemporary literature. Novels by Dmitrij Kapitelman, Vea Kaiser and Dana Grigorcea serve to illustrate my thesis.

Keywords: intercultural family novels, border, Eastern Europe, return, Dmitrij Kapitelman, Vea Kaiser, Dana Grigorcea

VERZEICHNIS DER BEITRÄGER/INNEN

Prof. Beate Baumann
Università degli Studi di Catania
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Ex Monastero dei Benedettini
Piazza Dante 32, 95124 Catania (Italy)
E-Mail: beate.baumann@unict.it

PhDr. Tamara Bučková, Ph.D.
Katedra germanistiky,
Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy
Magdaleny Rettigové 4, 110 00 Praha 1 (Czechia)
E-Mail: tamara.buckova@pedf.cuni.cz

Doc. Mgr. Renata Cornejo, Ph.D.
Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Pasteurova 13, 400 96 Ústí nad Labem (Czechia)
E-Mail: renata.cornejo@yahoo.de

Ben Dittmann
FernUniversität in Hagen
Mellemgade 1A, 5600 Faaborg (Denmark)
E-Mail: dittmannben@gmail.com

Doc. Dr. habil. Jürgen Eder
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Filozofická fakulta, Ústav česko-německých areálových studií a germanistiky
Branišovská 1645/31a, 370 05 České Budějovice (Czechia)
E-Mail: eder@ff.jcu.cz

Dr. Milka Enčeva
Univerza v Mariboru
Filozofska fakulteta, Oddelek za germanistiko
Koroška c. 160, 2000 Maribor (Slovenia)
E-Mail: milka.enceva@gmail.com

Prof. Dr. Dr. Csaba Földes
Universität Erfurt
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistische Sprachwissenschaft
Nordhäuser Str. 63, 99089 Erfurt (Germany)
E-Mail: csaba.foeldes@uni-erfurt.de

Eleni Georgopoulou, Assistant Professor
Aristotle University of Thessaloniki
Faculty of Philosophie, School of German Language and Literature
P.O. BOX 82, 54124 Thessaloniki (Greece)
E-Mail: elgeorg@del.auth.gr

PhDr. Naděžda Heinrichová, Ph.D.
Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Katedra německého jazyka a literatury
Rokitanského 62, 500 03 Hradec Králové III (Czechia)
E-Mail: nadezda.heinrichova@uhk.cz

Prof. Dr. Iris Hermann
Otto-Friedrich-Universität Bamberg
An der Universität 5, 96045 Bamberg (Germany)
E-Mail: iris.hermann@uni-bamberg.de

Garbiñe Iztueta-Goizueta
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
Facultad de Letras, Dpto. de Filología Inglesa y Alemana y Traducción e Interpretación
Paseo de la Universidad 5, 01006 Vitoria-Gasteiz (Spain)
E-Mail: garbine.iztueta@ehu.eus

Annabelle Jänchen, M.A.
Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Pasteurova 13, 400 96 Ústí nad Labem (Czechia)
E-Mail: annabellej@live.de

Mgr. Veronika Jičínská, Ph.D.
Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Pasteurova 13, 400 96 Ústí nad Labem (Czechia)
E-Mail: veronika.jicinska@gmail.com

Ass.-Prof. Mag. Dr. Ursula Klingenböck
Universität Wien
Philologisch-kulturwissenschaftliche Fakultät, Institut für Germanistik
Universitätsring 1, 1010 Wien (Austria)
E-Mail: ursula.klingenboeck@univie.ac.at

Prof. Dr. Alfrun Kliems
Humboldt-Universität zu Berlin
Institut für Slawistik und Hungarologie
Unter den Linden 6, 10099 Berlin (Germany)
E-Mail: alfrun.kliems@hu-berlin.de

Mag. Nicola Kopf
Universität Wien
Forschungsplattform Mobile Cultures & Societies,
Hofburg, Batthyanystiege 26, 1010 Wien (Austria)
E-Mail: nicola.kopf@univie.ac.at

Dr. phil. Zdeněk Pecka
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Jeronýmova 10, 370 01 České Budějovice (Czechia)
E-Mail: pecka@pf.jcu.cz

Dr. Ramona Pellegrino
Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Lingue e Culture Moderne
Piazza S. Sabina 2, 16124 Genova (Italy)
E-Mail: ramona.pellegrino@lingue.unige.it

Doc. PaedDr. Dana Pfeiferová, Ph.D.
Západočeská univerzita
Pedagogická fakulta
Chodské náměstí 1, 306 14 Plzeň (Czechia)
E-Mail: dana.pfeiferova@gmail.com

Dr Eliza Szymańska
Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny, Katedra Literatury i Kultury Niemieckiej
Ul. Wita Stwosza 51, 80–308 Gdańsk (Poland)
E-Mail: eliza.szymanska@ug.edu.pl

Isabell Schirra B.A.
Universität des Saarlandes
Philosophische Fakultät, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Großherzog-Friedrich-Straße 60, 66121 Saarbrücken (Germany)
E-Mail: isabell.schirra@icloud.com

Melanie Schneider
Goethe-Universität Frankfurt
Neuere Philologien, Insitut für Romanische Sprachen und Literaturen
Hermann-Köhl-Straße 16, 93049 Regensburg (Germany)
E-Mail: melanieschneider67@gmail.com

Dr. Vincenza Scuderi
Università di Catania
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Piazza Dante 32, 95124 Catania (Italy)
E-Mail: vscuderi@unict.it

Rangel Trifonov
Universität zu Köln
Institut für deutsche Sprache und Literatur I
Albertus Magnus Platz, 50923 Köln (Germany)
E-Mail: rangel.trifonov@yahoo.com

Dr. Sandra Vlasta
Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Lingue e Culture Moderne
Piazza S. Sabina 2, 16124 Genova (Italy)
E-Mail: sandra.vlasta@unige.it

Prof. Dr. Manfred Weinberg
Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta, Ústav germánských studií
Nám. Jana Palacha 2, 16 38 Praha 1 (Czechia)
E-Mail: manfred.weinberg@ff.cuni.cz

Prof. em. Dr. Dr. h. c. mult. Norbert Richard Wolf
Universität Würzburg
Lehrstuhl für deutsche Sprachwissenschaft
Am Hubland, 97074 Würzburg (Germany)
E-Mail: nrwolf@t-online.de

VERZEICHNIS DER GUTACHTER/INNEN

*Der Redaktionsrat der **Aussiger Beiträge** bedankt sich bei allen Gutachterinnen und Gutachtern, die die vorliegende Ausgabe im Peer-Review-Verfahren unterstützt haben. Namentlich dürfen wir uns an dieser Stelle bei den folgenden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus Belgien, Deutschland, Irland, Italien, Österreich, Polen, der Slowakei, Slowenien und Tschechien bedanken:*

Dr. Peter Arnds (Trinity College Dublin, Irland)
Dr. Antje Arnold (Universität zu Köln, Deutschland)
Dr. Hansjörg Bay (Universität Erfurt, Deutschland)
Dr. Laura Beck (Universität Bremen, Deutschland)
Dr. Núria Codina (Katholieke Universiteit Leuven, Belgien)
Prof. Dr. Simone Costagli (Università degli Studi di Udine, Italien)
prof. UAM dr hab. Joanna Drynda (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polen)
Prof. Dr. Matteo Galli (Università degli Studi di Firenze, Italien)
apl. Prof. Dr. Carola Hilmes (Goethe-Universität Frankfurt, Deutschland)
Dr. Susanne Hochreiter (Universität Wien, Österreich)
Prof. Dr. Michaela Holdenried (Universität Freiburg, Deutschland)
doc. Mgr. Ján Jambor, PhD. (Prešovská univerzita v Prešove, Slowakei)
red. prof. dr. Vesna Kondrič Horvat (Univerza v Mariboru, Slowenien)
Dr. Martina Kopf (Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Deutschland)
dr Kalina Kupczyńska (Uniwersytet Łódzki, Polen)
Prof. Dr. Camilla Miglio (Sapienza Università di Roma, Italien)
doc. PaedDr. Dana Pfeiferová, Ph.D. (Západočeská univerzita v Plzni, Tschechien)
Ass. Prof. Mag. Dr. Hannes Schweiger (Universität Wien, Österreich)
dr Izabela Sellmer (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polen)
red. prof. dr. Neva Šlibar (Univerza v Ljubljani, Slowenien)
Dr. phil. Hans-Christian Trepte (Universität Leipzig, Deutschland)
Prof. Dr. Dieter Wrobel (Albert-Ludwigs-Universität Würzburg, Deutschland)
Dr. Cornelia Zierau (Universität Paderborn, Deutschland)

Die AB sind sie in den internationalen Datenbanken **SCOPUS** und **ERIH PLUS** gelistet. Sie werden in ***Germanistik.*** *Internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen*, **Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft** (BDSL) und der **MLA International Bibliography** ausgewertet. Die Zeitschrift ist bis auf die letzte Nummer auf dem Dokumentenserver GiNDok archiviert und elektronisch unter http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/solrsearch/index/search/searchtype/collection/id/17367 abrufbar und wird ab 2023 ausschließlich in elektronischer Form erscheinen.
Die AB stehen im Austausch mit den germanistischen Zeitschriften *brücken*, *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* (BBGN), *Germanoslavica* sowie *Studia Germanistica Ostraviensis* in Tschechien, *Bohemia*, *Stifter-Jahrbuch* sowie *Zeitschrift für mitteleuropäische Germanistik* in Deutschland, *Literatur und Kritik* in Österreich, *Slowakische Zeitschrift für Germanistik* in der Slowakei, *Zagreber Germanistische Beiträge* in Kroatien, *Gegenwartsliteratur* und *Journal of Austrian Studies* (ASA) in den USA sowie mit den Institutionen Deutsches Literaturarchiv in Marbach und und Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.
Zum Ausbau des Netzwerkes sind Kontakte mit weiteren Fachzeitschriften oder Einrichtungen willkommen.

Die AB-Redaktion

AUSSIGER BEITRÄGE

Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre
HEFTSCHAU 2007–2022

AUSSIGER BEITRÄGE 2022 – Supplement: *Eine schöne neue Welt? Heimat im Spannungsfeld von Gedächtnis und Dystopie in Literatur, Film und anderen Medien des 20. und 21. Jahrhunderts.* Hrsg. v. Carme Bescansa, Renata Cornejo, Garbiñe Iztueta-Goizueta, Iraide Talavera-Burgos u. Mario Saalbach.

AUSSIGER BEITRÄGE 15 (2021): *Phraseologie im digitalen Zeitalter – Neue Fragestellungen, Methoden und Analysen.* Hrsg. v. Hana Bergerová, Heinz-Helmut Lüger u. Georg Schuppener.

AUSSIGER BEITRÄGE 14 (2020): *Kanon 4.0.* Hrsg. v. Renata Cornejo, Susanne Hochreiter u. Karin S. Wozonig.

AUSSIGER BEITRÄGE 13 (2019): *Deutsch als Fremdsprache – Didaktische und sprachwissenschaftliche Perspektiven.* Hrsg. v. Hana Bergerová, Heinz-Helmut Lüger u. Georg Schuppener.

AUSSIGER BEITRÄGE 12 (2018): *Regionale und korporative Identitäten und historische Diskontinuität.* Hrsg. v. Renata Cornejo, Kristina Kaiserová u. Manfred Weinberg.

AUSSIGER BEITRÄGE 11 (2017): *Sprachwissenschaft und Fremdsprachendidaktik im Spannungsfeld interkultureller Vielfalt.* Hrsg. v. Hana Bergerová, Gesine Lenore Schiewer u. Georg Schuppener.

AUSSIGER BEITRÄGE 10 (2016): *Hegemonie und Literatur(wissenschaft) – Machtstrukturen im literarischen Feld*. Hrsg. v. Renata Cornejo, Thomas Antonic u. Karin S. Wozonig.

AUSSIGER BEITRÄGE 9 (2015): *Text und Stil im Wandel – neue Perspektiven der Textlinguistik und Stilistik*. Hrsg. v. Hana Bergerová, Georg Schuppener u. Petra Szatmári.

AUSSIGER BEITRÄGE 8 (2014): *Begegnungen und Bewegungen: österreichische Literaturen.* Hrsg. v. Renata Cornejo, Anna Babka u. Sandra Vlasta.

AUSSIGER BEITRÄGE 7 (2013): *Lexikologie und Lexikographie. Aktuelle Entwicklungstendenzen und Herausforderungen.* Hrsg. v. Hana Bergerová, Marek Schmidt u. Georg Schuppener.

AUSSIGER BEITRÄGE 6 (2012): *National – postnational – transnational? Neuere Perspektiven auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa.* Hrsg. v. Renata Cornejo, Sławomir Piontek u. Sandra Vlasta.

AUSSIGER BEITRÄGE 5 (2011): *Schlüsselkompetenz Germanistik. Profile und Perspektiven einer Disziplin im Wandel.* Hrsg. v. Hana Bergerová, Ekkehard W. Haring u. Marek Schmidt.

AUSSIGER BEITRÄGE 4 (2010): *Differenz und Hybridität: Grenzfiguren als literarischer Topos.* Hrsg. v. Renata Cornejo, Jana Hrdličková u. Karin S. Wozonig.

AUSSIGER BEITRÄGE 3 (2009): *Sprache, Sprachwissenschaft und Sprachdidaktik in Bewegung. Fragestellungen germanistischer Linguistik und DaF-Didaktik.* Hrsg. v. Hana Bergerová, Marek Schmidt u. Georg Schuppener.

AUSSIGER BEITRÄGE 2 (2008): *Die Geburt der Identität aus dem Geiste der Ambivalenz. Betrachtungen im mitteleuropäischen Literatur- und Kulturkontext*. Hrsg. v. Renata Cornejo u. Ekkehard W. Haring.

AUSSIGER BEITRÄGE 1 (2007): (ohne Themenschwerpunkt). Hrsg. v. Hana Bergerová u. Ekkehard W. Haring.

NEUE PUBLIKATIONEN
DER AUSSIGER GERMANISTIK

Karl-Heinz Gmehling

Frank & Timme Verlag
Berlin, 2022
322 Seiten, kartoniert

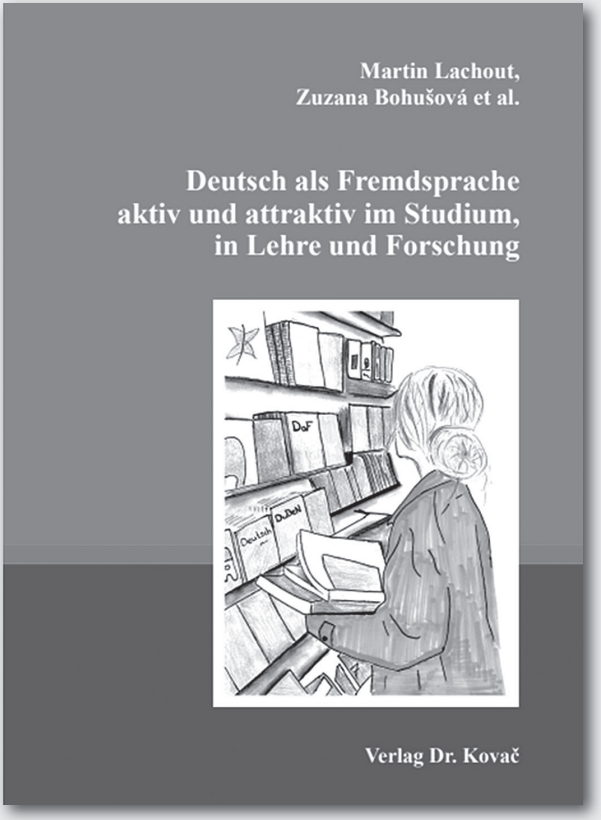
Literaturwissenschaft
Band 103

Print: € 49,80
ISBN 978-3-7329-0887-5
eBook: € 60,00
ISBN 978-3-7329-9099-3

Ota Filip (1930–2018) ist zwangsweise aus der ehemaligen Tschechoslowakei in die Bundesrepublik, Jan Faktor (geb. 1951) freiwillig in die DDR emigriert. Beide haben die in diesem Buch vorgestellten Werke *Café Slavia* (Filip) und *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensackbimbams von Prag* (Faktor) in deutscher Sprache verfasst. Obwohl sie darin nicht über ihre Emigration schreiben, sondern die Romane als Prager Stadtromane bezeichnet werden können, spielen typische Motive der Emigration wie Flucht, Suche nach Freiheit oder nach Sicherheit eine fundamentale Rolle.

In einer raumnarratologischen Analyse zeigt Karl-Heinz Gmehling, dass zum einen Wohnungen für die Protagonisten als zentrale, ja überlebenswichtige Räume fungieren und gleichsam als anthropologische Konstante angesehen werden können. Zum anderen sind in den Bewegungen der Protagonisten deutliche, wenn auch unterschiedliche unterschiedliche Muster einer erfolglosen bzw. erfolgreichen Flucht erkennbar.

Karl-Heinz Gmehling studierte zuerst Elektrotechnik, Mathematik und Sport an der TU München und arbeitete längere Zeit als Lehrer in Bayern. Nach einem vierjährigen Einsatz als DaF-Lehrkraft in Litauen studierte er Baltische Regionalstudien in Greifswald und Vilnius, anschließend Interkulturelle Germanistik in Bayreuth und Ústí nad Labem, wo er mit seiner Dissertationsarbeit zum Werk von Ota Filip und Jan Faktor 2021 promovierte.



Martin Lachout,
Zuzana Bohušová et al.

Verlag Dr. Kovač
Hamburg, 2022
262 Seiten

Lingua
Fremdsprachenunterricht
in Forschung und Praxis
Band 61

Print
ISBN 978-3-339-12876-8
eBook
ISBN 978-3-339-12877-5

Das vorliegende Buch ist eine aktive Suche nach attraktiven Ansätzen für den Deutsch-als-Fremdsprache-Unterricht. Und nicht nur das – interaktiv soll man vorgehen, denn dann kommt man schneller ans Ziel. Das Buch lädt die Leserschaft ein, die Perspektiven der engagierten (Ko-)Autorinnen und Autoren einzunehmen und gemeinsam mit ihnen auf die Suche nach überzeugenden und in der Praxis erprobten Ansätzen für einen zeitgemäßen DaF-Unterricht zu gehen.

Die Germanistinnen und Germanisten aus dem Bereich Deutsch als Fremdsprache aus Tschechien, der Slowakei, Polen und Slowenien haben sich zu einem Team zusammengeschlossen, um diese Kollektivmonographie mit Themen aus der Praxis und für die Praxis zu veröffentlichen.

Herausgeber:
Jörg Meier
und Georg Schuppener

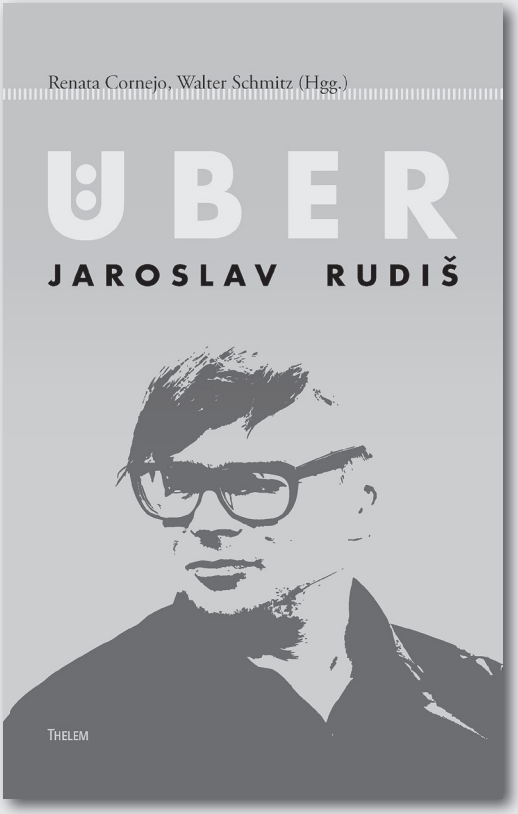
Weidler Buchverlag
Berlin, 2022
107 Seiten

Europäische Beiträge zu
Angewandten Germanistik
Band 2

Print: € 28,00
ISBN 978-3-89693-766-7

Heimat-Diskurse gewinnen in jüngerer Vergangenheit eine wachsende Bedeutung in der öffentlichen Auseinandersetzung über kulturelle und gesellschaftliche Entwicklung und Identität. Das Thema Heimat bietet einen breiten inhaltlichen Spannungsbogen und eine große Vielfalt, was sich auch im gesteigerten wissenschaftlichen Interesse an der Thematik widerspiegelt. Die Beschäftigung mit dem Thema Heimat und das Konzept von Heimat selbst können als etwas gelten, was im deutschen Sprachraum besonders ausgeprägt ist und vielleicht sogar für diesen ein kulturelles Spezifikum darstellt.

Im vorliegenden Band richtet sich die Aufmerksamkeit vor allem auf die sprachliche Dimension und auf die politisch-ideologische Verwendung des Begriffes, besonders mit Fokus auf seine heutigen Verwendungen im Rechtspopulismus, der häufig auf dieses emotionale und identitätsstiftende Thema zugreift. Dabei werden u.a. auch die unterschiedlichen populistischen Manipulationen, besonders im Netz, auf verschiedenen Ebenen ausführlich analysiert, um sie besser verstehen zu lernen.



Herausgeber/innen:
Renata Cornejo
und Walter Schmitz

Thelem
Dresden, 2023
ca. 280 Seiten
Softcover, LP

Print: € 24,80
ISBN 978-3-95908-578-6

Für ein deutschsprachiges Publikum stellt der Band den Autor Jaroslav Rudiš vor, der mit seinen Romanen, mit Theaterstücken, mit den graphic novels um Alois Nebel, als Musiker, Zeitschriftenherausgeber und Intellektueller viel diskutiert und sehr erfolgreich in der Tschechischen Republik war und ist. Übersetzt sind seine Werke längst auch dem deutschen Lesepublikum ein Begriff; seinen jüngsten Roman *Winterbergs letzte Reise* jedoch hat Rudiš, der in Prag und Berlin lebt, auf Deutsch geschrieben. Es ist der Roman einer Eisenbahnreise, die in die Untergangsgeschichte ‚Mitteleuropas' führt und Erinnerungsspuren offenlegt, ohne die eine gemeinsame europäische Zukunft nicht gelingen kann. Rudiš bringt mit Humor und Ernst einen eigenen Ton in die deutschsprachige Literatur.

Der reich bebilderte Band stellt die einzelnen Werke vor, bietet eine umfassende Einführung der Herausgeber/innen, vor allem aber auch Texte von Rudiš selbst.

Eines wird jedenfalls deutlich: Die Begegnung mit diesem deutsch-tschechischen Autor (der 2019 mit dem deutschen Chamisso-Preis/Helleraus und 2022 mit dem tschechischen Karel Čapek-Preis ausgezeichnet wurde) und seinen Werken lohnt sich!