

Große Werke der Literatur XVI: eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg

Günter Butzer, Katja Sarkowsky

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Butzer, Günter, and Katja Sarkowsky, eds. 2024. *Große Werke der Literatur XVI: eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg*. Norderstedt: PubliQation.
<https://doi.org/10.22602/IQ.9783745888546>.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

CC BY-NC-ND 4.0



Herausgegeben von
Günter Butzer & Katja Sarkowsky

Große Werke der Literatur XVI



Eine Ringvorlesung
an der Universität
Augsburg

Große Werke der Literatur XVI

Große Werke der Literatur XVI

Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg

Herausgegeben von Günter Butzer und Katja Sarkowsky

Um aus dieser Publikation zu zitieren, verwenden Sie bitte diesen DOI Link:
<https://doi.org/10.22602/IQ.9783745888546>

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-993305>

Der Gesamtbund wird von den Herausgeber:innen unter der CC-BY-NC-ND 4.0 Lizenz veröffentlicht. Alle Text- und Bildzitate sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung, bleiben hier vorbehalten.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
dnb.dnb.de abrufbar.



PubliQation – Wissenschaft veröffentlichen

Ein Imprint der Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

© 2024

Ina Batzke, Monica Biasiolo, Victor Ferretti, Maximilian Gröne, Antje Kley,
Helmut Koopmann, Lut Missinne, Alexander Wöll, Hubert Zapf, Heide Ziegler

Lektorat: Günter Butzer, Victoria Müller, Katja Sarkowsky
Umschlagdesign, Herstellung und Verlag: BoD – Books on Demand GmbH,
In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

ISBN 978-3-7458-8854-6

Vorwort

Dieser Band setzt die Interpretationen großer Werke der Literatur fort, die im Kontext der gleichnamigen Vortragsreihe seit mittlerweile über 30 Jahren vorgenommen werden – von Literaturwissenschaftler:innen unterschiedlichster philologischer Prägung, aber auch von Theolog:innen, Historiker:innen oder Politikwissenschaftler:innen. Der vorliegende 16. Band versammelt Beiträge zur chilenischen, amerikanischen, deutschen, italienischen, flämischen, russischen und französischen Literatur vom 19. Jahrhundert bis in die unmittelbare Gegenwart, von Romanen über Kurzgeschichten und einer *graphic novel* bis zur Lyrik. Die Heterogenität der Autor:innen und Werke ist durchaus gewollt; die Zusammenstellung solch unterschiedlicher Texte, die sich einer literaturhistorischen Logik jenseits der Chronologie weitgehend entzieht, erlaubt einen Dialog, der unerwartete Verbindungen und überraschende Kontraste zutage fördern kann.

Dies stellt auch die in dieser Reihe immer wieder implizit oder auch explizit gestellte Frage nach der ‚Größe‘ der diskutierten literarischen Werke in ein wichtiges Spannungsfeld von Kanonizität, Erneuerung und grundsätzlicher Infragestellung dieser Kategorie. Die Vortragenden in der Vortragsreihe und die Beitragenden zu den aus der Reihe hervorgehenden Bänden wählen die diskutierten Texte selbst aus – und interpretieren sie vor jeweils eigenen Definitionen von Größe und Bedeutung. Diese kann sich in etablierten Kanones manifestieren, wie beispielsweise die hier fokussierten Romane von Thomas und Heinrich Mann oder die Lyrik von Emily Dickinson; dies kann sich aber auch als dezidiertes Ergebnis einer kritischen Kanondebatte vor dem Hintergrund gesellschaftlicher, kultureller und ästhetischer Diversifizierung niederschlagen, wie den ebenfalls hier diskutierten Romanen – oder Kurzgeschichtensammlungen? – von Sandra Cisneros und Igiaba Scego. Oder aber es wird insbesondere anhand von Werken der unmittelbaren Gegenwart, deren langfristige Rezeption noch unklar ist, ganz grundsätzlich die Frage nach dem Sinn und der Funktion von Kanonizität und der Kategorie ‚großer Literatur‘ gestellt.

Dass dieser Band mit Verzögerung drei Jahre nach dem letzten erscheint, hat gute Gründe. Zum einen verlagerten die Organisator:innen die diesem Band zu-

grunde liegende Vortragsreihe von den Räumen der Universität in die der Stadtbücherei, die auch als Ko-Organisatorin fungiert. Dies hatte eine Reduzierung der Anzahl von Vorträgen zur Folge, da diese nur noch alle vier statt alle zwei Wochen stattfanden; die entsprechende Reduktion von Beiträgen wurde zwar teilweise durch zusätzlich eingeworbene Beiträge ausgeglichen, aber insgesamt decken die hier versammelten Aufsätze einen größeren Zeitraum ab als bei den vorangegangenen Bänden. Zum andern wurde der Ablauf der Reihe durch die Pandemie beeinträchtigt. Zwar fanden die Vorträge nach einer einsemestrigen Pause weiterhin statt, wenn auch im digitalen Raum. Aber insgesamt führten diese Prozesse dazu, dass die Beiträge dieses Bandes auf Vorträgen aus den Jahren 2019 bis 2022 beruhen.

Eine weitere Entwicklung sei kurz erläutert: Die bisherigen Bände erschienen beim Narr-Verlag, bei dem – und insbesondere bei unseren Lektor Tillmann Bub – wir uns an dieser Stelle noch einmal herzlich bedanken möchten. Dass wir mit diesem Band nun die Reihe auf die digitale Plattform der Universitätsbibliothek Augsburg verlagern hat Kostengründe, ermöglicht aber auch eine größere Verbreitung und Sichtbarkeit der Beiträge. Für die engagierte Unterstützung in diesem Prozess möchten wir insbesondere Sonja Härkönen danken. Herzlich gedankt sei zudem Laura Annecca, Fritz Bommas, Leonie Müller und ganz besonders Victoria Müller für die kompetente und zuverlässige Erstellung der Vorlage.

Trotz der genannten Neuerungen bleibt jedoch der Kern dessen, was die Reihe über die Jahre ausgezeichnet hat, bestehen. In allen in diesem Band besprochenen Werken wird die literarische Imagination in unterschiedlichster Weise für die Erkundung kultureller Probleme, Konflikte und Grenzerfahrungen eingesetzt, die in der ästhetisch-symbolischen Transformation der Literatur in besonderer Eindringlichkeit dem gesellschaftlichen Diskurs zugänglich werden, und gerade darin mag eine wesentliche Funktion literarischer Texte in ihren unterschiedlichen Manifestationen für die beständige kulturelle Selbstreflexion, Selbstkritik und auch Selbsterneuerung liegen, die für die Vitalität und langfristige Überlebensfähigkeit von Kulturen notwendig sind.

Günter Butzer und Katja Sarkowsky

Inhalt

Vorwort.....	5
1. Emily Dickinson, Gedichte (Hubert Zapf)	9
2. Thomas Mann, <i>Buddenbrooks</i> (Heide Ziegler)	35
3. Heinrich Mann, <i>Professor Unrat</i> (Helmut Koopmann).....	65
4. Daniil Charms' poetisches Werk (Alexander Wöll)	86
5. Louis Paul Boon, <i>De Kapellekensbaan of de I. illegale roman van Boontje</i> <i>(Der Kapellekensweg oder der I. illegale Roman von Boontje)</i> (Lut Missinne).....	116
6. Sandra Cisneros' <i>The House on Mango Street</i> (Ina Batzke).....	136
7. Philologie des Globalen: Roberto Bolaños <i>2666</i> (Victor A. Ferretti)	160
8. Rom, postkoloniale Stadt. Igiaba Scegos <i>La mia casa è dove sono</i> (Maximilian Gröne)	178
9. Eine Kindheit im Iran: Marjane Satrapi, <i>Persepolis</i> (Monica Biasiolo).....	208
10. George Saunders, <i>Lincoln im Bardo</i> (2017) (Antje Kley).....	248
Die Beiträgerinnen und Beiträger	266

1.

Emily Dickinson, Gedichte

Hubert Zapf

Emily Dickinson ist ein besonders bemerkenswertes Beispiel für das in der Literaturgeschichte wiederkehrende Phänomen, dass „große Werke der Literatur“ nicht zu Lebzeiten ihrer Autorinnen und Autoren als solche erkannt, sondern erst in der Langzeitrezeption der Literaturwissenschaft sowie ihrer Leserschaft entsprechend gewürdigt werden. Inzwischen ist Dickinson zu einer Ikone und Kultfigur einer eigenständigen experimentellen Lyrik geworden, die trotz oder gerade wegen ihres idiosynkratischen Stils ständig an Geltung und Aktualität gewonnen hat. Angesichts der Vielseitigkeit und Mehrdeutigkeit ihrer Werke versteht es sich von selbst, dass ich hier nur einige skizzenhafte Annäherungsversuche unternehmen kann.

Ich werde in meinem Beitrag folgendermaßen vorgehen. Zunächst zeichne ich kurz die Editions- und Rezeptionsgeschichte ihrer Gedichte nach, an der implizit bereits verschiedene Zugänge zu ihrem Werk deutlich werden. Danach schließen sich einige kurze Bemerkungen über Dickinsons Leben an, ehe ich ausgewählte Themen und Deutungsansätze diskutiere und an einzelnen Gedichtbeispielen illustriere. Dabei gehe ich auf einige Gedichte exemplarisch etwas näher ein, während ich andere nur erwähnen kann.

1. Editions- und Rezeptionsgeschichte

Die posthum einsetzende Anerkennung von Dickinson als großer Autorin und ihr stets wachsender Nachruhm erfolgte in verschiedenen Phasen. Die erste Phase war eng verflochten mit der Familiengeschichte der Dickinsons, deren Zentrum in Amherst, Massachusetts lag. Zu Emilys Lebzeiten waren nur etwa zehn ihrer fast 1800 Gedichte publiziert worden. Nach ihrem Tod fand ihre Schwester Lavinia in Emilys Nachlass zahlreiche in kleinen zusammengenähten Geheften gesammelte Gedichte, die sogenannten *fascicles*, und übergab sie zur Veröffent-

lichung an Mabel Loomis Todd, Schriftstellerin und langjährige Geliebte von Emilys Bruder Austin, und an Thomas Wentworth Higginson, einen mit Dickinson befreundeten Mentor und Literaturkritiker. Die beiden gaben 1890 den ersten Band der Gedichte heraus, dem bis 1896 zwei weitere folgten und die kurz nach dem Tod der Autorin bereits beachtliche Resonanz in der breiteren Öffentlichkeit fanden.

Allerdings nahmen Todd und Higginson starke Eingriffe in die Texte vor, vor allem in ihre ungewöhnliche Reimform, Syntax und Schreibweise, um sie so an konventionelle Publikumserwartungen anzupassen. Mabel Todd und Higginson waren sich über diese editorische Glättung der Texte zunehmend uneins. Zudem gerieten Mabel und Dicksons Schwester Lavinia, die nur im Besitz je eines Teils der hinterlassenen Gedichte waren, in einen Rechtsstreit, der die weitere Publikationsgeschichte verzögerte. Erst einige Jahrzehnte später brachten daher Emilys Nichte Martha Dickinson Bianchi sowie Mabels Tochter Millicent Todd aus Beständen dieser beiden Sammlungen in den 1920er und 30er Jahren zusätzliche miteinander konkurrierende Editionen heraus und positionierten sich als weitere durch Familienbande autorisierte Herausgeberfiguren. So ergibt sich das Bild einer frühen Editionsgeschichte, die durchaus zur Popularisierung der Gedichte beitrug, aber für eine so zurückgezogen lebende Autorin doch eine erstaunlich bewegte öffentliche Nachwirkung auslöste. Wer auf die Webseite der New England Historical Society geht, findet heute einen für dieses einstige Kernland des Puritanismus erstaunlich unpuritanischen Eintrag zu Mabel Todd:

Mabel Loomis Todd, the Adulteress Who Made Emily Dickinson Famous. Mabel Loomis Todd often visited Emily Dickinson's home, but never laid eyes on the poet except in her coffin. After her first visit, Mabel plunged into a passionate love affair with Emily's married brother Austin Dickinson, who lived next door to his sister. They continued the affair for 13 years, until Austin's death. After Emily died, Mabel edited and published her poems.¹

Die zweite Phase der Rezeptionsgeschichte Dicksons begann im Kontext der literarischen Moderne. Mit der Ausgabe von 1955 von Thomas H. Johnson, die

¹ „New England Historical Society“, Website vom 14.11.2022, <https://www.newenglandhistoricalsociety.com>.

sich der ursprünglichen Form der Gedichte annäherte, wurden ihre Werke erstmals primär in ihrer künstlerischen Statur gesehen. Ganz im Sinn der modernistischen Ästhetik wurden nun auch in der Literaturkritik die kühnen formalen Innovationen der Autorin betont und wurde sie nunmehr in eine Reihe mit anderen Autoren der Mitte des 19. Jahrhunderts wie Emerson, Thoreau, Whitman, Melville und Hawthorne in der so genannten amerikanischen Renaissance gestellt, der *American Renaissance*, die durch F.O. Matthiessens 1941 erschienenes gleichnamiges Buch als erster großer Höhepunkt der amerikanischen Literatur kanonisiert worden waren, in dem Dickinson noch unerwähnt geblieben war. Aber auch Johnsons Edition zeigte noch Spuren der früheren Glättungen. Die komplette Wiederherstellung von Dickinsons Gedichten in ihrer originalen Form und Diktion erfolgte dann erst mit der Ausgabe von R.W. Franklin im Jahr 1998.

Die dritte Phase der posthumen Würdigung Dickinsons ging einher mit dem Aufstieg der Women's Studies in den 1960er und 70er Jahren. Dabei wurde Dickinson in ihrer Rolle als marginalisierte, aber gerade aus ihrer gesellschaftlichen Ausgrenzung heraus produktive Autorin in den Blick gerückt. Maßgeblich war hier das einflussreiche Buch von Sandra M. Gilbert und Susan Gubar *The Madwoman in the Attic*. Darin deuteten Gilbert und Gubar die Verdrängung der Frau aus dem öffentlichen Diskurs als Symptom einer doppelbödigen kulturellen Praxis, die eben durch ihre gesellschaftliche Unsichtbarkeit subversive Freiräume kreativer weiblicher Selbstbehauptung ermöglichte. Dickinson galt als paradigmatisches Beispiel für diese These. Sie hatte sich nach der Schul- und College-Zeit zunehmend von der Außenwelt zurückgezogen und lebte, nur noch in weiß gekleidet, die meiste Zeit in der oberen Etage ihres Elternhauses, von wo sie in umso intensiverer künstlerischer Produktivität ihre Gedichte schrieb.

Dabei entwickelte sie einen hohen, ja unbedingten Anspruch an die eigene Kunst. Sie war beeindruckt von Percy Bysshe Shelleys „Defense of Poetry“, in der der englische Romantiker die Rolle des Dichters auf ein bis dahin ungekanntes Anspruchsniveau gehoben und ihn aufgrund seiner prägenden Rolle für Sprache, Denken und Kultur als „unacknowledged legislator of the world“, als „nicht-anerkannten (oder unerkannten) Gesetzgeber der Welt“ bezeichnet hatte.²

² Shelley, Percy Bysshe: „A Defense of Poetry“. *Critical Theory Since Plato*. Hg. Hazard Adams. New York 1971[1821]. 499–513, S. 511.

Auch Dickinson ist im Verhältnis zu ihrer Dichtung, wie die vielen Revisionen ihrer Texte zeigen, unbeirrbar im Streben nach künstlerischer Selbstverwirklichung, in der sie zugleich die ganz persönlichen und alltäglichen Erfahrungen ihrer äußerlich engen, innerlich aber radikal entgrenzten und vielfältig ausdifferenzierten Lebenswelt verarbeitete.

Und dies führt dann auch zur vierten, in die Gegenwart hereinreichenden Phase, in der Emily Dickinson im Licht verschiedener sich überlagernder Deutungsansätze betrachtet und aus der Sicht von biographischen, gender- und queerorientierten, intertextuellen, religiösen, philosophischen oder literaturökologischen Perspektiven gelesen wurde und wird, ohne dass eine dieser Lesarten sich als dominante durchgesetzt hätte. Vielmehr spiegelt gerade die Pluralität der möglichen Zugänge die thematische und formale Vielgestaltigkeit ihres Werks, die zu ihrer weltweiten Anerkennung als eine der größten lyrischen Autorinnen überhaupt geführt hat.

Diese Anerkennung zeigt sich auch in der kreativen Rezeption in anderen Medien und Kunstformen. So gibt es zahlreiche Liedvertonungen, von denen hier nur die von Aaron Copland, Nick Peros oder der Sängergruppe Modern Dickinson erwähnt seien, sowie im Bereich der Avantgarde-Musik der französische Komponist Philippe Manoury, der 2003 in einem experimentellen Stück für Koloratursopran, Chor und Orchester mit dem Titel *Noon* Texte Dicksons zu den Tageszeiten Morgen, Mittag, Abend und Mitternacht vertonte. In der bildenden Kunst sei genannt die Installation *The Dinner Party* von Judy Chicago aus den 70er Jahren, die dauerhaft im Brooklyn Art Museum ausgestellt ist. In ihr sind prägende Frauenfiguren der Mythologie und Menschheitsgeschichte an einer Festtafel versammelt, die von Ishtar zu Hildegard von Bingen, von Sappho zu Virginia Woolf, von Anne Hutchinson bis zu Emily Dickinson reichen. Es gibt ferner die neueren Filme *A Quiet Passion* von 2016 und *Wild Nights with Emily* von 2018, die die extremen Gegensätze zwischen Kontrolle und Leidenschaft, Disziplin und Emotion, Intellektualität und Erotik zum Ausdruck bringen, die Dicksons Leben und Schreiben kennzeichnen und die auch die seit 2019 laufende Fernsehserie *Dickinson* bestimmen.

2. Kurze biographische Skizze

Emily Dickinson lebte von 1830 bis 1886 und wurde im ländlichen Amherst, Massachusetts in eine prominente, kalvinistisch geprägte Familie geboren. Der

Großvater gründete das Amherst College als puritanisches Gegenstück zur liberaleren Harvard University. Der Vater war politisch aktiv und zeitweise Kongressabgeordneter, die Mutter kam ebenfalls aus einer etablierten bürgerlichen Familie, der schon erwähnte Bruder Austin war Anwalt und, wie bereits der Vater, zeitweise Schatzmeister des Amherst College. Emily wuchs im engen Kontakt zu Kirche und Religion auf, erhielt eine standesgemäße Bildung und entsprach zunächst den Erwartungen eines herkunftsadäquaten Lebenslaufs, auch wenn sie schon früh durch eigenständiges Denken und kritische Distanz zu den gängigen Orthodoxien der Zeit auffiel. In der Amherst Academy und dem Mount Holyoke Female Seminary, die sie besuchte, erhielt sie nicht nur Unterricht in Englisch, Latein und Philosophie, sondern auch in naturwissenschaftlichen Fächern wie Geologie, Astronomie, Botanik und Chemie (sie war, wie sie ihrem Bruder einmal schrieb, „all engrossed in the history of Sulphuric Acid!!!!“³).

Ab dem Alter von 23 Jahren zog sie sich immer mehr von ihrer gesellschaftlichen Umwelt zurück und wohnte mit 30 wieder in ihrem Elternhaus, wo sie mit nur wenigen kurzen Unterbrechungen – etwa einer Reise mit dem Vater nach Washington und Philadelphia – ihr Leben in zunehmender Selbstisolation verbrachte. Über Bücher, Zeitschriften und eine überaus reiche Briefkorrespondenz nahm sie indessen durchaus stark am intellektuellen, kulturellen und literarischen Leben ihrer Zeit teil, während sie persönliche Kontakte zur Außenwelt zunehmend vermied und im Dachgeschoss ihres Elternhauses wie in einem selbstgewählten Exil lebte. Sie litt, wie zeitgenössische Beobachter meinten, an einer fortschreitenden Agoraphobie, verkehrte mit Gästen nur noch aus der Distanz, sprach mit ihnen teilweise nur noch durch die angelehnte Tür ihres Zimmers. Das einseitige Bild der pathologisch weltabgewandten Eremitin ist jedoch neuerdings deutlich korrigiert worden und es wird nunmehr der andere bereits genannte Aspekt in den Vordergrund gerückt, nämlich der sehr ausgeprägte Austausch mit ihrer Zeit, die Vernetzung mit intellektuellen Kreisen und die intensive Kommunikation mit der Außenwelt auch im ostentativen Rückzug vor der Gesellschaft.

Innerhalb ihrer zurückgezogenen Existenz war sie umso starker vor allem in drei verschiedenen Hinsichten aktiv: Zum ersten, und dies wird oft eher aus-

³ „A Chemical Conviction: Emily Dickinson and Science“, Website vom 14.11.2022, <https://www.amherst.edu/news/archives/classroom/node/439610>.

geblendet, war dies die Familie und der Haushalt, in der sie über die Jahrzehnte hinweg als Schwester, Tochter, Köchin, und Pflegerin eine unverzichtbare Präsenz war. (Ihr handschriftliches Rezept für einen Black Cake, einen jamaikanischen Schokoladekuchen, wurde am 10. Dezember 2020 zum 190. Geburtstag der Autorin bei einer *celebration of poetry and cake* in der Harvard Library nachgebacken).⁴ Sie übernahm die Verantwortung für die Betreuung kranker Familienmitglieder, vor allem ihrer Mutter, die über 20 Jahre im Krankenbett lag und nach einem Schlaganfall die letzten Jahre halbseitig gelähmt war. Krankheit und Tod ihrer nahestehender Menschen waren prägende Erfahrungen in diesem persönlichen Bereich, der Verlust von Freunden und Familienmitgliedern, auf den sie mit chronischen Symptomen von Kopfschmerzen und Übelkeit reagierte und der nicht zufällig eines ihrer poetischen Hauptthemen ist. Ein sehr gutes Verhältnis pflegte sie dabei zu ihren Geschwistern Lavinia und Austin, und besonders zur Frau ihres Bruders, Susan Huntington Dickinson, mit der sie in engem Austausch über ihre Gedichte stand und mit der sie eine teilweise tägliche leidenschaftliche Briefkorrespondenz führte. Inmitten ihrer viktorianischen Enklave war ihr Gefühls- und Beziehungsleben viel reicher und intensiver als lange Zeit vermutet und als es vor allem auch mit ihrem anfangs verbreiteten Bild als weltferner asexueller *spinster poet* nahegelegt wurde.

Zum zweiten nutzte Dickinson ihren Rückzug von der Gesellschaft für eine umso engere Beziehung zur Natur, die sie sowohl in ihrem Garten als auch bei Spaziergängen in die nahegelegene Umgebung auslebte. Sie war eine passionierte Gärtnerin, züchtete Gemüse, Obst und Blumen und ließ sich dadurch zu ihrer Dichtung inspirieren, wie Marta MacDowell in ihrem Buch *Emily Dickinson's Gardening Life* herausstellt.⁵ Die Pflanzen des Gartens und der näheren Umgebung sammelte sie in einem eigenen *Herbarium*, das erst neuerdings die größere Aufmerksamkeit der Kritiker fand. In ihrem sorgfältigen und zugleich ästhetischen Arrangement von 424 regional wachsenden Planzenarten zeugt diese beeindruckende Sammlung von einer Verbindung persönlicher Natur-

⁴ „Happy Birthday, Emily Dickinson! A Celebration of Poetry and Cake“, Website vom 14.11.2022, <https://community.harvard.edu/event/happy-birthday-emily-dickinson-celebration-poetry-and-cake>.

⁵ MacDowell, Marta. *Emily Dickinson's Gardening Life. The Plants and Places That Inspired the Iconic Poet*. Portland, OR 2019. Vgl. auch Gerhardt, Christine. „Dickinson's Garden Ecologies“. *Oxford Handbook on Emily Dickinson*. Hgg. Christianne Miller und Karen Sanchez-Eppler, Oxford 2020. 518–536.

begegnung mit der zeitgenössischen Botanik als einer Art von poetischer *citizen science*, würde man heute sagen, von einer gegenseitigen Befruchtung von Erfahrung, Wissenschaft und Poesie, wie sie auch in anderer Hinsicht bei Dickinson charakteristisch ist. Das Herbarium wird in der Houghton Library in Harvard aufbewahrt und ist zu fragil, um selbst von Experten angesehen zu werden. Es ist aber stattdessen komplett digitalisiert – ein unbezweifelbarer Wert also der Digital Humanities – und kann unter der Website der Houghton Library im open access eingesehen werden.

Der dritte Bereich, in dem die Paradoxie von äußerem Rückzug und imaginativer Selbsterweiterung in Dickinsons Leben in besonderem Maß wirksam wurde, war der Bereich der Bücher, der Intellektualität und vor allem der poetischen Imagination, in der sie all ihre Erfahrungen und Energien in konzentrierter Form zum Ausdruck brachte. Über ihre Lektüre und ihre ausführliche Briefkorrespondenz, die erst neuerdings die ihr gebührende Beachtung fand, war sie im ständigen Austausch mit den intellektuellen, kulturellen und literarischen Entwicklungen ihrer Zeit, wie u.a. Richard Bentley, *Emily Dickinson's Rich Conversation. Poetry, Philosophy, Science*, herausgestellt hat. Von der Bibel zu Shakespeare, von der englischen Romantik zum amerikanischen Transzentalismus reichte das Spektrum der literarischen Einflüsse.

Wichtig wurden in diesem intellektuellen Austausch dabei für sie einige Mentor-Figuren wie u.a. der schon erwähnte Thomas Wentworth Higginson, die sie in seltsamer Anonymität als Master anredete und durch die sie sich zunächst vermutlich auch Zugang zur Publikation ihrer Gedichte erhoffte – eine Hoffnung, die sie später aufgab und stattdessen auf ihren posthumen Nachruhm richtete. Umso mehr widmete sie sich der passionierten Arbeit an ihrer Lyrik, die in den Jahren zwischen 1855 und 1865 ihren Höhepunkt erreichte und in der sich all die genannten Themen, Erfahrungen, Einflüsse und Inspirationen zu völlig neuen Ausdrucks- und Kommunikationsformen verdichteten.

3. Themen, Texte und Deutungsansätze

Damit komme ich dann auch schon zum eigentlichen Hauptteil des Beitrags, den Themen, Texten und Deutungsansätzen, mit denen Dickinsons poetisches Werk in einigen seiner charakteristischen Merkmale beleuchtet werden soll. Es sei dazu von vornherein gesagt, dass sich Dickinsons Dichtung aufgrund ihrer bereits erwähnten Mehrdeutigkeit, der Brüche und Ambiguitäten, die sie in ihrer Syn-

tax, Semantik und ihrem Rhythmus kennzeichnen, eindeutigen thematischen Zuordnungen gerade entzieht. Die extreme Verfremdung des scheinbar Vertrauten lässt bei der Lektüre ihrer Gedichte stets etwas Rätselhaftes, Unaufgelöstes zurück. Die Technik von Verdichtung und Auslassung resultiert in einer Art minimalistischen Poetik, in der jedes kleinste Zeichen zum Aktanten ermächtigt und in seiner Bedeutung potenziert wird. Und doch steht diese radikale Erkundung der „Grenzen des Sagbaren“,⁶ wie Günter Ahrends dies genannt hat, zugleich im Kontext der existentiellen Reflexion über zentrale Lebensthemen des Menschen im Spannungsfeld von Selbst und Gesellschaft, Geist und Körper, Kultur und Natur, Eros und Thanatos.

Ich werde also im Folgenden einige der wichtigsten dieser Themen etwas näher beleuchten und an einzelnen Gedichten illustrieren, wobei jeweils das innere Zusammenwirken mit der formalen Gestaltung einbezogen werden soll. Dabei stehen sowohl die Themen innerhalb der Gedichte wie auch die Gedichte untereinander in einem Zusammenhang, so dass zwar die Texte einerseits singulär in ihrer je einzigartigen Struktur und Gestalt zu betrachten, andererseits aber zugleich rhizomatisch in vielerlei Weise miteinander verbunden sind.

Tod und Transzendenz

Eines dieser zentralen Themen Dickinsons ist der Tod, der in ihrem Leben eine wiederkehrende, traumatisierende Erfahrung war. Um ihn kreisen viele ihrer Gedichte als der größten Herausforderung für jede Verheißung von Sinn, die von Religion, Philosophie, zwischenmenschlichen Beziehungen und persönlicher Lebensgestaltung ausgeht. In dieser Hinsicht ist ihre Thanatopoetik mit der von E.A. Poe vergleichbar, insofern sie wie bei diesem die Grenzerfahrung des Todes zentral in die poetische Reflexion des Lebens hereinnimmt. Wie bei Poe verbinden sich dabei spirituelle mit physisch-körperlichen Aspekten, *gothic elements* mit dem Streben nach einer letztlich unzugänglich bleibenden Transzendenz. Ich möchte dies im Folgenden an einem bekannten Gedicht etwas näher beleuchten:⁷

⁶ Ahrends, Günter: „Versuche, das Unsagbare zu sagen: Modi der Naturdarstellung bei Emily Dickinson.“ *Rhetorica Movet: Studies in Historical and Modern Rhetoric*. Hgg. Heinrich F. Plett, Peter Lothar Oesterreich und Thomas O. Sloane. Leiden et al. 1999. 359–372.

⁷ Die Gedichte werden zitiert aus der Ausgabe von Thomas H. Johnson (Hg.): *Emily Dickinson: The Complete Poems*. London 1970. Die Nummerierung folgt ebenfalls dieser Ausgabe.

I heard a Fly buzz – when I died –
The stillness in the Room
Was like the Stillness in the Air –
Between the Heaves of Storm –

The Eyes around – had wrung them dry –
And Breaths were gathering firm
For that last Onset – when the King
Be witnessed – in the Room –

I willed my keepsakes – Signed away
What portion of me be
Assignable – and then it was
There interposed a Fly –

With Blue – uncertain stumbling Buzz –
Between the light – and me –
And then the Windows failed – and then
I could not see to see –

(No. 591)

Das Gedicht besteht aus vier Strophen von je vier Zeilen in alternierenden vier- und dreihebigen Jamben und folgt damit, wie viele Gedichte Dickinsons, dem Grundmuster eines protestantischen Kirchenlieds. Dadurch stiftet es einen äußereren Eindruck von formaler Ordnung und Kontrolle, dem indessen die innere Krisenerfahrung widerspricht, die der Text vermittelt und die sich als Drama von Chaos und existentiellem Kontrollverlust im Angesicht des Todes darstellt. Aus der realistisch unmöglichen, nur in der Imagination zugänglichen Perspektive des auf sein eigenes Sterben zurückblickenden poetischen Ichs imaginiert das Gedicht den Moment des Übergangs zwischen Leben und Tod als extreme Grenzerfahrung zwischen äußerer und innerer Welt, Gesellschaft und Subjekt, Diesseits und Jenseits, zwischen dem Drang nach transzendornter Erkenntnis und der unüberwindlichen Grenze, die die Immanenz körperlich-kreatürlichen Daseins solcher Erkenntnis setzt. Genau in dem Moment als die sterbende Person, umgeben von den trauernden Angehörigen, sich mit aller Konzentration auf den Einblick in eine höhere Welt vorbereitet, wird die Szene vom störenden Summen einer Fliege unterbrochen, die sich offensichtlich selbst in der letzten ermatteten Phase ihres Lebens befindet.

Der viktorianische Zeitkontext einer religösen Erlösungserwartung, von dem Dickinson seit ihrer Kindheit geprägt war, wird hier einerseits aufgerufen und mit fast halluzinatorischer Inbrunst beschworen „– And Breaths were gathering firm/For that last Onset, when the King be witnessed in the Room –“. Andererseits schlägt der erwartete Höhepunkt, auf den das Geschehen zusteuert, in die unerwartete Antiklimax um, die das Summen der Fliege bedeutet und die das Sublime ins Banale, die Zuversicht in Verwirrung, die Sprache ins Geräusch, das Licht ins Dunkel kippen lässt „– And then the Windows failed – and then/I could not see to see –“.

In zeitlicher Umstellung des Geschehens eröffnet der Text onomatopoetisch mit dem Störgeräusch *buzzzz*, das von vornherein die erinnerte Szene bestimmt und die Gegenläufigkeit von Sinnerwartung und Sinnverweigerung, Erhabenheit und Alltagserfahrung, aber auch von Auge und Ohr ins Gedicht einschreibt. Das Auge als kulturell privilegiertes Erkenntnisorgan, das mit Licht und Sichtbarkeit assoziiert ist, wird verdunkelt vom Geräusch der unscheinbaren Kreatur, die in ihrer vergeblichen Fluganstrengung analog zur Sprecherin der eigenen Gebrechlichkeit ausgeliefert ist. Dichtung als *noise of culture*, als Störung gewohnter Kommunikationsformen, wie sie einige Literaturtheorien beschreiben, wird hier gewissermaßen hörbar, indem sie kulturelle Erwartungen radikal verfremdet und das scheinbar Marginale ins Zentrum der poetischen Sinnsuche hereinnimmt. Diese kognitive Dissonanz entbehrt in Dickinsons Gedicht bei allem existentiellen Ernst nicht einer gewissen grotesken Komik, insofern der Sturm, der vom Paradies her weht, zur schwachen Vibration der Luft wird, die die unbeholfenen Bewegungen der Fliege erzeugen – „With Blue – uncertain, stumbling Buzz“ wobei in dieser synästhetischen Wendung Äußeres und Inneres, Auge und Ohr in unsicherer Suchbewegung ineinanderfallen und zugleich die Parallelen zwischen dem menschlichen und dem nichtmenschlichen Akteur in diesem mikrokosmischen poetischen Endzeitdrama deutlich wird.

Wir sehen hier einige der bereits genannten charakteristischen Merkmale von Dickinsons Dichtung: Die minimalistische Poetik, in der jedes kleinste Zeichen textbestimmende Bedeutung gewinnt; die ungewohnte Großschreibung, die einzelne Wörter als Aktanten besonders hervorhebt; die berühmten *dashes*, die Gedankenstriche, die den Lesefluss immer wieder unterbrechen und verlangsamten, Pausen und Absenzen erzeugen, die den sprachlichen Text wie in einen leeren Raum, in ein surreales Niemandsland versetzen; die gleichzeitige Zuspitzung und Auflösung gewohnter Dualismen des Denkens zwischen Geist

und Körper, Selbst und Anderem, Kultur und Natur; sowie die komplexe Ausformung einer konkret imaginerten Szene zu einer mehrdeutig-offenen Textur, die verschiedene Interpretationen ermöglicht, aber auf keine eindeutige Auslegung reduzierbar ist. Das Spektrum, in dem sich diese Deutungen bewegen, reicht von einer traditionellen allegorisch-religiösen Lesart, nach der die Fliege ein Botschafter des Teufels ist, ein „Emissary of Satan“, wie ein Kritiker es nannte, der sich zwischen die Erzählerin und ihren Erlösungswunsch drängt,⁸ oder allgemeiner ein Symbol der Unterwelt und des Todes, bis hin zu einer ökologischen Lesart, nach der in der Parallele zwischen Sprecherin und Fliege die Erfahrung geteilter Kreatürlichkeit im Mittelpunkt steht und so die Zugehörigkeit des Menschen zur mehr-als-menschlichen Welt aller Lebewesen vermittelt wird.

Ein weiteres berühmtes Gedicht von Dickinsons Thanatopoetik, auf das ich nicht näher eingehen, aber immerhin kurz erwähnen möchte, ist No. 479 „Because I could not stop for Death“. In dem sechsstrophenigen Gedicht geht es um eine Reise mit der Kutsche, bei der die Sprecherin vom Tod abgeholt wird, durch vertraute Landschaften von der Kindheit ins Erwachsenenalter unterwegs ist und bei hereinbrechendem Abend in eine immer unbekanntere Gegend bis zu einem Haus gelangt, das sich unter der Erde befindet. Hier nur die erste und letzte Strophe:

Because I could not stop for Death –
He kindly stopped for me –
The Carriage held just Ourselves –
And Immortality

[...]

Since then – ‘tis Centuries – and yet
Feels shorter than the Day
I first surmised the Horses’ Heads
Were toward Eternity

(No. 479)

⁸ Hollahan, Eugene. „Dickinson’s I Heard a Fly Buzz When I Died“. *The Explicator* 25.1 (1966): 10–13.

Es handelt sich um einen *descensus ad inferos*, eine Reise in die Unterwelt, eine imaginäre Anderswelt, die indessen nicht an einem bestimmten Ort endet, sondern in der die Sprecherin aus dem Rückblick von Jahrhunderten erkennt, „The Horses' Heads/Were toward Eternity“ – eine paradoxe Grundbewegung also, in der das Versinken im Grab zugleich als Aufbruch ins Unendliche erscheint. Als kleine auch für sprachwissenschaftliche Zugänge interessante Anmerkung sei dabei erwähnt, dass dieses Gedicht in einem der einflussreichsten Bücher zur Theorie der Metapher, *Metaphors We Live By*, von George Lakoff und Mark Johnson ausführlich besprochen wird als poetische Version der kulturell grundlegenden Metapher *Life is a Journey*.⁹ Diese im Alltag stark verbreitete Metapher wird bei Dickinson in einen komplexen poetischen Transformationsprozess eingebunden, in dem die physisch-körperbezogene Grundlage der Metapher, die Lakoff und Johnson betonen, ins Metaphysische erweitert und Zeit und Raum eigentümlich entgrenzt werden. Die Lebensreise wird zur imaginären Zeitreise, in der im Rückblick die Jahrhunderte zusammenschrumpfen und kürzer scheinen als der Tag, an dem die Sprecherin sich erstmals der Unendlichkeit ihrer Reise bewusst wird.

Distanz und Exzess

Dickinson geht aber nicht nur im Hinblick auf Tod, Religion und Transzendenz über die Grenzen von Sprache und kulturellen Konventionen hinaus, und damit komme ich zum zweiten thematischen Feld. Eine Reihe ihrer Gedichte ist auch geprägt von einer transgressiven Energie, einer Bildlichkeit von Eruption und Exzess, die sich oft unterschwellig in der Darstellung scheinbar alltäglicher Situationen verbirgt, teilweise aber auch unmittelbar an die Oberfläche gelangt. Die Metapher des Vulkans wurde in diesem Zusammenhang öfter mit ihrer Dichtung assoziiert, so beispielsweise von Adrienne Rich, der feministischen amerikanischen Autorin, die darin Dicksons Kraft des Ausbruchs aus überlieferten Geschlechterrollen sah – etwa in dem Gedicht „A still -- Volcano --Life --“, in dem die Kräfte von Explosion und Kontrolle wiederum in paradoyer,

⁹ Lakoff, George und Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago 1980.

extrem spannungsreicher Weise zusammengebracht werden.¹⁰ In einer Queer und Gender-Perspektive wird auch die teils verheimlichte, teils unübersehbar ausgestellte Sexualität gesehen, die Dickinson in verschiedenen Metamorphosen erkundet – wobei sie Geschlechterrollen wechselt und ihre fluide körperliche Identität sich den gesellschaftlich vorgesehenen Mustern entzieht.

Diese Dimension blieb wohl durchaus nicht, wie lange gedacht, nur auf die Imagination beschränkt. Vor allem die Briefe an ihre Schwägerin Susan, die in dem Band *Open Me Carefully. E.D.'s Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson* von 1998 gesammelt sind, geben zur Annahme einer lesbischen Beziehung zwischen den beiden Anlass, die u.a. auch dem Film *Wild Nights with Emily* und der darauf aufbauenden Fernsehserie *Dickinson* zugrundeliegt. In einem dieser Briefe kann sie die Ankunft von Susan kaum erwarten, wobei die spielerische Vertuschung weiblicher und männlicher Pronomina ins Auge fällt: „Susie, will you indeed come home next Saturday, and be my own again, and kiss me as you used to? [...] Why, Susie, it seems to me as if my absent Lover was coming home so soon — and my heart must be so busy, making ready for him.“¹¹

In den Gedichten wird diese transgressive erotische Energie etwa in dem kurzen Vierzeiler offenkundig, in dem die Sprecherin der Aufforderung zum kollektiven Mitreisen ihre eigene, ekstatische Lebensreise entgegengesetzt.

“Go traveling with us!”
Her travels daily be
By routes of ecstasy
To Evening’s Sea –

(No. 1513)

Wiederum findet die Metapher *Life is a Journey* Verwendung, die Dickinson hier auf ihre ganz alltägliche, in der Distanz zur Gesellschaft definierte Existenzform anwendet.

¹⁰ Rich, Adrienne: „Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson.“ *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. Hgg. Barbara Charlesworth Gelpi und Albert Gelpi. New York 1993[1975]. 177 –195.

¹¹ Dickinson, Emily: „Emily Dickinson’s Correspondences. Correspondence with Susan Dickinson“, Website vom 14.11.2022, <http://archive.emilydickinson.org/working/hl7.htm>.

Wohl eines der berühmtesten Beispiele für diese Polarität von Distanz und Exzess ist das Gedicht „Wild Nights“.

Wild Nights – Wild nights,
Were I with thee
Wild Nights should be
Our luxury!

Futile – the Winds –
To a Heart in port –
Done with the Compass –
Done with the Chart!

Rowing in Eden –
Ah, the Sea!
Might I but moor – Tonight –
In Thee!

(No. 249)

Die Turbulenz des erotisch aufgeladenen Innenlebens wird hier in dem dreifach in der ersten Strophe wiederholten „wild nights“ betont, das gegenüber der begrenzenden Ordnung des Tages entgrenzte Leidenschaft evoziert und in den Assonanzen von „Might“ und „Tonight“ auch in der vierten Strophe nachwirkt. Gegenläufig zu diesem Motiv stürmischer Erregung zieht sich der langgezogene helle i—Laut als Marker einer sehnsuchtsvoll gedehnten Zeiterfahrung von „thee“, „be“ und „luxury“ in der ersten Strophe zu „Eden“, „Ah, the Sea“ und dem abschließend wieder aufgenommenen „Thee“ in der letzten Strophe. Die „wild nights“ finden nur im Konjunktiv, aus der Distanz statt, sie bilden den Gegenpol zur mittleren Strophe, in der die Situation der Sprecherin mit einer Motivik der emotionalen Abschirmung vor Gefahr, aber auch der Unzugänglichkeit jenes offenen Raums des Abenteuers und der Erfahrung des Unbekannten beschrieben wird, der mit dem Meer verbunden ist. In der dritten Strophe findet denn auch eine interessante Verlangsamung und Bildverschiebung statt, indem die stürmische See zu einem ruhigen paradiesischen Gewässer wird, in dessen Rhythmus sich das poetische Ich, wenn auch nur in der Imagination, mit dem geliebten Du vereinigt. Dabei ist die Metaphorik dieser Vereinigung wiederum

ungewöhnlich: „to moor“ heißt festmachen, ankern, aber es klingt dabei assoziativ auch das Moor mit an, in dem man gerade nicht fest ankern kann, sondern in dem sich Land und Wasser zu einer durchaus auch trügerischen Mischlandschaft verbinden. Charakteristischerweise hat also auch diese erträumte Vereinigung mit dem geliebten Anderen keinen festen Grund, sondern ist gerade der Verlust eines sicheren Halts das Merkmal der ekstatischen Verschmelzungsphantasie, von der die Sprecherin im vermeintlich sicheren Hafen ihrer Selbstkontrolle in der Beziehung auf ein unerreichbares Du überwältigt wird, das mit dem langgezogenen „Thee“ den offenen, unbestimmt nachhallenden Schlusston des Gedichts bildet.

Dichtung und Erkenntnis

Dichtung ist für Emily Dickinson aber nicht nur sinnlich-emotionales Erfahrungs- und Erlebnismedium oder die Erkundung religiös-existentieller Grenzerfahrungen, sondern auch Erkenntnismedium, ein ständiger Versuch, auf ästhetischem Weg zugleich der Wahrheit näherzukommen. Diese Suche ist radikal, obwohl sie letztlich stets unerfüllt bleibt. Sie bezieht das Wissen ihrer Zeit einschließlich der Wissenschaft ein und überschreitet es gleichzeitig gemäß dem Diktum von Shelleys *Defense of Poetry*: „Poetry is [...] at once the centre and circumference of knowledge; it is that which comprehends all science, and that to which all science must be referred“.¹² Allerdings ist diese Wahrheit, so Dickinson, nur perspektivisch zu gewinnen, in indirekter Annäherung, ansonsten wäre sie in ihrem ungebrochenen, einem Blitz gleichenden Licht nicht auszuhalten (No. 1263):

Tell all the truth but tell it slant —
Success in Circuit lies
Too bright for our infirm Delight
The Truth's superb surprise
As Lightning to the Children eased
With explanation kind
The Truth must dazzle gradually
Or every man be blind —

¹² Shelley, Percy Bysshe. „A Defense of Poetry“ (1821). *Critical Theory since Plato*. Hg. Hazard Adams, New York usw. 1971[1821], S. 511.

Dieser nur indirekt mögliche Zugang zur Wahrheit gilt auch für unser Verhältnis zur Natur, das Dickinson durchgängig beschäftigt und das sie in folgendem Gedicht zu definieren sucht:

“Nature” is what we see—
The Hill—the Afternoon—
Squirrel—Eclipse—the Bumble bee—
Nay—Nature is Heaven—
Nature is what we hear—
The Bobolink—the Sea—
Thunder—the Cricket—
Nay—Nature is Harmony—
Nature is what we know—
Yet have no art to say—
So impotent Our Wisdom is
To her Simplicity.

(No. 668)

Indem die Natur in Anführungszeichen steht, setzt das Gedicht bereits am Anfang eine Distanz, einen zitathaft-sekundären Status der sprachlichen Bezeichnung an gegenüber dem, was sie bezeichnen soll. Entsprechend besteht es denn auch aus verschiedenen Annäherungsversuchen an das, was Natur sei, die dann jeweils wieder dementiert werden, bis es am Schluss zu einer Art Conclusio kommt, die die Unzulänglichkeit des menschlichen Wissensanspruchs gegenüber einer diesem Anspruch immer schon vorgängigen Natur noch einmal herausstellt. Das Gedicht gliedert sich in drei Teile von je drei, vier und fünf Zeilen, folgt also einer sich steigernden Dynamik von Behauptung und Negation, deren Stufen jeweils durch die Anfangssilbe „Nay“ markiert werden. Im ersten Teil geht es um die Natur als Bereich des *Sichtbaren*, wobei Großes und Kleines (the hill – the bumble bee), Alltägliches und Außergewöhnliches (afternoon – eclipse) völlig heterogen in einer Art Assemblage von Signifikanten zusammengebracht werden. Im zweiten Teil, „Nay—Nature is Heaven“ – geht es um den Bereich des *Hörbaren*, der zugleich mit dem „Himmlischen“ assoziiert wird und der wiederum das Kleine – „bobolink“ und „cricket“, also den Gesang des Vogels und das Zirpen der Grille – mit dem Großen, dem Meer und dem Donner –

aneinanderreicht. Im dritten Teil, „Nay—Nature is Harmony“ schließlich geht es um unser *Wissen* der Natur, das einerseits vorausgesetzt, andererseits nicht adäquat in Sprache übersetzbare ist, um ein vorsprachliches Naturwissen, das nur ex negativo, in der Form der gescheiterten Annäherung künstlerisch angemessen artikulierbar ist. Diese Unzulänglichkeit wird selbstironisch in den Anfängen der drei Teile deutlich, in denen „Na –ture“ assonantisch auf ihre erste Silbe verkürzt wird, also auf die Verneinung – „nay“, und zugleich durch die Wiederholung dieser Silbe ein Effekt des Stockens, ja des Stammelns entsteht, der die Erkenntnis „yet have no art to say“ formal umsetzt. Indem das Gedicht so sein eigenes Scheitern in seine Form einschreibt, wird es paradoxe Weise erst seiner ästhetischen Aufgabe gerecht.

Reale und imaginäre Biotope

Das Kleine und das Große hängen in der Natur untrennbar miteinander zusammen, die Wahrnehmung des Kleinen ist der Weg zum Verständnis größerer Zusammenhänge im Sinn des Diktums von R.W. Emerson, des transzentalistischen Zeitgenossen: „the near explains the far, the drop is a small ocean.“¹³ Bei Dickinson sind das etwa eine Blüte und eine Biene, die die minimalistische Version einer ganzen Prärie darstellen:

To make a prairie it takes a clover and one bee,
One clover, and a bee,
And reverie.
The reverie alone will do,
If bees are few.

(No. 1779)

Die Flora und Fauna ihrer unmittelbaren Umgebung dienen Dickinson als Zugang zu den Formen und Verwandlungen des Lebens, in die der Mensch einbezogen ist. Das Herbarium wurde bereits erwähnt, in dem sie akribisch die Blüten, Blätter und Pflanzen ihrer Umwelt sammelte und die den Ausgangspunkt auch vieler Gedichte bildeten. Diese poetischen Biotope Dicksons sind

¹³ Emerson, Ralph Waldo: „The American Scholar.“ *Selected Prose and Poetry*. Hg. und Einleitung Reginald Cook. New York usw. 1966 [1873]. 47–68, S. 65–66.

nicht nur bevölkert von Blumen und Pflanzen aller Art, sondern von Vögeln, Würmern, Insekten, Fledermäusen und Schlangen, die Ausprägungen eines alles verbindenden Lebenszusammenhangs sind. Die Natur war für Dickinson sowohl intim geteilte gemeinsame Daseinsbedingung und Ort kreatürlicher Koexistenz zwischen Mensch und nichtmenschlicher Welt als auch ein Anderes, Fremdes, Unverfügbares, das eben nicht auf vertraute menschliche Maßstäbe reduziert werden konnte.

Ein Gedicht, das ich daraufhin ein wenig näher betrachten möchte, ist No. 986.

A narrow Fellow in the Grass
Occasionally rides –
You may have met Him – did you not
His notice sudden is –

The Grass divides as with a Comb –
A spotted shaft is seen –
And then it closes at your feet
And opens further on –

He likes a Boggy Acre
A floor too cool for Corn –
Yet when a Boy, and Barefoot –
I more than once at Noon
Have passed, I thought, a Whip lash
Unbraiding in the Sun
When stopping to secure it
It wrinkled, and was gone –

Several of Nature's People
I know, and they know me –
I feel for them a transport
Of cordiality –

But never met this Fellow
Attended, or alone
Without a tighter breathing
And Zero at the Bone –

Das Gedicht lebt von der Fremdheit des Vertrauten – ein „fellow“ ist jemand, mit dem wir einen vertrauten Kode und eine gemeinsame Lebenswelt teilen, und doch ist dieser besondere Geselle charakterisiert durch ein Moment des radikal Anderen, des Unberechenbaren und Unvorhersehbaren, das gewohnte Gefühls-, Verhaltens- und Wahrnehmungsmuster in Frage stellt. Es geht, wie erst beim Lesen allmählich klar wird, um die Begegnung eines Jungen mit einer Schlange. Das Gras und das sumpfige Gelände, kühl und ungeeignet für menschliche Kultivierung, werden erwähnt als Habitat dieser Kreatur, deren ebenso faszinierende wie paralysierende Wirkung noch in der Erinnerung des erwachsenen Sprechers fortwirkt. In seiner Verbindung von Metaphorik und Narration entfaltet der Text eine verstörende Dialektik von Vertrautheit und Fremdheit, Sichtbarem und Unsichtbarem, Anwesenheit und Abwesenheit, Kommunikation und Isolation, Leben und Tod als grundlegende Formen des In-der-Welt-Seins.

Das Urprinzip des Ästhetischen, nämlich die Verfremdung des Vertrauten, wirkt in dem Gedicht mit einem existentiellen Lebenswissen zusammen, das die Beziehung des Menschen zur nichtmenschlichen Welt, des Lebens zum Tod umfasst. Die Schlange ist einer der am häufigsten wiederkehrenden Archetypen der menschlichen Imagination, der in westlichen wie nichtwestlichen Literaturen seit jeher als machtvolleres Bild gefährvoller Vitalität und tieferen Wissens fungiert.¹⁴

Über diese archetypisch-transhistorische Ebene hinaus hat die Schlange zudem besondere Bedeutung im Kontext der amerikanischen Kultur. Auf dieser Ebene repräsentiert sie einen Gegenpol zur pastoralen Deutung Amerikas als neuem Garten Eden, einem kolonialen Projekt, in dem die Präsenz des Anderen und Unverfügbar-Fremden immer schon als unterschwellige Gegenkraft in seiner Vorstellung von Ordnung und Kontrolle der menschlichen und nichtmenschlichen Welt impliziert war. Das Bild der *whip lash*, der Peitschenschnur, in dem der Junge zuerst die Schlange wahrnimmt, ist ein Signifikant dieses kulturellen Willens zur Macht und der Kontrolle über eine vermeintlich passive und buchstäblich ‚greifbare‘ Welt, die aber bei dem Versuch „to secure it“, also sie konkret zu ergreifen und begreifen, sich als etwas Aktives, Transientes und Ungreifbares herausstellt – „It wrinkled and was gone“. Die Peitsche als Bild von Herr-Knecht-Beziehungen, von Dominanz und Domestizierung, gewinnt im

¹⁴ Vgl. Dazu Wilson, Edward. *Biophilia. The Human Bond with Other Species*. Cambridge, MA 1984. S. 83–102.

Kontext der Sklaverei in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine ganz eigene zusätzliche Bedeutung. Nicht zufällig bricht diese dritte Strophe aus dem regulären Strophenmuster aus, indem sie acht statt nur vier Zeilen umfasst, und bringt zudem einen weiteren Verfremdungseffekt, indem auch die Identität des menschlichen Subjekts aus konventionellen Geschlechterrollen ausbricht und sich Dickinsons poetisches Ich als Junge präsentiert.

Dieser ständige Prozess der Metamorphose und Wechsel der Sichtweisen wird am Ende zugespitzt. Die konviviale Haltung gegenüber der Natur im „transport/of cordiality“ in der vierten Strophe findet ihren Kontrapunkt in der paralysierenden Ahnung von Gefahr und Tod. Der Zischlaut s oder zzz, der mehrfach wiederkehrt und nochmals im „zero at the bone“ am Ende auftaucht, führt an diesem Kulminationspunkt die Reihe unerwarteter Veränderungen fort, die in irregulärer Abfolge durch den Text laufen und die Schlange zur bestimmenden Kraft nicht nur des Themas, sondern des ästhetischen Prozesses machen.

Visualität und Musikalität

Wie schon erwähnt sind einerseits visuelle, andererseits akustische Elemente wichtig in Form und Wirkung von Dickinsons Dichtung; sie sind als integraler Aspekt ihrer Poetologie zugleich Teil der dichterischen Aussage. In der Dickinson-Kritik hat sich hierzu eine divergente Diskussion entsponnen. Zum einen wird die visuelle Komponente ihrer Texte hervorgehoben, die durch ihre bewussten optischen Elemente wie Gedankenstriche, Großschreibung, Ellipsen, eigenwillig verteilte Zeichensetzung eine unverwechselbare Gestalt gewinnen. Gerade auch in ihrer Originalform entweder in fast kalligraphischer Reinschrift oder, in ihrer späteren Phase, auf Briefumschlägen, Reklamezetteln, Notizblättern stenogrammartig und mit Korrekturen quer über die Seite notiert, gewinnen sie eine eigene visuell-ästhetische Qualität, die in dieser Sicht untrennbar mit ihrer materiellen Gestalt verbunden ist. Sie sind in dieser Lesart als singuläre Artefakte zu sehen, die nicht ohne Verlust in die Kommunikationsform der Lautsprache übersetzbare sind.

Dieses Argument hat durchaus etwas für sich, und die Erforschung der neuerdings in der Houghton Library in Harvard gesammelten Manuskripte in ihrer materiellen Visualität ist ein spannender neuer Zweig der Dickinson-

Forschung.¹⁵ Andererseits wurde aber auch die Nähe Dickinsons zur Musik in den letzten Jahren verstärkt herausgearbeitet.¹⁶ Die Musik wird zur variablen ekphrastischen Präsenz in ihren Texten, die stets auch poetologische Bedeutung gewinnt. Dickinson spielte gut Klavier und gab Konzerte in ihrem Elternhaus, The Homestead. Bezüge zur Musik modulieren auch ihre Gedichte nach Themen, Stimmungen und Effekten, sie orchestrieren ihre Sprache in wechselnden Klangkonfigurationen. Dabei geht es aber eben nicht um gefällige, eingängige, konsonante Melodien, obwohl diese zitathhaft anklingen; es geht vielmehr um gebrochene, fragmentarische Klänge, die den poetischen Erlebnisraum mit abrupten Wendungen, Digressionen und Dissonanzen zerteilen, so dass sich auch auf dieser Ebene keinerlei konventionelle Muster durchsetzen.

Dies zeigt sich etwa im Umgang mit der überlieferten Form des protestantischen Kirchenlieds, mit dem Dickinson seit ihrer kalvinistischen Erziehung aufgewachsen war und das eine wiederkehrende Vorlage ihrer Versform und Metrik darstellt. Viele ihrer Texte sind nach dem Muster der *common hymn* gestaltet, einem vierzeiligen, abwechselnd vier- und dreihebigen jambischen Kreuzreim von 8 bzw. 6 Silben. Dieses Muster wird aber zugleich vielfach variiert und verfremdet, neu kontextualisiert, für die Brüche und Widersprüche des Lebens geöffnet. Gerade durch das scheinbar Vertraute der Form wird die extreme Ausgesetztheit der Empfindungen, Stimmungen und Situationen vermittelt, mit denen Dickinson ihre Leserinnen und Leser konfrontiert. Sie selbst spricht von „bolts of melody“¹⁷, die wie elektrische Schläge die Leseerfahrung durchziehen.

Das Ausspielen des einen gegenüber dem andern Medium, von visuellen und musikalischen Elementen scheint mithin und auch im Blick auf die Texte selbst nicht unbedingt sehr fruchtbar. Vielmehr bringt gerade, wie etwa Löffelholz in ihrem Buch *The Value of Emily Dickinson* von 2016 argumentiert,¹⁸ ihr Zusammenwirken mit der Textsemantik eine synästhetische und intermediale

¹⁵ Vgl. Werner, Marta. *Emily Dickinson's Open Folios: Scenes of Reading, Surfaces of Writing*. Ann Arbor, MI 1996 – eine Faksimile Edition der späten Briefe und Gedichtfragmente.

¹⁶ Vgl. Cooley, Carolyn Lindley. *The Music of Emily Dickinson's Poems and Letters. A Study of Imagery and Form*. Jefferson, NC 2003.

¹⁷ Dickinson, Emily: „Would not paint – a picture – (348)“, Website vom 10.11.2022, <https://www.poetryfoundation.org/poems/56821/i-would-not-paint-a-picture-348>.

¹⁸ Loeffelholz, Mary: *The Value of Emily Dickinson*. New York 2016.

Offenheit mit sich, die die Gedichte für verschiedene Zugänge von *interarts*-Rezeptionen besonders inspirierend machen.

Poetologie

Wie gesehen sind reflexive Bezüge auf die eigene Dichtungskonzeption ein durchgängiges Merkmal von Dickinsons Texten. Einige charakteristische Aspekte dieser Dichtungskonzeption sollten deutlich geworden sein – minimalistische Sprachverdichtung, Paradoxien, Auslassungen, experimentelle Verfremdung des Vertrauten, synästhetische Wahrnehmung, implizite Intermedialität. Diese poetischen Formen der Selbst- und Wahrheitserkundung bewegen sich im Ton zwischen extremer Empfindsamkeit und teilweise rücksichtslos anmutender Radikalität. „If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry.“¹⁹ So schreibt Dickinson im Jahr 1870 an Charles Wentworth Higginson. In dieser Affinität zum Grotesken und zur radikalen Suche nach einer hinter dem sichtbaren Äußeren verborgenen Wahrheit scheint sie Kafka vorwegzunehmen, der in durchaus vergleichbarer Weise in einem Brief an Oskar Pollak schrieb: „Ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns“.²⁰

Split the Lark – and you'll find the Music –
Bulb after Bulb, in Silver rolled –
Scantly dealt to the Summer Morning
Saved for your Ear, when Lutes be old –

Loose the Flood – you shall find it patent –
Gush after Gush, reserved for you –
Scarlet Experiment! Sceptic Thomas!
Now, do you doubt that your Bird was true?

(No. 861)

¹⁹ Dickinson, Emily: „Letter to Charles Wentworth Higginson.“ *The Letters of Emily Dickinson*. Hgg. Thomas H. Johnson und Theodora Ward. Cambridge, MA 1958[1870], S. 342.

²⁰ Kafka, Franz. „Brief an Oskar Pollak, 27. Januar 1904.“ *Briefe 1902–1924*. Hg. Max Brod. Frankfurt am Main 1966, S. 28.

Dickinson redet aber, wie gerade auch dieses Gedicht zeigt, eben keinem desillusionierten klinischen Realismus das Wort. In ihrem durchaus lebendigen Austausch mit der Wissenschaft ihrer Zeit affirmsiert sie dennoch immer wieder die Kraft der Imagination, die dem Rätsel des Lebens auf andere Weise näherkommt als der skeptisch-analytische Verstand. Dies äußert sich in Gedichten wie No. 613, in dem sie die Poesie als ihr ureigenes Genre gegenüber dem Druck der Realitätszwänge beschreibt, denen sie sich in Form normativer Prosa ausgesetzt sieht:

They shut me up in Prose –
As when a little Girl
They put me in the Closet –
Because they liked me “still” –

Still! Could themself have peeped –
And seen my Brain – go round –
They might as wise have lodged a Bird
For Treason – in the Pound –

Himself has but to will
And easy as a Star
Look down opon Captivity –
And laugh – No more have I –

(No. 613)

Die Sprecherin fühlt sich eingesperrt wie ein Kind oder ein Vogel, und befreit sich doch lachend in ihrer Imagination aus ihrem scheinbar unentrinnbaren Gefängnis. Ähnliches gilt für das vielzitierte folgende Gedicht, in dem die Lyrik als Form poetischen Möglichkeitsdenkens gefeiert wird und das ich hier nur anzitiere:

I dwell in Possibility –
A fairer House than Prose –
More numerous of Windows –
Superior – for Doors –

(No. 657)

In diesem Möglichkeitsmodus spielt Dickinson immer wieder mit der Sprache, der Imagination, der eigenen Identität:

I'm Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – too?
Then there's a pair of us!
Don't tell! They'd advertise – you know

How dreary to be somebody!
How public, like a frog
To tell one's name the livelong day
To an admiring bog!

(No. 260)

Dickinson inszeniert die poetische Überschreitung des Realen als Form von Möglichkeitsdenken und radikaler Wahrheitssuche, die niemals zu einem definitiven Ende führt. Sie ist ein Beispielfall par excellence für jene *negative capability*, die der von ihr bewunderte englische Dichter John Keats als die wesentliche Eigenschaft großer Literatur betrachtete, nämlich die Fähigkeit „to remain in doubts, mysteries, uncertainties, without any irritating reaching after fact and reason“²¹ – ein Exzess des Imaginativen bei aller Genaugigkeit der Beobachtung und Analyse, der eine Quelle und Herausforderung für immer neue Rezeptionen darstellt.

²¹ Keats, John. *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats, Cambridge Edition*. London: Houghton 1899, S. 277.

Literaturverzeichnis

- „A Chemical Conviction: Emily Dickinson and Science“, Website vom 14.11.2022,
<https://www.amherst.edu/news/archives/classroom/node/439610>.
- Brentley, Richard:** *Emily Dickinson's Rich Conversation. Poetry, Philosophy, Science.* London 2013.
- Cooley, Carolyn Lindley:** *The Music of Emily Dickinson's Poems and Letters. A Study of Imagery and Form.* Jefferson, NC 2003.
- Emerson, Ralph Waldo:** „The American Scholar.“ *Selected Prose and Poetry.* Hg. und Einleitung Reginald Cook. New York usw. 1966[1873]. 47–68, S. 65–66.
- Dickinson, Emily:** *The Complete Poems.* Hg. Thomas H. Johnson. London 1970.
- . *Gedichte Englisch/Deutsch.* Hgg. Gertrud Liepe und Klaus Lubbers. Ditzingen Neuauflage 2020.
- . „Would not paint – a picture – (348)“, Website vom 10.11.2022,
<https://www.poetryfoundation.org/poems/56821/i-would-not-paint-a-picture-348>.
- . „Letter to Charles Wentworth Higginson.“ *The Letters of Emily Dickinson.* Hgg. Thomas H. Johnson und Theodora Ward. Cambridge, MA 1958[1870].
- . „Emily Dickinson's Correspondences. Correspondence with Susan Dickinson“, Website vom 14.11.2022,
<http://archive.emilydickinson.org/working/hl7.htm>.
- Franklin, R.W. (Hg.):** *The Poems of Emily Dickinson.* Cambridge, MA 1998.
- Gerhardt, Christine:** „Dickinson's Garden Ecologies“. *Oxford Handbook on Emily Dickinson.* Hgg. Christianne Miller und Karen Sanchez-Eppler. Oxford 2020. 518–536.
- Gilbert, Sandra M.:** *The Madwoman in the Attic. The Roman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven, CT 2020[1979].
- „Happy Birthday, Emily Dickinson! A Celebration of Poetry and Cake“, Website vom 14.11.2022,
<https://community.harvard.edu/event/happy-birthday-emily-dickinson-celebration-poetry-and-cake>.
- Hart, Ellen Louise und Martha Nell Smith (Hg.):** *Open Me Carefully: Emily Dickinson's Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson.* Middletown, CT 1998.
- Hollahan, Eugene:** „Dickinson's I Heard a Fly Buzz When I Died“. *The Explicator* 25.1 (1966): 10–13.

- Kafka, Franz:** „Brief an Oskar Pollak, 27. Januar 1904.“ *Briefe 1902–1924*. Hg. Max Brod. Frankfurt am Main 1966.
- Keats, John:** *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats, Cambridge Edition*. London 1899.
- Lakoff, George und Mark Johnson:** *Metaphors We Live By*. Chicago 1980.
- Loeffelholz, Mary:** *The Value of Emily Dickinson*. New York 2016.
- MacDowell, Marta:** *Emily Dickinson's Gardening Life. The Plants and Places That Inspired the Iconic Poet*. Portland, OR 2019.
- Matthiessen, F. O.:** *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Oxford 1941.
- „New England Historical Society“, Website vom 14.11.2022, <https://www.newenglandhistoricalsociety.com>.
- Rich, Adrienne:** „Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson.“ *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. Hgg. Barbara Charlesworth Gelpi und Albert Gelpi. New York 1993[1975]. 177–195.
- Shelley, Percy Bysshe:** „A Defense of Poetry“. *Critical Theory since Plato*. Hg. Hazard Adams. New York usw. 1971[1821]. 499–513.
- Werner, Marta:** *Emily Dickinson's Open Folios: Scenes of Reading, Surfaces of Writing*. Ann Arbor, MI 1996.
- Wilson, Edward:** *Biophilia. The Human Bond with Other Species*. Cambridge, MA 1984.

2.

Thomas Mann, *Buddenbrooks*

Heide Ziegler

Zu Beginn des Jahres 1944, mitten in seiner Arbeit an dem Roman *Doktor Faustus*, den Thomas Mann in Pacific Palisades in Kalifornien schrieb, erreichte ihn ein Brief von seinem dortigen ‚Nachbarn‘ Franz Werfel, der ihn sehr nachdenklich machte. Er beschreibt dieses Ereignis in *Die Entstehung des Doktor Faustus*:

1944 war erst wenige Tage alt, als ein denkwürdiger Brief von Werfel eintraf, auf seinem Krankenlager – es mochte sein Sterbebett sein – diktiert, über *Buddenbrooks*, die er in drei Tagen wiedergelesen, und die er mit feierlichem Nachdruck ein „unsterbliches Meisterwerk“ nannte. Obgleich das Jugendwerk nun so lange schon, fast ein halbes Jahrhundert lang, sein eigenes, von mir abgelöstes Leben führte und ich es kaum noch als mir zugehörig empfand, war ich tief betroffen von dieser Botschaft, die mich unter so eigentümlichen Umständen erreichte. Mein gegenwärtiges dichterisches Anliegen war ja etwas wie eine späte Rück- und Heimkehr in die deutsch-altstädtische und musikalische Sphäre jenes Erstlingsromans, und daß dieser ein so ganz und gar künstlerisches Gemüt wie das Werfels gerade jetzt wieder so sehr hatte gefangennehmen können, mußte mir merkwürdig und ergreifend sein.¹

In der Tat: der fiktive Ort Kaisersaschern, wo Adrian Leverkühn, die Künstlerfigur des *Doktor Faustus*, seine innere Berufung zum Komponisten erfährt, hat durchaus Ähnlichkeit mit Thomas Manns Vaterstadt Lübeck, wo die Geschichte des Aufstiegs und Falls der Familie Buddenbrook spielt. Der Name ‚Lübeck‘ wird in Thomas Manns erstem Roman übrigens nicht ein einziges Mal genannt, obwohl alle anderen im Roman vorkommenden Lübecker Lokalitäten – Straßen,

¹ Mann, Thomas: *Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans*. Amsterdam 1949. S. 63–64.

Plätze, Häuser – korrekt bezeichnet werden. Es ist fast, als ob Lübeck bewusst wie eine Leerstelle erscheinen soll, in die später noch andere Namen oder andere Protagonisten einrücken können.

Buddenbrooks thematisiert bekanntermaßen, wie eine kaufmännische Patrizierfamilie, die in vielem der Familie des Lübecker Senators Heinrich Mann, des Vaters von Heinrich und Thomas Mann, und ihrem Schicksal gleicht, über vier Generationen hinweg ihrer praktischen Tüchtigkeit, Umsicht und Leistungsfähigkeit allmählich verlustig geht, um zum Schluss in dem träumerischen Künstlertum des kleinen Johann, genannt Hanno, auf- und unterzugehen. Der Roman erschien im Jahr 1901 und machte Thomas Mann schnell international bekannt, aber der Brief von Franz Werfel, 43 Jahre später geschrieben, ruft in Thomas Mann sogar Zweifel auf,

ob es nicht dies Buch sein mag unter all den Meinen, dem bestimmt ist, zu bleiben. Vielleicht war damit meine ‚Sendung‘ erfüllt und es war nur noch mein Teil, ein nachfolgendes langes Leben leidlich würdig und interessant zu erfüllen.²

Dass *Buddenbrooks* ein bedeutender Roman ist, ist unzweifelhaft, und dies noch einmal zu belegen, ist nicht meine Absicht. Selbst die Verleihung des Literatur-Nobelpreises am 10. Dezember 1929 an Thomas Mann war wohl allein dem Roman *Buddenbrooks* zu verdanken, obwohl inzwischen auch so wichtige Texte wie die Erzählung „Tonio Kröger“ (1903), die Novelle „Der Tod in Venedig“ (1912) oder der Roman *Der Zauberberg* (1924) erschienen waren. Interessanter ist jedoch, warum Werfel, mit dem Thomas Mann jahrelang in der kalifornischen Emigration eng verbunden war, ausgerechnet am Ende seines Lebens sich auf Thomas Manns „unsterbliches Meisterwerk“ *Buddenbrooks* besinnt, obwohl er auch das Entstehen von *Doktor Faustus* in Pacific Palisades hautnah miterleben konnte. Deutlich wird jedenfalls, dass sowohl Werfel als auch Mann selbst *Buddenbrooks* einen besonderen Stellenwert in Thomas Manns Gesamtwerk zuschreiben.

Der junge Thomas Mann begann seine große Familienschronik naiv und unbelastet von Reflexionen über seine eigene Rolle als Erzähler und Künstler zu

² Mann, *Doktor Faustus*, S. 63–64.

schreiben. Sein Verleger Samuel Fischer hatte ihn um ein längeres Werk gebeten, weil er die Begabung seines aufstrebenden Autors erkannte und ihn fördern wollte. Erst im Laufe des Romans und vor allem nach der erstaunlich erfolgreichen Rezeption von *Buddenbrooks* entwickelte sich bei Thomas Mann die Einsicht, dass seine Beschreibung des Verfalls dieser einen Lübecker Patrizierfamilie nicht nur auf eine Familienchronik hinauslief, sondern dass sich *Buddenbrooks* unter der Hand zu einer Studie über den Untergang einer ganzen europäischen Epoche ausgewachsen hatte. Bei aller Freude über den – auch finanziellen – Erfolg des Romans muss diese Tatsache Thomas Mann jedoch auch mit Schrecken und Bestürzung erfüllt haben. Denn ihm wurde deutlich, dass er sich zukünftig nicht nur aus den familiären Grenzen seines Romans befreien, sondern auch die Rolle des Chronisten hinter sich lassen musste, wenn er sich als eigenständige Künstlerpersönlichkeit weiterentwickeln wollte. Für heutige Thomas Mann-Leser bedeutet dies: *Buddenbrooks* muss *vollständig anders* gelesen werden als Thomas Manns spätere Romane. Er sagt ja selbst, dass dieser Roman inzwischen ein von ihm selbst fast abgelöstes Leben führe. Dies betrifft meines Erachtens die musikalische Künstlerproblematik, wie sie sich vor allem in den Protagonisten der dritten und vierten Generation innerhalb von *Buddenbrooks*, Thomas und Gerda Buddenbrook sowie ihrem Sohn Hanno zunehmend eigenständig und scheinbar unabhängig vom Erzähler entwickelt. Denn die Rolle des Künstlers muss Thomas Mann in Zukunft für sich selbst und die *Literatur* reklamieren, mit anderen Worten: seine Protagonisten müssen autobiographischer werden. Erstes wichtiges Beispiel für diese Neuausrichtung ist „Tonio Kröger“ – was auch schon früh erkannt worden ist.³

Thomas Buddenbrook begreift schon in jungen Jahren, dass er nicht mehr ein energischer, frischer, unreflektiert auf Gewinn bedachter Geschäftsmann ist, wie es seine Vorfahren waren, sondern dass ihn mehr und mehr des Gedankens Blässe ankränkelt, und dass er vor allem mit der Heimführung von Gerda Arnoldsens der Musik eine Macht in seiner Familie Raum gibt, die für seinen einzigen Sohn

³ In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* fragt Thomas Mann: „Wo ist er jetzt, der Göttinger Student von damals, mit dem mager-nervösen Gesicht, der mir, als wir alle nach der Vorlesung in Mützes Weinstube tranken, mit seiner hellen, bewegten Stimme sagte: ‚Sie wissen es hoffentlich, nicht wahr, Sie wissen es, – nicht die Buddenbrooks sind Ihr Eigentliches, Ihr Eigentliches ist der Tonio Kröger!‘? Ich sagte, ich wüßte es.“ (Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Hg. Hermann Kurzke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 13.1. Frankfurt a. M. 2009. S. 99.)

schließlich sogar tödliche Gestalt annimmt. Diese Erkenntnis bedeutet nicht nur die Tragik des Thomas Buddenbrook, sondern sie könnte in ähnlicher Form auch zu einer Identitätskrise für Thomas Mann selbst werden, sofern dieser nicht alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel einsetzt, um sie abzuwenden. Denn beide, Thomas Buddenbrook und Thomas Mann, stehen am Ende der historischen Epoche der *décadence*. Der Erzähler stellt dem jüngsten und letzten Vertreter der Familie Buddenbrook, Justus Johann Kaspar, genannt Hanno, nicht zufällig einen engen Freund zur Seite, den verwahrlosten kleinen Kai Graf Mölln, dessen literarische Begabung schon früh zutage tritt: er liebt Edgar Allan Poe und erfindet eigene märchenhafte Geschichten. Vor allem aber liebt er Hanno, und als dieser am Ende des Romans an Typhus stirbt, bahnt sich Kai fast mit Gewalt den Weg zu seinem Krankenbett, wo Hanno, der sonst niemanden mehr erkennt, lächelt, als er Kais Stimme hört und wo Kai ihm ununterbrochen die Hände küsst. Er küsst Hanno – Abschied nehmend – die am Flügel improvisierenden, Wagners Musik aufrufenden Hände, und Hanno hört noch Kais Stimme, die Stimme des zukünftigen Erzählers, des – wie Thomas Mann den Erzähler in seinem „Vorsatz“ zu *Der Zauberberg* nennt – „raunenden Beschwörers des Imperfekts.“⁴ Kais Liebe rettet den sterbenden Freund vor dem Vergessen und lässt ihn zu Thomas Mann werden.

Denn Hanno selbst sehnt seinen Tod herbei, obwohl er sehr wohl weiß, dass dieser auch das Ende seiner Familie und der Firma Buddenbrook bedeutet. Er vermag die Last des Erbes, die ihm seine Tradition indirekt aufbürdet, nicht mehr zu tragen.

Mit dem Typhus ist es folgendermaßen bestellt:

In die fernen Fieberträume, in die glühende Verlorenheit des Kranken wird das Leben hineinrufen mit unverkennbarer, ermunternder Stimme. Hart und frisch wird diese Stimme den Geist auf dem fremden, heißen Wege erreichen, auf dem er vorwärts wandelt, und der in den Schatten, die Kühle, den Frieden führt. Aufhorchend wird der Mensch diese helle, muntere, ein wenig höhnische Mahnung zur Umkehr und Rückkehr vernehmen, die aus jener Gegend zu ihm dringt, die er so weit zurückgelassen und schon vergessen hatte. Wallt es dann auf in ihm, wie ein Gefühl der feigen Pflichtversäumnis, der Scham, der erneuten Energie,

⁴ Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Hg. Michael Neumann. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 5.1. Frankfurt a. M. 2002. S. 9.

des Mutes und der Freude, der Liebe und Zugehörigkeit zu dem spöttischen, bunten und brutalen Getriebe, das er im Rücken gelassen: wie weit er auch auf dem fremden, heißen Pfade fortgeirrt sein mag, er wird umkehren und leben. Aber zuckt er zusammen vor Furcht und Abneigung bei der Stimme des Lebens, die er verimmt, bewirkt diese Erinnerung, dieser lustige, herausfordernde Laut, daß er den Kopf schüttelt und in Abwehr die Hand hinter sich streckt und sich vorwärts flüchtet auf dem Wege, der sich ihm zum Entrinnen eröffnet hat ... nein, es ist klar, dann wird er sterben.⁵

Es gibt viele nachweisbare Parallelen zwischen der Familie Mann und der Familie Buddenbrook, welche vor allem die Gleichsetzung von Thomas Mann und seinem Namensvetter Thomas Buddenbrook (neben Hanno) nahelegen. Der Vater Thomas Manns, der Senator Thomas Johann Heinrich Mann, hatte testamentarisch verfügt – genauso wie Thomas Buddenbrook, der Vater Hannos –, dass die Lübecker Getreidefirma, der er vorstand, innerhalb eines Jahres nach seinem Tode liquidiert werden solle. Denn der Senator Mann wusste, dass sein ältester Sohn Heinrich die Firma nicht fortführen würde, sondern dass er Schriftsteller werden wollte. In seinem Testament bittet der Senator Mann daher seinen Bruder, dass er „seinen Einfluß auf meinen ältesten Sohn ausübe damit er nicht auf einen falschen zu seinem Unglück führenden Weg gerate. Mein Sohn soll das Ende ins Auge fassen, nicht nur die gegenwärtigen Wünsche.“ Über seinen zweiten Sohn Thomas schreibt der Vater dagegen nur: „Tommi wird um mich weinen.“⁶ Das alles klingt recht resigniert, aber es bedeutet trotz allem nur das Ende der Firma Joh. Siegmd. Mann, nicht das Ende der *Familie* Mann, und obwohl mit dem späteren Suizid der beiden Schwestern von Heinrich und Thomas, Julia und Carla, und dem relativ frühen Tod des jüngsten Bruders Victor das Schicksal der Familie Mann nicht unter einem besonders günstigen Stern zu stehen schien, hat sich doch der Senator Mann in Bezug auf seine beiden ältesten Söhne gründlich geirrt. Zwei Schriftsteller von dem Rang eines Heinrich

⁵ Mann, Thomas: *Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Hgg. Eckhard Heftrich, Stephan Stachorski und Herbert Lehnert, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 1.1. Frankfurt a. M. 2002. S. 831–832.

⁶ Aus Heftrich, Eckhardt, Stephan Stachorski und Herbert Lehnert: „Materialien und Dokumente. Aus den Familienpapieren der Manns.“ *Buddenbrooks: Verfall einer Familie. Kommentar*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 1.2. Frankfurt a. M. 2002. S. 627. Alle folgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

Mann und eines Thomas Mann in der Familie zu haben, bedeutet alles eher als den Verfall dieser Familie.

Buddenbrooks und Lübeck

Der Roman *Buddenbrooks* kam nach seinem Erscheinen im Jahr 1901 (Thomas Mann war gerade einmal 26 Jahre alt) in seiner Vaterstadt nicht gut an. Man erkannte allenthalben Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Romanfiguren und gewissen Lübecker Persönlichkeiten. Es wurden unter der Hand sogar sogenannte ‚Schlüssel‘ erstellt, in denen diese Parallelen aufgelistet wurden, und der Höhepunkt dieser Entwicklung, der aber zugleich auch einen gewissen Umschlag bedeutete, wurde erreicht, als Thomas Manns Onkel, Friedrich Wilhelm Leberecht, genannt Friedel, der sich in Christian Buddenbrook, dem Bruder des Senators Thomas Buddenbrook, karikiert glaubte, 1913 in einer vielbelachten Zeitungsannonce seinen Neffen als einen Vogel beschimpfte, der das eigene Nest beschmutzt habe. Lachen konnte man öffentlich über Onkel Friedel in Lübeck im Jahr 1913, als *Buddenbrooks* längst ihren internationalen Siegeszug angetreten hatten, aber kurz nach dem Erscheinen des Romans sah die Angelegenheit für Thomas Mann privat doch anders aus. So schreibt er deutlich entnervt an seinen Bruder Heinrich am 08. Januar 1904:

Neulich bekam ich plötzlich eine Karte von Onkel Friedel, eine Ansichtskarte von einem Nordsee-Dampfer, auf der mit etwas entstellter Schrift zu lesen stand: „Dein Buch ‚Die Buddenbrooks‘ haben mir viele Leiden bereitet. Ein trauriger Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt! Dein Onkel Friedrich Mann.“ Zuerst empfand ich eine Art von komischem Stich. Dann dachte ich: „Der Thor! Er begreift also nicht, daß ich mich besser, länger, leidenschaftlicher mit ihm beschäftigt habe, als sonst irgend jemand.“⁷

Der „komische Stich“ bei dem sensiblen Neffen trug letztlich aber sicher auch zur inneren Abkehr von *Buddenbrooks* bei, zumal im Oktober 1905 vor dem Lübecker Schöffengericht ein Verfahren eingeleitet worden war, das zunächst

⁷ Heftrich, Kommentar, S. 171.

zwar mit Thomas Mann gar nichts zu tun hatte, aber in Lübeck vor allem deshalb sehr große Aufmerksamkeit erregte, weil der Anklagevertreter Enrico von Brocken in seinem Schlusspläoyer Thomas Manns *Buddenbrooks*, in Anspielung auf den Schriftsteller Fritz Oswald Bilse, als einen „Bilse-Roman“ verunglimpft hatte. Der Begriff „Bilse-Roman“ war zu diesem Zeitpunkt schon redensartlich geworden; er war Synonym für literarisch minderwertige, skandalträchtige Schlüsselromane. Dieser Umstand rief Thomas Mann unmittelbar auf den Plan und bewog ihn zur Abfassung des Essays „Bilse und ich“, der dann in den *Münchner Neuesten Nachrichten* vom 15. und 16. Februar 1906 erschien.⁸ In diesem Essay wird von Thomas Mann die rücksichtslose Subjektivität des Künstlers eingefordert, der im Kunstwerk unter Umständen sein ganzes Selbst preisgeben muss. Diese Hingabe an das Werk darf und muss jedoch die Darstellung seiner Umwelt miteinbeziehen, und zwar mit einer Prägnanz der Sprache, die ihrerseits auf genauerster Beobachtung beruhen sollte, also durchaus objektiven Charakter besitzen muss. Hier lässt sich deutlich erkennen, welche Krise die bewusste Abkehr von dem distanzierten Stil des *Chronisten* für Thomas Mann bedeutete, den er in *Buddenbrooks* gepflegt hatte – hin zu einem geradezu seismographisch sensiblen Künstler, der die objektiv beobachtete Welt zunächst einmal radikal verinnerlichen muss, bevor er sie danach als subjektive Preisgabe seines Selbst publizieren kann. Doch in „Bilse und ich“ kann Thomas Mann diese erzähltechnische Komplexität noch nicht poetologisch auflösen, so dass verständlich wird, warum er immer wieder neue Anläufe nehmen musste, um seine eigene Künstlerproblematik und das Leiden daran sich und der Welt begreiflich zu machen.

Immerhin gelang es ihm nach und nach, die Vaterstadt emotional in eine leichter zu handhabende Ferne zu rücken. Dies lässt sich bei einem Blick in den Vortrag „Lübeck als geistige Lebensform“ erkennen, den Thomas Mann 1926 in seiner Heimatstadt hielt. Hier versucht er mit Heiterkeit und Ironie, sich einerseits das Wohlwollen seiner Vaterstadt zurückzuerobern, andererseits aber auch den Abstand zu betonen, den er von ihr gewonnen hat. Das beginnt schon damit, dass er die Lübecker herablassend als „Meine lieben Mitbürger“ anspricht,

⁸ Vgl. Mann, Thomas: „Bilse und ich“. *Essays I (1893–1914)*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 14.1. Frankfurt a. M. 2002. S. 95–11; Detering, Heinrich und Stephan Stachorski: *Essays I (1893–1914). Kommentar*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 14.2. Frankfurt a. M. 2002. S. 137–143.

obwohl er schon längst nicht mehr in Lübeck, sondern in München lebt. (Die Ehrenbürgerwürde seiner Heimatstadt erhielt Thomas Mann daher auch erst am 12. Mai 1955, einige Monate vor seinem Tod.) „Lübeck als geistige Lebensform“ enthält viele denkwürdige Passagen, aber auch manche Kuriosität. Etwa wenn Thomas Mann den/das Lübecker Marzipan heranzieht, um eine Verbindung zwischen *Buddenbrooks* und seiner berühmten Novelle „Tod in Venedig“ herzustellen:

Will nun einer an mir sein Mütchen kühlen und mir eins auswischen, so kann ich mit Sicherheit darauf rechnen, daß meine Lübecker Herkunft und der Lübecker Marzipan aufs Tapet kommt. [...] Durch den Marzipan aber kann ich mich nun schon garnicht gekränkt fühlen, denn erstens ist er eine sehr wohlschmeckende Substanz und zweitens eine nichts weniger als triviale, sondern geradezu merkwürdige und [...] geheimnisvolle. Marci-pan, das heißt ja offenbar, oder wenigstens nach meiner Theorie, panis Marci, Brot des Marcus, des heiligen Marcus, der der Schutzheilige von Venedig ist. [...] Sie sehen, meine Herrschaften, hier tritt einmal das Bild Lübecks, zusammenfließend mit dem der südlichen Schwester, unverhüllt aus dem Unbewußten hervor, und es zeigt sich, daß jene Witzbolde nicht so unrecht haben, wie sie selber glauben, daß der „Tod in Venedig“ wirklich „Marcipan“ ist, wenn auch auf eine tiefere Weise, als sie meinten, und daß eine gewisse Lebensform nicht nur die in Lübeck lokalisierten „Buddenbrooks“ gezeigt hat.⁹

Der Chronist des Verfalls

Buddenbrooks erschien, wie gesagt, im Jahr 1901, und im gleichen Jahr lassen sich siebzehn Rezensionen des Romans nachweisen – wobei manche dieser Besprechungen nur Teil von Sammelrezensionen waren. Wenn man darüber hinaus bedenkt, dass Thomas Mann einige dieser Rezensionen bei Freunden geradezu in Auftrag gegeben hatte, etwa bei Otto Grautoff, dem er die Rezension fast in die Feder diktiert hat, hält sich diese Zahl sehr in Grenzen. Herausragend unter diesen Besprechungen ist allerdings diejenige eines damals noch nicht sehr bekannten Dichters, die am 16. April 1902 in einem unbedeutenden Blatt, dem

⁹ Mann, Thomas: *Lübeck als geistige Lebensform (Die Entstehung der Buddenbrooks)*. Lübeck 1926. S. 39–43.

Bremer Tageblatt und General-Anzeiger, erscheint und die mit dem Satz beginnt: „Man wird sich diesen Namen unbedingt notieren müssen.“¹⁰ Der Rezensent heißt Rainer Maria Rilke, der Name, den man sich notieren sollte, ist derjenige Thomas Manns. Hellsichtig merkt Rilke an, dass noch vor einigen Jahren der Autor eines solchen Romans sich damit begnügt hätte, das letzte Stadium des Verfalls der Familie Buddenbrook zu zeigen. Jedoch

Thomas Mann hat es als ungerecht empfunden, in einem Schlußkapitel die Katastrophe zusammenzudrängen, an welcher eigentlich Generationen arbeiten, und er hat, gewissenhaft, dort begonnen, wo der höchste Glücksstand der Familie erreicht ist. Er weiß, daß hinter diesem Höhepunkt notwendig der Abstieg beginnen muß, erst in kaum merkbarer Senkung, dann immer jäher und jäher und schließlich senkrecht abfallend in das Nichts.¹¹

Das stilistisch Besondere an *Buddenbrooks* ist nach Meinung von Rilke, dass Thomas Mann sich nicht als Erzähler oder Künstler in den Vordergrund schiebt, sondern dass er als *Chronist* bescheiden hinter den Dingen und Gegebenheiten zurücktritt und dem Schicksal seinen Lauf lässt:

Und auf diese Weise, durch diese herzliche Versenkung in die einzelnen Vorgänge, durch die große Gerechtigkeit gegen alles Geschehen erreicht er eine Lebendigkeit der Darstellung, die nicht so sehr im Stoffe, als vielmehr im fortwährenden Stofflichwerden aller Dinge liegt. [...] [N]eben der kolossalen Arbeit und dem dichterischen Schauen ist diese vornehme Objektivität zu loben; es ist ein Buch ganz ohne Überhebung des Schriftstellers. Ein Akt der Ehrfurcht vor dem Leben, welches gut und gerecht ist, indem es geschieht.¹²

Buddenbrooks umfasst das Leben von vier Generationen, aber vom Anfang bis zum Ende des Romans sind vor allem vier Gestalten präsent: die Kinder des

¹⁰ Rilke, Rainer Maria: „Thomas Mann’s ‘Buddenbrooks’.” *Von Kunst und Leben*. Frankfurt a. Main, Leipzig 2001. S. 113.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 114, 116.

Konsuls und der Konsulin Johann Buddenbrook, die alle noch ihre Großeltern, den alten M. Johann Buddenbrook, das Familienoberhaupt und den Inhaber der 1768 gegründeten Getreidefirma *Johann Buddenbrook*, sowie dessen zweite Ehefrau, Mme. Antoinette Buddenbrook, geborene Duchamps, kennengelernt haben und von denen zwei das Romanende überleben. Diese vier Kinder heißen Thomas, Antonie, genannt Tony, Christian und Clara. Die kleine achtjährige Antonie hat das erste Wort im Roman und als zweimal geschiedene, fünfzigjährige Frau Permaneder fast auch das letzte. Zu diesem Zeitpunkt sind nicht nur ihre Großeltern, sondern auch ihr Vater, der Konsul Johann Buddenbrook, und ihre Mutter, die Konsulin Elisabeth Buddenbrook, geborene Kröger, verstorben. Gestorben ist ebenfalls ihr Bruder Thomas sowie dessen einziger Sohn, Hanno. Im fernen Riga kinderlos verstorben ist außerdem ihre jüngere Schwester Clara; und ihr Bruder Christian ist wegen scheinbarer Unzurechnungsfähigkeit von seiner anderweitig orientierten Frau Aline Puvogel in eine Anstalt eingewiesen worden. Mit anderen Worten: der Verfall der Familie und derjenige der Firma sind abgeschlossen; aber obwohl sich eine zunehmende Sensibilität der jeweiligen Firmeninhaber und intendierten Firmeninhaber sowie etwas, was man ihre seelische Verfeinerung nennen könnte, im Laufe des Romans herausgebildet haben, so wird man doch nirgendwo eine ernsthafte Thematisierung der späteren Thomas Mann'schen Künstlerproblematik finden. Es herrscht im Hause Buddenbrook eindeutig eine protestantische Arbeits- und Leistungsethik vor.

Dass diese Haltung jedoch bereits brüchig ist, belegt schon eine relativ frühe Stelle im Roman, im fünften von den insgesamt elf Teilen. Nach dem Tod des Konsuls Johann Buddenbrook bittet die Konsulin ihren Sohn Christian, der im südamerikanischen Valparaiso eine Anstellung gefunden hat, sofort nach Lübeck zurückzukehren, damit er in der Firma neben seinem älteren Bruder Thomas eine angemessene Stellung beziehen kann. Aber es stellt sich heraus, dass Christian wohl besser in Valparaiso geblieben wäre, denn sein Verhältnis zu seinem Bruder, dem jetzigen Chef der Firma *Johann Buddenbrook*, gestaltet sich äußerst unerfreulich. Christian ist zu sehr mit sich, seinen wirklichen oder eingebildeten Krankheiten sowie seiner Neigung zum Theater und zur Zerstreuung im weitesten Sinne beschäftigt, um an dem eintönigen Dasein im Kontor der Firma seiner Väter Gefallen zu finden. Diese Haltung, die schließlich zum bitteren Hass zwischen den Brüdern führen wird, löst schon bald Irritation und zunehmende Gereiztheit bei dem pflichtbewussten Thomas aus. Auch Madame Grünlich (so heißt Antonie Buddenbrook nach ihrer ersten Heirat und anschließenden

Scheidung) findet das Verhalten von Christian befremdlich und drückt das ihrem älteren Bruder gegenüber auch aus:

„Manchmal finde ich Christian ein bißchen sonderbar“, sagte Madame Grünlich eines Abends zu ihrem Bruder Thomas, als sie allein waren ... „Wie spricht er eigentlich? Er geht so merkwürdig ins Detail, dünkt mich ... oder wie soll ich sagen! Er sieht die Dinge von einer so fremdartigen Seite an, wie? ...“

„Ja“, sagte Tom, „ich verstehe recht wohl, was du meinst, Tony. Christian ist herzlich indiscret ... es ist schwer, es auszudrücken. Ihm fehlt etwas, was man das Gleichgewicht, das persönliche Gleichgewicht nennen kann. [...] Ach, die Sache ist ganz einfach die, daß Christian sich zu viel mit sich selbst beschäftigt, mit den Vorgängen in seinem eignen Inneren. Manchmal ergreift ihn eine wahre Manie, die kleinsten und tiefsten dieser Vorgänge ans Licht zu ziehen und auszusprechen ... Vorgänge, um die ein verständiger Mensch sich gar nicht bekümmert, von denen er gar nichts wissen will, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er sich genieren würde, sie mitzuteilen“. [...]

„Ich will dir Eines sagen“, fuhr er nach einer Pause fort, [...] „Ich selbst habe manchmal über diese ängstliche, eitle und neugierige Beschäftigung mit sich selbst nachgedacht, denn ich habe früher ebenfalls dazu geneigt. Aber ich habe gemerkt, daß sie zerfahren, untüchtig und hältlos macht ... und die Haltung, das Gleichgewicht ist für mich meinerseits die Hauptsache. Es wird immer Menschen geben, die zu diesem Interesse an sich selbst, diesem eingehenden Beobachten ihrer Empfindungen berechtigt sind, Dichter, die ihr bevorzugtes Innenleben mit Sicherheit und Schönheit auszusprechen vermögen und damit die Gefühlswelt der anderen Leute bereichern. Aber wir sind bloß einfache Kaufleute, mein Kind; unsere Selbstbeobachtungen sind verzweifelt unbeträchtlich. [...] Ach, wir sollen uns hinsetzen, zum Teufel, und etwas leisten, wie unsere Vorfahren etwas geleistet haben ...“.¹³

Doch Thomas Buddenbrook ist auch kein einfacher Kaufmann mehr. Er will dies allerdings nicht erkennen oder gar anerkennen. Er will in dem Umfeld, in dem er groß geworden ist und welches durch das Vorbild der Ahnen geprägt ist, erfolgreich und angesehen sein; er will für die Freie Hansestadt, in der er lebt, etwas leisten, zu ihrem Wohlergehen beitragen, als Bürger und als Mensch. Er will sich am Ende seines Lebens sagen können, dass er etwas für das Gemeinwohl

¹³ Mann, *Buddenbrooks*, S. 289–290.

getan hat. Darum wird es ihn später im Leben auch kränken, dass er mit sechzehn Jahren den Realschulzweig seiner Schule verlassen musste, um in die Getreidehandlung seines Vaters einzutreten. Denn auf diese Weise ist er nicht zum Abitur gelangt und konnte zum Beispiel nicht Jura studieren – was ihm die Möglichkeit eröffnet hätte, Bürgermeister der Stadt Lübeck zu werden. Dass er später als gewählter Senator mit den Finanzangelegenheiten der Stadt betraut und die rechte Hand des Bürgermeisters genannt werden wird, genügt ihm nicht: er will nicht die rechte Hand des Bürgermeisters sein, er will der leitende Kopf seiner Stadt sein, ihre Politik bestimmen.

Buddenbrooks beginnt damit, dass die Familie nach dem 1835 erfolgten Einzug in ihr kurz zuvor erworbene Haus in der Mengstrasse 4, welches auch heute noch als Museum existiert und Buddenbrook-Haus heißt, ein Festessen für Freunde und Verwandte veranstaltet. Im Laufe des Romans werden immer wieder derlei Familien-Ereignisse zu Strukturelementen der Handlung: Feste und Familienräte, Taufen und Sterbestunden (übrigens zunehmend schrecklichere Sterbestunden), Verheiratungen und Ehescheidungen, große Geschäftserfolge und finanzielle Rückschläge – alles was das patrizische Kaufmannsleben so mit sich bringt. Aber wenn auch der Chronist durchaus eine vornehme Distanz zum Erzählten bewahrt und nicht etwa mit eigenen Kommentaren in das Geschehen eingreift, so heißt dies umgekehrt nicht, dass nicht das Denken seiner Zeit beziehungsweise der erzählte Einbruch der Moderne *Buddenbrooks* so epochal macht. Hier kommt der Einfluss auf Thomas Mann durch das Dreigestirn Arthur Schopenhauer – Richard Wagner – Friedrich Nietzsche zum Tragen. Er ist in *Buddenbrooks* durchgängig – oft parodistisch, aber auch preisend – festzustellen: der Gegensatz zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen und generell der Einfluss der Antike bei Nietzsche; die Entwicklung des musicalischen modernen Gesamtkunstwerks bei Wagner; und die Welt als Wille und Vorstellung bei Schopenhauer.

Mythologisches

Von Kindheit an hatte Thomas Mann ein Interesse an der griechischen Mythologie, und Hanno wünscht sich zum Weihnachtsfest neben einem eigenen Theater auch ein Buch über die griechischen Sagen. Entsprechend wird auf die Antike gleich zu Beginn des Romans, im Rahmen des schon genannten

Einweihungsfestes angespielt. Denn das Festessen findet im „Götterzimmer“ statt:

Aus dem himmelblauen Hintergrund der Tapeten traten zwischen schlanken Säulen weiße Götterbilder fast plastisch hervor. Die schweren roten Fenstervorhänge waren geschlossen, und in jedem Winkel des Zimmers brannten auf einem hohen vergoldeten Kandelaber acht Kerzen, abgesehen von denen, die in silbernen Armleuchtern auf der Tafel standen.¹⁴

Die antiken Götterfiguren, die im Einzelnen nicht benannt werden, erglänzen in einem hellenischen Kontext: griechische Säulen rahmen sie ein, der Tapeten-Hintergrund weist ein Blau auf, wie es für den griechischen Sommerhimmel typisch ist. Der gegenwärtig herrschende kalte und regnerische Lübecker Spätherbst, bei dem der Wind um die gotischen Ecken und Winkel der dem Haus gegenüberliegenden Marienkirche pfeift, wird mithilfe der geschlossenen schweren Fenstervorhänge nach draußen verbannt. Das fehlende Sonnenlicht wird künstlich durch vielfache Kerzen ersetzt, die in goldenen und silbernen Kerzenleuchtern den Raum erhellen. Das Haus, ursprünglich 1682 erbaut, ist von den Buddenbrooks von der Familie Ratenkamp erworben worden. Der Inhaber der Firma Ratenkamp hat vor kurzem Konkurs anmelden müssen, obwohl es zu der Zeit, als die Ratenkamps das Haus bauten, mit der Familie anfing, finanziell aufs Glänzendste bergauf zu gehen. Dass dies schon ein leiser Hinweis darauf ist, dass es möglicherweise den Buddenbrooks einmal ähnlich ergehen könnte, ist hier vielleicht weniger wichtig als die Tatsache, dass die Familie Buddenbrook das Haus nicht nach eigenen Plänen gebaut hat, und die griechische Götterwelt im Speisesaal haben sie schlicht übernommen. Aber auch für die Ratenkamps waren die antiken Mythen schon Zitat – das der weitverbreiteten Idealisierung der griechischen Antike entsprach, die sich vor allem unter dem Einfluss des Archäologen, Antiquars und Kunstschriftstellers der Aufklärung, Johann Joachim Winckelmann, in Deutschland verbreitet hatte und welche die Nachahmung der Griechen in Malerei und Bildhauer Kunst propagierte. Winckelmanns Grundthese, „Der einzige Weg für uns, groß, ja,

¹⁴ Mann, *Buddenbrooks*, S. 23.

wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten“¹⁵ stimmt mit der Vorgehensweise von Thomas Mann insofern überein, als auch Mann Nachahmung nicht als Plagiat ansah, solange die Vorlage in eigenständige Kunst überführt wurde. So sind die griechischen Götterfiguren im Buddenbrook'schen Speisezimmer auch nicht reine Dekoration, sondern sie erfahren eine „Beseelung“¹⁶ – wie sie Thomas Mann allen seinen Gestalten und Dingen zuteilwerden lässt. Hier geschieht dies durch den Freund des alten Johann Buddenbrook, Jean Jacques Hoffstede, den Poeten der Stadt. Alle Anwesenden erwarten, dass dieser gegen Ende des Abends ein kleines Gedicht zum Besten geben wird, und man wird nicht enttäuscht.

Hochverehrte! – Nicht versäumen
Darf es mein bescheiden Lied,
Euch zu nah'n in diesen Räumen,
Die der Himmel Euch beschied.

Das Lied ist seinem Freund und dessen Gattin gewidmet, aber eingeschlossen in diese Widmung ist auch schon diejenige an dessen Sohn und dessen Gattin, den gegenwärtigen Konsul und die Konsulin Buddenbrook:

Tüchtigkeit und zücht'ge Schöne
Sich vor unserem Blick verband, –
Venus Anadyoméne
Und Vulcans fleiß'ge Hand.¹⁷

Der Leser erfährt nebenbei, dass Jean Jacques Hoffstede die Konsulin sehr verehrt, und deren Gleichsetzung im Gedicht mit Venus Anadyoméne, der dem Schaum entstiegenen antiken Göttin Aphrodite, ist durchaus pikant. Aphrodite, lateinisch: Venus, war mit dem Gott Hephaistos, lateinisch: Vulcanus, verheiratet, dem Schmied und Feuergott. Wichtiger als ihr Ehemann war

¹⁵ Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. 2. Vermehrte Auflage. Dresden, Leipzig, 1756. S. 2.

¹⁶ Mann, „Bilse und ich,“ S. 100.

¹⁷ Mann, *Buddenbrooks*, S. 37.

Aphrodite jedoch der Kriegsgott Ares, lateinisch: Mars, und eine bezaubernde Szene im 8. Gesang der *Odyssee* zeigt die beiden sich Umarmenden in einem Netz gefangen, das der eifersüchtige Ehemann geschmiedet hat. Bei diesem Anblick brechen die übrigen Götter in das berühmte, langanhaltende homerische Gelächter aus, das aber keineswegs ohne Sympathie für die vorübergehend gefangenen Liebenden ist. Die Konsulin errötet daher, als sie mit dem Dichter nach dem Vortrag des Gedichts anstößt, „denn sie hatte wohl die artige Reverenz bemerkt, die er bei der ‚Venus Anadyoméne‘ nach ihrer Seite vollführt hatte...“.¹⁸ Doch diese Reverenz ist für sie nur eine anspielungsreiche Galanterie – nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Hoffstedes „bescheiden Lied“ findet seinen Weg in die Familienpapiere der Buddenbrooks und wird in der nächsten Generation von Tony, die sich mehr und mehr zur Hüterin des Familienerbes entwickelt, auf ihren Bruder Thomas (Hephaistos oder Vulcanus) und dessen schöne Braut Gerda (Aphrodite oder Venus) übertragen. Tony hat wahrscheinlich Homer so wenig gelesen wie ihre Mutter, aber ihr ist bewusst, dass die Zeilen

Tüchtigkeit und zücht'ge Schöne
Sich vor unserem Blick verband, –
Venus Andyoméne
Und Vulcans fleiß'ge Hand.

ursprünglich auf ihren Vater und ihre Mutter gemünzt waren. Für sie sollen somit der Bruder und die Schwägerin schlicht die Tradition fortsetzen. Doch für Gerda, die sich in der Kunst auskennt wie wenige in dem Roman und die vollendet ihre echte Stradivari spielt, gilt nicht mehr der leichtfertige Umgang mit der Mythologie wie für ihre Schwiegermutter, die nur ein wenig das Harmonium spielt. Sie ist die zumeist prüfend ihre Umgebung beobachtende verspätete Inkarnation der Göttin selbst – allerdings als moderne Parodie. So zerfällt auch die ihr zugehörige Ares- oder Mars-Gestalt in zwei Personen, eine, die sie in den Kontext der Romantik stellt, und eine, die sie in den Bannkreis von Wagners moderner erotisch-sinnlicher Musik zieht und sie zu einer Venus wie im *Tannhäuser* werden lässt. Der alte Makler Gosch, ein Freund und Verehrer

¹⁸ Mann, *Buddenbrooks*, S. 38.

bereits des Konsuls Johann Buddenbrook, des Vaters von Thomas, verfällt Gerda Buddenbrook, kaum dass er sie auf der Straße zu Gesicht bekommen hat, und er beschreibt sie seinen Freunden, erfüllt von einer umfassend-sehnsüchtigen Begeisterung:

„Hal!“ sagte er im Club oder in der „Schiffergesellschaft“, indem er sein Punschglas emporhielt und sein Intrigantengesicht in gräulicher Mimik verzerrte ... „Welch ein Weib, meine Herren! Here und Aphrodite, Brünnhilde und Melusine in einer Person ... Ha, das Leben ist doch schön!“ fügte er unvermittelt hinzu.¹⁹

Hera und Aphrodite in einer Person, Gerda als Gattin von Thomas Buddenbrook ist der Schwester und Gemahlin des Zeus ebenso wie der Göttin der Anmut vergleichbar! Sie ist eher die freundschaftliche Gefährtin ihres Gatten als dessen Geliebte, obwohl sie schließlich ihre Pflicht erfüllt und der Familie den Buddenbrook-Erben schenkt. Thomas seinerseits verehrt sie mit Enthusiasmus, wie er seiner Mutter schreibt, nachdem er Gerda Arnoldsen in Amsterdam näher kennengelernt hat – wobei er allerdings anmerkt, dass Gerdas sehr hohe Mitgift, welche das Kapital der Firma Buddenbrook in wünschenswertester Weise verstärken wird, möglicherweise zu diesem Enthusiasmus beigetragen hat. Er ist daher durchaus auch eine Hephaistos- oder Vulcanus-Gestalt. Anders als sein Bruder Christian ist Thomas aber nicht gewillt, seine eigenen Beweggründe in diesem Fall genau zu ergründen.

Dann aber erfolgt der Auftritt des Leutnants René Maria von Throta, der bei einem der Infanterie-Bataillone dient, die in der Stadt garnisonieren, dem aber alles Militärische abgeht! Obwohl er in seiner Uniform gut aussieht, ist er nur die parodistische Inkarnation des antiken Kriegsgottes Ares oder Mars. Gerda und er finden sich über die Musik, die im Roman zunehmend eine gefährliche, zugleich aber auch sublimierende Funktion besitzt. Herr von Throta spielt Klavier, Geige, Bratsche, Violoncell und Flöte – „alles vortrefflich“²⁰ – und Thomas Buddenbrook hört sie beide in seinem Privat-Comptoir spielen, da Gerdas Musikzimmer genau über seinem Büro liegt. Dann lauscht Gerdas Ehemann,

¹⁹ Mann, *Buddenbrooks*, S. 323.

²⁰ Ebd, S. 712.

bis über ihm im Salon die Harmonieen aufwogten, die unter Singen, Klagen und übermenschlichem Jubeln gleichsam mit krampfhaft ausgestreckten, gefalteten Händen emporhangen und nach allen irren und vagen Extasen in Schwäche und Schluchzen hinsanken in Nacht und Schweigen. Mochten sie doch rollen und brausen, weinen und jauchzen, einander aufschäumend umschlingen und sich so übernatürlich gebärden wie sie nur wollten! Das Schlimme, das eigentlich Qualvolle war die Lautlosigkeit, die ihnen folgte, die dann oben im Salon so lange, lange herrschte, und die zu tief und unbelebt war, um nicht Grauen zu erregen. Kein Schritt erschütterte die Decke, kein Stuhl ward gerückt; es war eine unlautere, hinterhältige, schweigende, *verschweigende* Stille [...] Dann saß Thomas Buddenbrook und ängstigte sich so sehr, daß er manchmal leise ächzte.²¹

Dass sich die Harmonien „aufschäumend umschlingen“ und „übernatürlich gebärden“ mag noch hingehen – es gemahnt schließlich an die dem Schaum des Meeres entsteigende Aphrodite-Venus und kann der Kunst zugerechnet werden. Was aber dort oben in der Stille des Salons hinterher geschieht, ist kein homerisches Geschehen mehr, und sollte es heimliches Lachen bei Thomas Buddenbrooks Mitbürgern auslösen, dann bedeutet dies für ihn schlicht bürgerliche Ehrabschneidung, es untergräbt sein ganzes Lübecker Patrizier-Dasein. Die Lebensformen des Senators und seiner Frau treten somit immer weiter auseinander. Äußerer Merkmal dafür ist, dass die Jahre an der ‚Göttin‘ Gerda offenbar spurlos vorübergehen; sie bleibt so unverändert schön, wie sie war, als sie kam. Aber der Senator muss alle Energie, alle seine Fähigkeiten aufwenden, um wenigstens den äußeren Schein zu wahren. Seine Ehrenämter kosten zu viel von seiner Zeit; die Einkünfte aus seiner ererbten Firma stagnieren; sein über gepflegtes Aussehen und seine Liebenswürdigkeit erscheinen mehr und mehr als Eitelkeit, da sie seinem geschäftlichen und politischen Erfolg nicht mehr entsprechen. Er ist müde, verbraucht, ein allzu sensibler Einzelgänger in einem robusten, Kapitalismus-orientierten Umfeld. Er wird zum – modernen Helden! Ausdruck seiner inneren Verfasstheit wird seine Liebe zum Meer: er sehnt sich nach der großen Einfachheit. An der Ostsee in Travemünde spricht es Thomas Buddenbrook aus, als er zu seiner Schwester Tony sagt:

²¹ Mann, *Buddenbrooks*, S. 712.

Breite Wellen [...] Wie sie daherkommen und zerschellen, daherkommen und zerschellen, eine nach der anderen, endlos, zwecklos, öde und irr. Und doch wirkt es beruhigend und tröstlich, wie das Einfache und Notwendige. Mehr und mehr habe ich die See lieben gelernt. [...] Was für Menschen es wohl sind, die der Monotonie des Meeres den Vorzug geben? Mir scheint, es sind Solche, die zu lange und tief in die Verwicklungen der innerlichen Dinge hineingesehen haben, um nicht wenigstens von den äußeren vor allem Eins verlangen zu müssen: Einfachheit.²²

Verkörpert wird diese Einfachheit in *Buddenbrooks* vor allem durch Tony, die somit zur geliebten Gegenschwester von Thomas werden kann. Die Attribute, mit denen Antonie bedacht wird, das einzige nahezu unverwüstliche und der Firma in voller Liebe zugewandte der vier Buddenbrook-Geschwister, sind von äußerlich-gleichförmiger Art: immer wenn sie schelmisch oder verschlagen sein will, spielt ihre Zunge an der Oberlippe; wenn sie erschüttert ist, bricht sie regelmäßig in ein geradezu kindliches Weinen aus, aus dem sie jedoch gestärkt und erquickt hervorgeht – etwa wenn sie an ihrem ehemaligen Elternhaus in der Mengstrasse vorbeigehen muss, das ihr Bruder Thomas nach dem Tod der Mutter verkauft hat und das jetzt ausgerechnet dem Konsul Hagenström, Haupt der mit den Buddenbrooks verfeindeten Familie, gehört:

Sie legte den Kopf zurück, ähnlich einem Vogel, der zu singen anhebt, drückte das Schnupftuch gegen die Augen und stieß wiederholt einen Wehelaut hervor, dessen Ausdruck aus Protest und Klage gemischt war, worauf sie [...] sich ihren Thränen überließ.

Es war noch ganz ihr unbedenkliches, erquickendes Kinderweinen, das ihr in allen Stürmen und Schiffbrüchen des Lebens treu geblieben war.²³

Nebenbei sollte hier angemerkt werden, dass es zumeist die Frauen in *Buddenbrooks* sind, die leitmotivisch durch äußerlich erkennbare Merkmale charakterisiert sind: die Konsulin etwa, welche ihre Hand freundlich einem Besucher entgegenstreckt, wobei sie die Handfläche nach oben wendet und ihre goldenen Armbänder leise am Handgelenk klirren lässt; Gerda Buddenbrook,

²² Mann, *Buddenbrooks*, S. 740.

²³ Ebd., S. 671.

mit ihrem schweren dunkelroten Haar, das ihr weißes Gesicht umrahmt, wo in den Winkeln der nahe bei einander liegenden braunen Augen bläuliche Schatten lagern; Sesemi Weichbrodt, die alle Mädchen der Familie Buddenbrook und auch Gerda Arnoldsen unterrichtet hat und die bei wichtigen Familienereignissen etwa die Braut mit leise knallendem Geräusch auf die Stirn küsst mit den Worten „Sei glücklich, du *gutes* Kind!“ – wobei dieser fromme Wunsch beim Leser schon bald eine unwillkürliche Abwehrreaktion hervorruft, da er sich niemals erfüllt; oder schließlich die drei Damen Buddenbrook aus der Breitenstrasse, die unverheirateten Töchter von Onkel Gotthold, dem Sohn des älteren Johann Buddenbrook aus erster Ehe, die wie ein trübsinniger Parzen-Chor die in der Mengstrasse sich zutragenden Ereignisse regelmäßig mit giftigen Kommentaren begleiten,

ihre Mienen pikiert und voll Kritik, wie gewöhnlich. Friederike und Henriette, die Älteren, waren mit den Jahren immer hagerer und spitziger geworden, während Pfiffl, die dreißigjährige Jüngste, allzu klein und belebt erschien.²⁴

Die Frauen bedürfen deshalb nicht des Trostes des erzählenden Chronisten, den dieser damit – im Sinne der Schopenhauer'schen Mitleidsethik, die keine persönliche Herablassung, sondern allgemeine Empathie, Mitleiden impliziert – voll auf Thomas und Hanno Buddenbrook konzentrieren kann.

Arthur Schopenhauer

In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* erinnert sich Mann daran, wie er Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* (1819) zum ersten Mal las:

Einsam-unregelmäßige, welt- und todsüchtige Jugend – wie sie den Zaubertrank dieser Metaphysik schlürfte, deren tiefstes Wesen Erotik ist, und in der ich die geistige Quelle der Tristan-Musik erkannte! So liest man nur einmal. Das kommt nicht wieder. Und welch ein Glück, daß ich

²⁴ Mann, *Buddenbrooks*, S. 834.

ein Erlebnis, wie dieses, nicht in mich zu verschließen brauchte, daß eine schöne Möglichkeit, davon zu zeugen, dafür zu danken, sofort sich darbot, dichterische Unterkunft unmittelbar dafür bereit war! Denn zwei Schritte von meinem Kanapee lag aufgeschlagen das unmöglich und unpraktisch anschwellende Manuskript, – Last, Würde, Heimat und Segen jenes seltsamen Jünglingsalters, höchst problematisch, was seine öffentlichen Eigenschaften und Aussichten betraf, – welches eben bis zu dem Punkte gediehen war, daß es galt, Thomas Buddenbrook zu Tode zu bringen.²⁵

Es ist das 41. Kapitel im Vierten Buch von *Die Welt als Wille und Vorstellung*, welches Thomas Mann seinen Thomas Buddenbrook eher zufällig lesen lässt und welches den kennzeichnenden Titel trägt: „Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unsers Wesens an sich“. Thomas Mann entschuldigt sich hier in den *Betrachtungen* und auch anderswo mehr oder weniger dafür, dass Thomas Buddenbrook beziehungsweise er selbst Schopenhauer damals nicht richtig verstanden habe. Er sei zu jung gewesen, befand sich in jenem „seltsamen Jünglingsalter“. Aber das ist der spätere Thomas Mann, der selbstbewusste Künstler und möglicherweise genauere Formulierer, der sich da entschuldigt. Soll diese Entschuldigung ihn von dem immerhin schon knapp fünfzigjährigen Thomas Buddenbrook distanzieren? Man muss erzähltechnisch davon ausgehen, dass die Gedanken, welche sich Thomas Mann und Thomas Buddenbrook zu Schopenhauer machen, zum Zeitpunkt ihrer Entstehung identisch sind, doch will es mir davon unabhängig so scheinen, dass Thomas Buddenbrook – unter seinen gegebenen lebensgeschichtlichen Umständen – Arthur Schopenhauer durchaus angemessen versteht. Wenn dies aber richtig ist, gäbe es eigentlich auch keinen Grund für Thomas Mann, sich im Nachhinein für die Gedankengänge zu entschuldigen, die er seinem Helden zuschreibt. Interessant ist dieser Umstand, weil er ein Beleg dafür sein könnte, dass sich Thomas Buddenbrook innerhalb des Romans als Figur verselbständigt hat und dass er ein Beleg dafür ist, dass sich sein Autor nach *Buddenbrooks* in eine vollständig andere Richtung als die Figuren innerhalb des Romans entwickelt hat. Eine Analyse der Gedanken von Thomas Buddenbrook kann bei einer Entscheidung hilfreich sein.

Schopenhauer behauptet in dem genannten Kapitel, dass das Individuum zwar als einzelnes stirbt, aber insofern es Teil einer Gattung ist, trotzdem auf

²⁵ Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 79.

Dauer bestehen bleibt. (Das lateinische Wort *aevum* bedeutet zum Beispiel sowohl einzelne „Lebenszeit“ als auch „Ewigkeit“.) Die Sachlage verkompliziert sich allerdings dadurch, dass die *Erkenntnis* dieses Tatbestandes an das Bewusstsein des Individuums gebunden ist und dass dieses Bewusstsein zusammen mit dem Individuum stirbt. Thomas Buddenbrook ist immer davon ausgegangen – so wie die meisten seiner Mitbürger –, dass er (und eben auch die Firma) in seinem Sohn weiterleben wird. Dem steht aber gegenwärtig entgegen, dass er immer deutlicher erkennen muss, dass sein Sohn der Aufgabe, die Firma Johann Buddenbrook erfolgreich weiter zu führen, nicht gewachsen ist und nichts als Furcht vor dem ihm zugesetzten Leben empfindet. Bei Thomas Buddenbrook entwickelt sich daher nach der Lektüre von Schopenhauers Kapitel die nächtliche „Einsicht“, die einer unbewusst gewollten Vision gleicht, dass Bewusstsein zu haben bedeutet, ein Ich zu sein und dass er folglich zu dem Kreis all derer gehört, die je ‚Ich‘ gesagt haben, sagen und sagen werden. Im Kreis all dieser Menschen aber wird es einen geben, der stärker und tüchtiger und energischer ist als sein eigener Sohn, vielleicht auch stärker und tüchtiger und energischer als er selbst. In den Kreis dieser Menschen wird er eintreten. Denn der Tod wird ihn von allen individuellen Einschränkungen und Hindernissen befreien, die ihm seine Vaterstadt und sein beengtes Leben darin bereiten, und er wird es ihm ermöglichen, die Grenzen von Raum und Zeit zu übersteigen, um in einem ewigen Jetzt aufzugehen:

Die Mauern seiner Vaterstadt, in denen er sich mit Willen und Bewußtsein eingeschlossen, thaten sich auf und erschlossen seinem Blicke die Welt, die ganze Welt. [...] Nichts begann und nichts hörte auf. Es gab nur eine unendliche Gegenwart, und diejenige Kraft in ihm, die mit einer so schmerzlich süßen, drängenden und sehnsgütigen Liebe das Leben liebte, und von der seine Person nur ein verfehlter Ausdruck war. [...]

Ich werde leben! flüsterte er in das Kissen, weinte und [...] wußte im nächsten Augenblick nicht mehr, worüber.²⁶

Es ist nicht verwunderlich, dass Thomas Buddenbrook plötzlich nicht mehr weiß, warum er weint. Er hat, was er bei Schopenhauer gelesen hat, in seine eigene

²⁶ Mann, *Buddenbrooks*, S. 726.

Welt transponiert und es zu personalisieren versucht. Dieser Versuch ist jedoch zum Scheitern verurteilt, denn Schopenhauers Vorstellungen gehen in eine andere Richtung. Vom Buddhismus beeinflusst, glaubt der Philosoph an Metempsychose und vor allem an Palingenesie, das heißt: an Seelenwanderung und Wiedergeburt, an die Re-Inkarnation eines vom jeweiligen Individuum völlig losgelösten Lebenswillens in neuer Form. Aber Thomas Buddenbrook hält sich an eine Aussage von Schopenhauer wie etwa die folgende:

Als sich bejahender Wille zum Leben hat der Mensch die Wurzel seines Daseins in der Gattung. Demnach ist sodann der Tod das Verlieren einer Individualität und Empfangen einer andern, folglich ein Verändern der Individualität *unter der ausschliesslichen Leitung seines eigenen Willens* [meine Hervorhebung].²⁷

Es ist leicht, diese Aussage falsch zu interpretieren. Ein Mensch vom Schlage Thomas Buddenbrooks, der sich fast sein ganzes Leben lang als Chef eines bedeutenden Handelshauses und als die rechte Hand des Bürgermeisters in allen steuerlichen Angelegenheiten seiner Vaterstadt gesehen hat, kann nicht anders als zu glauben, dass sich eine Formulierung wie „unter der ausschliesslichen Leitung seines eigenen Willens“ auf ihn als Individuum bezieht, mit anderen Worten: dass er zumindest die Richtung der Veränderung seiner Individualität nach seinem Tod zuvor noch mit seinem eigenen Willen vorgeben kann. (Seine Einstellung entspricht, nebenbei bemerkt, derjenigen, die Thomas Mann viele Jahre später in *Lotte in Weimar* Goethe zuschreibt, das heißt: nicht die der Schopenhauer'schen Metempsychose oder Palingenesie, sondern die der Metamorphose, der Möglichkeit der Verwandlung der Gestalt unter Beibehaltung des individuellen Bewusstseins.) Deshalb flüstert Thomas Buddenbrook im Moment der Epiphanie vor sich hin: „Ich werde leben!“

Man sollte für eine solche Philosophie jedoch im Besitz eines starken Selbstwertgefühls sein, das solche Wandlungen aushält – wie es bei Goethe zweifelsohne gegeben war. Thomas Buddenbrook aber empfindet sich zunehmend als leer und ausgehöhlt, sein Tätigkeitstrieb erscheint ihm selbst als etwas Künstliches, nicht mehr als „die natürliche und durable Arbeitslust seiner

²⁷ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band II. Darmstadt 1976. S. 641.

Väter,”²⁸ stattdessen eher als ein Betäubungsmittel, „so gut wie die kleinen, scharfen russischen Cigaretten, die er beständig dazu rauchte“:²⁹

Er war gehetzt von fünfhundert nichtswürdigen Bagatellen, die zum großen Teil nur die Instandhaltung seines Hauses und seiner Toilette betrafen, die er aus Überdruß verschob, die sein Kopf nicht bei einander zu halten vermochte, und mit denen er nicht in Ordnung kam, weil er unverhältnismäßig viel Nachdenken und Zeit daran verschwendete.³⁰

Es steht zu befürchten, dass solch ein müder und erschöpfter Charakter nicht mehr dem anspruchsvollen Schopenhauer'schen Individuum entspricht, welches sich eine metaphysische Zukunft unter der ausschliesslichen Leitung seines eigenen Willens immerhin noch entwerfen kann, und dass Thomas Buddenbrook dies im Grunde auch weiß. Deshalb weint er nach seiner momentanen Epiphanie und sinkt erschöpft in den Schlaf. Schon am nächsten Tag geniert er sich seiner vorübergehenden geistigen Höhenflüge, er empfindet, was Schopenhauer „Erkenntnisekel“ nennen würde. Statt sich der Schopenhauer-Lektüre wieder zuzuwenden, wie er es nachts noch beschlossen hatte, macht er – sein Testament. Das ist seinem bisherigen Leben, seiner Herkunft und letztlich auch seinem eigenen Willen angemessener. Und dass dies unterbewusst auch sein empfindsamer Sohn Hanno spürt, um den es ja im Grunde genommen hier gegangen ist, lässt sich daran erkennen, dass Hanno sofort versteht, was seinen Vater bewegt, als dieser ihn bittet, sich vor die Tür des Rauchzimmers zu stellen, in dem er mit einem Herrn in langem, schwarzem Überrock verschwindet, und ihn anweist, dafür zu sorgen, dass niemand sie stört. Viele kommen und wollen zu dem Senator, aber

jedes Mal streckte der kleine Johann seinen Arm in dem blauen mit einem Anker bestickten Matrosenärmel wagerecht vor der Thür aus, schüttelte den Kopf und sagte nach einem Augenblicke des Schweigens leise und fest:

„Niemand darf hinein. – Papa macht sein Testament.“³¹

²⁸ Mann, Thomas, *Buddenbrooks*, S. 674f.

²⁹ Ebd., S. 675.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 729f.

Richard Wagner

Womit wir zu Hanno Buddenbrook kommen und zu dem Einfluss von Richard Wagner auf *Buddenbrooks*. Hanno Buddenbrook, spät geborener, zarter und kränklicher einziger Nachkomme innerhalb der Firma Johann Buddenbrook, hat von seiner Mutter zwar die Neigung zur Musik geerbt, aber während seine Mutter mit ihrem Violinspiel wahrscheinlich auf jeder Konzertbühne der Welt bestehen könnte, kann Hanno sich in der neuen Zeit der Moderne nicht als Künstler sehen. Er spielt Klavier, doch ihm fehlt zum Künstlerdasein der Fleiß zum Üben und jegliche Energie und Lust am öffentlichen Auftreten, die zu einem Talent hinzutreten müssen, um Erfolg zu garantieren. Stattdessen phantasiert Hanno gern am Flügel, ohne Noten, allein,träumerisch, wagnerisch. Die Schule ist für ihn eine Institution, die er fürchtet, und auf die Stunden bereitet er sich nicht vor – was seine morgendliche Furcht vor der Schule selbstverständlich nur noch verstärkt. Die Lehrer findet er allesamt mehr oder weniger abstoßend; keiner von ihnen kann ihn dazu inspirieren, ein Fach interessant zu finden – anders als Edmund Pfühl, Organist von Sankt Marien, der ihm Klavierunterricht erteilt und der ihm erschien „wie ein großer Engel, der ihn jeden Montag Nachmittag in die Arme nahm, um ihn aus aller alltäglichen Misere in das klingende Reich eines milden, süßen und trostreichsten Ernstes zu entführen.“³² Hannos einziger Freund Kai bereitet sich auf die Schule zwar auch nicht vor. Er würde das Gymnasium als Institution lieber heute als morgen verlassen. Er fürchtet es aber nicht, er verachtet es, und da er viel liest und auch schon gelegentlich schreibt, kommt er einigermaßen zurecht, während Hanno das Gymnasium in seiner völligen Verzagtheit nur als einen Ort empfindet, an dem er wenigstens aufgehoben ist:

„Was ist mit meiner Musik, Kai? Es ist nichts damit. Soll ich umherreisen und spielen? Erstens würden sie es mir nicht erlauben, und zweitens werde ich nie genug dazu können. Ich kann beinahe nichts, ich kann nur ein bißchen phantasieren, wenn ich allein bin. Und dann stelle ich mir das Umherreisen auch schrecklich vor. [...] Ich möchte schlafen und

³² Mann, *Buddenbrooks*, S. 553.

nichts mehr wissen. Ich möchte sterben, Kai! ... Nein, es ist nichts mit mir. Ich kann nichts wollen. Ich will nicht einmal berühmt werden.“³³

Hanno ist ein Musterbeispiel des dekadenten Künstlers: hypersensibel, einsam, mädchenhaft schlank und zartgliedrig, dem Sehnsüchtig-Exotischen in der Musik zugetan, nach der kleinsten Anstrengung sterbensmüde. Doch so wie Thomas Mann seinem Thomas Buddenbrook vor dessen grässlichem Ende (ein Gehirnschlag lässt ihn plötzlich auf einer abschüssigen, schneeverschmutzten Straße mit dem Gesicht nach unten aufschlagen) eine ihm angemessene Vision zuteilwerden lässt, so entlässt er auch Hanno nicht in die Typhus-Erkrankung, ohne ihm zuvor zu einem letzten künstlerischen Erlebnis verholfen zu haben. In einer ausführlichen Phantasie am Flügel führt Hanno ein ganz einfaches Motiv durch Höhen und Tiefen, wo es Anklänge an alle Wagner'schen Opern entwickeln darf und zuerst in Unruhe, dann in Sehnsucht, auch in Furcht und Qualen verfällt, bis es schließlich einen Zustand der Erschöpfung erreicht, der eine Form der Erlösung ist.

Da entstand ein ungeheurer Aufruhr und wild erregte Geschäftigkeit, beherrscht von fanfarenartigen Accenten, Ausdrücken einer wilden Entschlossenheit. Was geschah? Was war in Vorbereitung? Es scholl wie Hörner, die zum Aufbruch riefen. Und dann trat etwas ein wie eine Sammlung und Konzentration, festere Rhythmen fügten sich zusammen, und eine neue Figur setzte ein, eine kecke Improvisation, eine Art Jagdlied, unternehmend und stürmisch. Aber es war nicht fröhlich, es war im Innersten voll verzweifelten Übermuts, die Signale, die darein tönten, waren gleich Angstrufen, und immer wieder war zwischen Allem, in verzerrten und bizarren Harmonien, quälend, irrselig und süß, das Motiv, jenes erste, rätselhafte Motiv zu vernehmen ...³⁴

Wir befinden uns hier ganz offensichtlich im 2. Akt von *Tristan und Isolde*, erleben den Auszug des Hofes unter König Marke zur Jagd, das verzweifelte Treffen der Liebenden, nachdem Isolde ohne Rücksicht auf eine mögliche Ent-

³³ Mann, *Buddenbrooks*, S. 819.

³⁴ Ebd., S. 825f.

deckung die Fackel gelöscht und damit das Zeichen gegeben hat, das den Geliebten herbeiruft; es folgen Tristan und Isoldes stürmische Liebesbezeugungen, unterbrochen von den warnenden Gesängen der Brangäne, welche die Rückkehr des Hofes ankündigen.

Interessant ist jedoch vor allem, dass hier wieder, wie in der Vision von Thomas Buddenbrook, Chronist und Figur auseinandertreten und dass hier Hanno von einer gleichsam höheren Macht bei seinem eigenen Spiel ergriffen wird:

Und nun begann ein unaufhaltsamer Wechsel von Begebenheiten, deren Sinn und Wesen nicht zu erraten war, eine Flucht von Abenteuern des Klanges, des Rhythmus und der Harmonie, über die Hanno nicht Herr war, sondern die sich unter seinen arbeitenden Fingern gestalteten, und die er erlebte, ohne sie vorher zu kennen.³⁵

Friedrich Nietzsche

Wohin aber soll sich der Leser wenden, wenn er erfahren will, welches die höhere Macht ist, die Hanno hier ergreift, da er es nicht von dem Erzähler erfährt? Hier müssen wir uns Friedrich Nietzsche zuwenden und vor allem dessen spätem Essay „Der Fall Wagner: Ein Musikanten-Problem“ (1888). Schon im Vorwort zu diesem Essay sagt Nietzsche: „Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *décadent*“.³⁶ Später fügt er hinzu: „Ich würde aber auch einen Philosophen verstehen, der erklärte: ‚Wagner *resümiert* die Modernität. Es hilft nichts, man muß erst Wagnerianer sein ...‘“³⁷ Bei Wagner kann man – nach Nietzsche – lernen, was den Verfall hervorruft, einen Verfall bis hin zur Götterdämmerung, aber auch bis hin zu dem Verfall einer Familie:

Hat man sich für die Abzeichen des Niedergangs ein Auge gemacht, so versteht man auch die Moral – man versteht, was sich unter ihren heiligsten Namen und Wertformeln versteckt: das *verarmte* Leben, der

³⁵ Mann, *Buddenbrooks*, S. 826.

³⁶ Nietzsche, Friedrich: „Der Fall Wagner: ein Musikanten-Problem.“ *Werke in drei Bänden*, II. Hg. Karl Schlechta. Darmstadt 1966. S. 903.

³⁷ Ebd., S. 904.

Wille zum Ende, die große Müdigkeit. Moral *verneint* das Leben ... Zu einer solchen Aufgabe war mir eine Selbstdisziplin vonnöten – Partei zu nehmen gegen alles Kranke an mir, eingerechnet Wagner, eingerechnet Schopenhauer, eingerechnet die ganze moderne „Menschlichkeit“.³⁸

Nietzsche als Philosoph besitzt, zumindest in diesem Essay, noch eine solche Selbstdisziplin – kurz bevor er lebensgeschichtlich in den Wahnsinn abgleitet. Aber Hanno besitzt sie eindeutig nicht, und auch der Erzähler lässt es damit gut sein, einen objektiven Tatbestand zu beschreiben, Hannos Götterdämmerung, und vermeidet es, nach deren Ursache zu fragen. Insofern erübrigts sich auch die Frage, wieso Hanno, von dem wir nur wissen, dass er mit seiner Mutter einmal im *Lohengrin* war, eine scheinbar unbewusste Kenntnis auch anderer Wagner-Opern hat.

Hanno folgt hier, wie sein Vater vor ihm, der Philosophie eines anderen, in diesem Fall der Philosophie von Friedrich Nietzsche. Nietzsche hat Wagner zutiefst verstanden, und was er vor allem verstanden hat, war, dass Wagner nicht primär Musiker war, sondern etwas ganz anderes,

nämlich ein unvergleichlicher *histrio*, der größte Mime, das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben, unser Szeniker *par excellence*. [...] Tatsächlich hat er sein ganzes Leben *einen* Satz wiederholt: daß seine Musik nicht nur Musik bedeute! Sondern mehr! Sondern unendlich viel mehr! ... „*Nicht nur* Musik“ – so redet kein Musiker. [...] Wagner hatte Literatur nötig, um alle Welt zu überreden, seine Musik ernst zu nehmen, tief zu nehmen, „weil sie Unendliches *bedeute*“; er war zeitlebens der Kommentator der „Idee“.³⁹

Hier finden wir den Schlüssel zu dem Niedergang der Buddenbrooks, genauer: zu dem von Thomas Buddenbrook und seinem Sohn Hanno. Beide passen nicht mehr in diese Lübecker Familiengeschichte, die der Erzähler als objektiver Chronist dennoch zu Ende führen muss – was gar nicht mehr eigentlich möglich ist, weil von der „Bedeutung“ des Lebens und Leidens von Thomas und Hanno Buddenbrook nicht mehr abgesehen werden kann. Es verwundert unter diesen

³⁸ Nietzsche, „Der Fall Wagner,“ S. 903.

³⁹ Ebd., S. 919, 923f.

Umständen nicht, dass Thomas Mann Mühe hatte, *Buddenbrooks* überhaupt zu Ende zu schreiben, und wenn er zwei Jahre nach Erscheinen des Romans seinem Bruder Heinrich in einem berühmt-berüchtigten Brief vom 05. Dezember 1903 gesteht, dass der Erfolg von *Buddenbrooks*, von dem inzwischen schon das 11. bis 13. Tausend gedruckt wird, „zuletzt ein Mißverständnis“ sei, dann ist man geneigt, ihm diese persönliche Einschätzung abzunehmen.

Thomas Mann als postmoderner Chronist

Schnell begriff Thomas Mann daher, dass er sich von diesem seinem ersten Roman und der Familienchronik der Familie Mann deutlich absetzen musste, wenn er eine eigene Künstlerpersönlichkeit ausbilden wollte, die sich in der Moderne behaupten konnte. Vor allem musste er den ‚vornehm objektiven‘ Stil des Chronisten hinter sich lassen und sich stattdessen auf den Versuch konzentrieren, Leben und Kunst *subjektiv* zu versöhnen und sich selbst zum Repräsentanten dieser Versöhnung zu machen. Dies aber bedeutete zunächst einen Verlust an eigenem Leben, dem zu entsagen ihm schwerfiel, sehr schwer, sei es im „Tonio Kröger“, wo der Protagonist nicht aufhören kann, nach den „Wonnen der Gewöhnlichkeit“ zu lechzen; sei es als Gustav von Aschenbach in der Novelle „Tod in Venedig“, in der er sich als alternder berühmter Schriftsteller, verzehrt von der Sehnsucht nach einem göttergleichen Knaben, noch ein letztes Mal und gerade einmal eineinhalb Seiten „köstlicher“ und später sehr bewunderter Prosa abringt, bevor er an der Cholera stirbt. Interessant ist auch, dass Thomas Mann Gustav von Aschenbach all diejenigen seiner geplanten Werke zugeeignet hat, die er selbst nach *Buddenbrooks* nicht mehr ausführen will und kann – ein weiterer bewusster Verzicht, die Abwendung von alledem, was *Buddenbrooks* ermöglicht hatte.

Erst mit seinem Roman *Doktor Faustus* gelang Thomas Mann wieder der Anschluss an *Buddenbrooks*. Erst in *Doktor Faustus* überwindet er endgültig seine Abhängigkeit von dem Dreigestirn Arthur Schopenhauer, Richard Wagner und Friedrich Nietzsche: sein Protagonist Adrian Leverkühn, dessen Leben dem von Friedrich Nietzsche nachgebildet ist, lässt als Komponist und als Mensch sowohl Wagner als auch Schopenhauer hinter sich. Der kleine Hanno aus *Buddenbrooks* kehrt als der kleine engelhafte Neffe des Adrian Leverkühn, Nepomuk Schneidewein, in *Dr. Faustus* wieder, der eindeutig eine Art Opfertod für den

dem Teufel verpflichteten Adrian Leverkühn stirbt. Nicht umsonst hat Thomas Mann bekannt, dass ihm Hanno Buddenbrook und Adrian Leverkühn die liebsten seiner Protagonisten sind.

Hier lässt sich wahrscheinlich auch eine Verbindung zu dem anfangs genannten Erlebnis mit Franz Werfel herstellen, das Thomas Mann 1947 so bewegt hat. Werfel kannte sicher Teile des *Doktor Faustus*, da Thomas Mann Abschnitte aus dem entstehenden Roman in kleinem Kreise vorzulesen pflegte. Aber Werfel starb, bevor der Roman abgeschlossen wurde. Doch vermutlich hat Werfel die Verbindung zu *Buddenbrooks* erkannt, hat gespürt, dass Thomas Mann mit diesen beiden Romanen nicht nur zwei unsterbliche Meisterwerke geschrieben hatte beziehungsweise schrieb, sondern dass er mit diesen beiden Werken zwei Romane eines abgeschlossenen Untergangs oder Verfalls geschaffen haben würde, beziehungsweise dass er mit *Doktor Faustus* – im Anschluss an seine BBC Radiosendungen nach Deutschland im Dritten Reich – auch politisch zu einem Neuanfang nach zwei katastrophalen Weltkriegen würde beitragen können. Insofern war es Werfel kurz vor seinem Tod wahrscheinlich ein Trost, den Autor dieser Werke noch einmal leibhaftig vor sich zu sehen, der ihm gerade im Rückgriff auf *Buddenbrooks* als Garant dafür erscheinen konnte, dass ein besseres Deutschland entstehen konnt

Literaturverzeichnis

- Detering, Heinrich und Stephan Stachorski:** *Essays I (1893–1914). Kommentar.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 14.2. Frankfurt a. M. 2002.
- Heftrich, Eckhard, Stephan Stachorski, und Herbert Lehner:** „Materialien und Dokumente. Aus den Familienpapieren der Manns.“ *Buddenbrooks: Verfall einer Familie. Kommentar.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 1.2. Frankfurt a. M. 2002.
- Mann, Thomas:** *Betrachtungen eines Unpolitischen.* Hg. Hermann Kurzke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 13.1. Frankfurt a. M. 2009.
- . „Bilse und ich“. *Essays I (1893–1914).* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 14.1. Frankfurt a. M. 2002.
- . *Buddenbrooks: Verfall einer Familie.* Hgg. Eckhard Heftrich, Stephan Stachorski und Herbert Lehnert. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 1.1. Frankfurt a. M. 2002.
- . *Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans.* Amsterdam 1949.
- . *Der Zauberberg.* Hg. Michael Neumann. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 5.1. Frankfurt a. M. 2002.
- . *Lübeck als geistige Lebensform (Die Entstehung der Buddenbrooks).* Lübeck 1926.
- Nietzsche, Friedrich:** „Der Fall Wagner: ein Musikanten-Problem.“ *Werke in drei Bänden*, Band II. Hg. Karl Schlechta. Darmstadt 1966. 901–938.
- Rilke, Rainer Maria:** „Thomas Mann’s ‘Buddenbrooks’.“ *Von Kunst und Leben.* Frankfurt a. M., Leipzig 2001. 113–116.
- Schopenhauer, Arthur:** *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band II. Darmstadt 1976.
- Winckelmann, Johann Joachim:** Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. 2. Vermehrte Auflage. Dresden, Leipzig 1756.

3.

Heinrich Mann, *Professor Unrat*

Helmut Koopmann

Heinrich Manns Roman *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, wie der Titel vollständig lautet, erschien 1905 in einer Auflage von 2000 Exemplaren; durchaus die übliche Auflagenhöhe für Erstveröffentlichungen. Es war sein siebter Roman. Gearbeitet hatte er wohl von Ende 1903 bis August 1904 daran, und der Roman hatte auch durchaus Erfolg – freilich nicht in dem Ausmaß wie Thomas Manns *Buddenbrooks*. Eine zweite Auflage (mit 2000 Exemplaren) erschien 1906; dann stagnierte aber der Absatz des Romans für etwa ein Jahrzehnt, erst ab 1916 stiegen die Auflagenziffern sprunghaft an. 1917 war das 23. Tausend erschienen, fast 50.000 Bücher waren im Jahr 1925 gedruckt. Das war nicht wenig, war aber auch nicht viel und hatte nicht zuletzt äußere Gründe: Heinrich Mann hat, im Gegensatz zu seinem Bruder Thomas, für seinen Roman verschiedene Verlagshäuser gehabt: 1905 war es der Münchner Albert Langen-Verlag, 1910 der Berliner Paul Cassirer-Verlag, 1916 gab es eine neue Ausgabe im Leipzig/Münchner Kurt Wolff-Verlag, 1925 druckte der Berliner Ullstein-Verlag den Roman, im gleichen Jahr auch der Paul Szolnay-Verlag, der in Berlin/Wien/Leipzig tätig war. Verlagswechsel bekommen einem Autor nie gut, und wäre Heinrich Mann bei einem einzigen Verleger geblieben, der Erfolg wäre größer gewesen. Aber immerhin wurde *Professor Unrat* bereits zu Lebzeiten Heinrich Manns verschiedentlich übersetzt: ins Englische, in London als *The Blue Angel* und in New York als *Small Town Tyrant* betitelt, ins Französische, Italienische, Japanische, Polnische, Russische und Tschechische. Nach dem Zweiten Weltkrieg erschien der Roman im (westlichen) Claassen-Verlag, im (östlichen) Aufbau-Verlag und schließlich bei S. Fischer. Eine komplizierte Werkgeschichte, doch nicht ohne Erfolg. Aber der eigentliche Erfolg war ein Film: der Roman wurde als *Der blaue Engel* unter der Regie von Josef von Sternberg bei der Ufa verfilmt, und er konnte mit zwei grandiosen Namen aufwarten: Emil Jannings als Professor Unrat, Marlene Dietrich als Lola Lola –

so heißt die Künstlerin Fröhlich des Romans im Film. Über Jahrzehnte ein Riesenerfolg. Heinrich Manns süffisanter Kommentar: „Mein Kopf und die Beine einer Schauspielerin“ (298).¹ Zuweilen erscheint *Der blaue Engel* auch heute noch im Fernsehen.

Heinrich Mann war zufällig auf den Stoff gekommen. 1904 saß er einmal im Florentiner *Teatro Alfieri*, sah ein Stück des Settecento-Venezianers Goldoni, *La bottega del caffè*, die Geschichte eines Verleumders, dessen boshafter Tratsch ein kleines Campo fassungslos durcheinanderbringt: „Die Tänzerin im ersten Stock, die Hausfrauen, Ladnerinnen, Cafégäste – ein aufgestörtes Wespennest“, so Heinrich (267f.). Der Anstifter wird schließlich entdeckt, alle wollen einmütig über ihn herfallen, er flüchtet, wirft sich den Mantel über den Kopf, entkommt um die Ecke. (267). So gut wie nichts davon ist in Heinrich Manns Roman eingegangen – bis auf das Ende, den flüchtenden Unrat, der ebenfalls verschwinden will. Aber indirekt hatte der Besuch der Goldoni-Komödie doch mit dem späteren Roman zu tun: in der Pause kaufte Heinrich Mann sich eine Zeitung, und darin las er eine ähnliche Geschichte, Bericht über einen Skandalfall, Klatschthema in den besseren Kreisen der Gesellschaft: ein Professor X. war „im trauten Verein mit einer Chanteuse auf die traurigsten Abwege gerathen“ (283). Eine Dame vom Kabarett und ein Professor (in Wirklichkeit war es ein Börsenredakteur), der auf seine Verführerin hereinfällt; Schauplatz der Affäre war der Ort, der später zum Filmtitel wurde: der *Blaue Engel*, eine Kneipe in Lübeck, am Hafen gelegen, „behaftet mit Gerüchen von Teer, Bier und Puder“ (293). Die komisch inszenierte Tragödie eines Gymnasialprofessors, der eigentlich Raat heißt; aber niemand nennt ihn anders als Unrat, die Schüler rufen es ihm nach, wenn sie ihm auf der Straße begegnen, und Unrat kann sich dagegen nicht wehren. Keine Schüler-Tragödie, sondern die eines Lehrers.

Das war neu. Wir wollen, bevor wir zum Roman selbst kommen, ein wenig den kontextuellen Hintergrund des Romans ausleuchten. *Schülertragödien* hat es in der Literatur um 1900 zahlreich gegeben, und eine kannte Heinrich Mann aus nächster Nähe: die Schulgeschichte des kleinen Hanno Buddenbrook. Auch sonst waren Schüler das Opfer von Lehrern oder auch von Väterwillkür, gingen elend zugrunde. Wedekinds *Frühlingserwachen* ist eine dieser Tragödien, Friedrich Huchs *Mao*, auch Musils Geschichte vom Zögling Törleß, Robert Walsers Internatsgeschichte *Jakob von Gunten*, Hasenclevers *Der Sohn*, wo dieser

¹ Zitiert wird nach der im Anhang genannten Ausgabe; die Seitenzahlen in Klammern.

am Ende, von Verzweiflung getrieben, seinen Vater erschießen will, Hermann Hesses *Unterm Rad*: kleinere und größere Katastrophengeschichten allesamt, die Schüler wehrlos, in Verzweiflung, Wahnsinn oder im Tod endend, in ihren eigenen Untergang hineingeprügelt. Es war die Kehrseite zu den Hochgefühlen, zum Zukunftsenthusiasmus und zu den Wonnetiraden Kaiser Wilhelms; damals, als der Leutnant eine beliebte Identifikationsfigur war, machte sich in der Öffentlichkeit Fortschrittsstolz breit, und der gehörte in den Jahren von 1900 bis 1914 zum Selbstverständnis selbst bei Oberlehrern. Niedergangspropheten und Kulturpessimisten gab es auch, aber sie fanden nur wenig Gehör, es ging in der paternalistisch orientierten Gesellschaft aufwärts im Einklang mit Säbelrasselei und Volksbeglückungssparolen, Wilhelm II. stand dafür, und Heinrich Mann, der um die kaiserlichen Übertreibungen wußte, parodierte das Hochgefühl wilhelminischer Prägung, wenn er diesen sagen ließ: „Ich führe Euch herrlichsten Zeitenst entgegen“.

Unrat war voll auf Kurs. Die Macht: sie verkörperte sich nicht zuletzt in der Schule. Das wußte nicht nur Heinrich Mann, das wußte vor allem Kaiser Wilhelm II., der in der Schule ein Bollwerk sah gegen Sozialismus und Kommunismus gleichermaßen. Es gibt ein Dekret Ihrer Majestät, das wie kein anderes geeignet ist, die Schule als Staat im Staat zu verstehen, wobei diese Bildungsinstitution so etwas wie eine moralische Aufrüstung schon der jungen Leute zu liefern hatte. Wilhelm II. schrieb:

Schon längere Zeit hat mich der Gedanke beschäftigt, die Schule in ihren einzelnen Abstufungen nutzbar zu machen, um der Ausbreitung sozialistischer und kommunistischer Ideen entgegenzuwirken. In erster Linie wird die Schule durch die Pflege der Gottesfurcht und der Liebe zum Vaterlande die Grundlage für eine gesunde Auffassung auch der staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse zu legen haben. Aber ich kann mich der Erkenntnis nicht verschließen, daß in einer Zeit, in welcher die sozialdemokratischen Irrtümer und Entstellungen mit vermehrtem Eifer verbreitet werden, die Schule zur Förderung der Erkenntnis dessen, was wahr, was wirklich und was in der Welt möglich ist, erhöhte Anstrengungen zu machen hat. Sie muß bestrebt sein, schon der Jugend die Überzeugung zu verschaffen, daß die Lehren der Sozialdemokratie nicht nur den göttlichen Geboten und der christlichen Sittenlehre widersprechen, sondern in der Wirklichkeit unausführbar

und in ihren Konsequenzen dem Einzelnen und dem Ganzen gleich verderblich sind.²

Man sieht: die Schule ein Machtpfeiler des wilhelminischen Deutschland, Machterhalt oberstes Ziel des Staates und seiner Vertreter – und am Erhalt des Bestehenden ist auch Unrat glühend interessiert. Er gehört seinem Selbstverständnis nach ebenfalls „zu den Herrschenden. Kein Bankier, kein Monarch war an der Macht stärker beteiligt, an der Erhaltung des Bestehenden mehr interessiert als Unrat. Er ereiferte sich für alle Autoritäten, wütete in der Heimlichkeit seines Studierzimmers gegen die Arbeiter“. Die Hilfslehrer warnte er, „an den Grundlagen zu rütteln“; was er sich wünscht, sind „eine einflußreiche Kirche, einen handfesten Säbel, strikten Gehorsam und starre Sitten“ (45). Er ist ein „Herrsscher“ (27), ein bösartiger, menschenverachtender Despot, „der Kirche, Säbel, Unwissenheit und starre Sitte unterstützt“ (122). So heißt es später noch einmal im Roman. Widersetzlichkeit duldet er nicht. Menschen haßt er, jeder Angriff auf ihn ist ihm eine Majestätsbeleidigung (228). Opponierende Schüler läßt er seine Macht fühlen, will sie zur Strecke bringen, für immer ins Kabuff sperren, in das schulische „Arrestlokal“, will sie vernichten, und er verfolgt möglichst auch die, die früher einmal seine Schüler waren und die sich nun über ihn lustig machen; er überlegt täglich neu, wie er ihrer habhaft werden könnte. Hochgefühle hat er nur, wenn jemand von ihm erniedrigt worden ist. Als ein früherer Schüler, der Weinhändler Lorenzen, bankrott macht, da triumphiert er: „Der Schüler Lorenzen ist nun gefaßt worden. Diesmal ist es mir gelungen, ihn zu fassen und ihn seinem wohlverdienten Schicksal auszuliefern“ (196). Und dann jubiliert er geradezu mit einem bebend hingehauchten „Der Schüler Lorenzen liegt zerschmettert am Erdboden und wird sich nicht wieder erheben. Seine Laufbahn ist – traun fürwahr – jäh beendet“ (196). Unrat tut sein Möglichstes, um sich zu rächen, und setzt alles daran, seine Schüler das Ziel der Klasse nicht erreichen zu lassen. In seinen Augen sind die Schüler „störrische, verworfene Burschen“ (17).

Das liegt ganz auf der Linie der üblichen Tragödien von Schülern, die unter ihrer Obrigkeit leiden und sich nicht wehren können – wir haben Beispiele genannt. Aber so gut wie nichts davon bei Heinrich Mann. Professor Unrat ist

² Vgl. Günther, K.H. et al. (Hg.): *Quellen zur Geschichte der Erziehung*. Berlin 1971, S. 307.

keine Schüleruntergangsgeschichte, sondern die eines Oberlehrers; am Ende ist Unrat der Verfolgte, nicht die Schüler; sie sind es, die ihn, der gleichermaßen scheu und rachesüchtig ist, schließlich immer mehr jagen. Sie, so heißt es schon zu Beginn des Romans, sahen in ihrem Ordinarius so etwas wie ein gemeingefährliches Vieh, „das man leider nicht totschlagen durfte“ (11). Drei von ihnen tun sich aufrührerisch besonders hervor, und sie wehren sich nach Kräften, auch wenn er ihnen die Karriere lebenslang versauen möchte, und sie sorgen auf ihre Weise dafür, daß der Schul-Tyrann schließlich ein böses Ende findet.

Er kommt langsam, aber sicher ins Trudeln. Es ist eine ihm selbst zunächst unerklärliche Neugier, die Unrat aus seinem etwas stupiden Alltagsdasein heraustriebt. Bei einem Schüler hat er eine Huldigung „an die hehre Künstlerin Fräulein Rosa Fröhlich“ gefunden; das macht ihn neugierig, er begibt sich auf die Suche nach jener Fröhlich, kommt in die Hafengegend, fahndet nach dem Theater, in dem jene Künstlerin auftreten soll, wird zum „Indianer auf dem Kriegspfad“ (49) – und dann wird er fündig, betritt den *Blauen Engel*, und er, der schon vor der ersten Begegnung mit jener Künstlerin Fröhlich in ihren Bann geraten war, wird ihrer endlich in der Hafen-Kaschemme selbst ansichtig. Er traut seinen Augen nicht und muß doch hinsehen: „Dahinten durchbrach nur etwas Glänzendes den Rauch, ein sehr stark bewegter Gegenstand, etwas, das Arme, Schultern oder Beine, irgendein Stück helles Fleisch, bestrahlt von einem hellen Reflektor, umherwarf und einen großen Mund dunkel aufriß. Was dieses Wesen sang, vernichtete das Klavier, zusammen mit den Stimmen von Gästen. Aber es dünkte Unrat, als sei die Frauensperson selbst anzusehen wie ein Gekreisch“ (53). Unrat gerät immer stärker und zuletzt endgültig in die Fänge jener bunten Frauensperson, die, wie schon ein Oberlehrerkollege ihm zugeflüstert hatte, auf bloßen Füßen griechisch tanzen könne, und als er in dieser Kaschemme auch noch drei seiner Schüler trifft, nimmt das Unheil seinen Lauf; denn die drei haben ihn jetzt in der Hand. Unrat stolpert immer tiefer in den Sumpf hinein, der sich da auftut, seine Besuche bei der Künstlerin Fröhlich werden allmählich überall ruchbar; schließlich wird er aus dem Schuldienst entlassen, und nun geht es noch weiter hinab. In der Villa vor dem Tor, die er und die Fröhlich bezogen haben, finden wahre Bacchanale statt. Wir lesen: „In dieser altertümlichen Stadt, die einem aus der Langeweile der Familienehrbarkeit keinen Ausweg ließ als in ein rohes und langweiliges Laster, umkleidete sich die Villa vorm Tor, wo hoch gespielt, teuer getrunken wurde, wo man mit weiblichen Wesen zusammentraf, die nicht ganz Dirnen und auch keine Damen waren; wo die Hausfrau, eine verheiratete Frau,

die Frau des Professors Unrat, prickelnd sang, unpassend tanzte und, wenn man es richtig anstellte, sogar für Dummheiten zu haben sein sollte – diese erstaunliche Villa vorm Tor umkleidete sich mit Fabelschimmer, mit der silbrig zitternden Luft, die um Feenpaläste fließt. Daß es so etwas gab!“ (206f.). Es geht dort drunter und darüber. Aber Unrat kommt hin und wieder noch auf seine Kosten, was seine Rachegelüste angeht, hat Gelegenheit, den einen oder anderen Schüler hier endlich zu besiegen (201). Der Schüler Kieselack, einer der drei Hauptaufrührer, wird bei einem Diebstahl ertappt, und damit ist es mit ihm zu Ende. Unrat will auch die beiden anderen noch „fassen“ (220). Aber das bunte Treiben draußen vor dem Tor bekommt weniger einigen Schülern als vielmehr Unrats Finanzen nicht gut; und als er am Ende ist, entreißt er dem Schüler Lohmann die Brieftasche. Der antwortet ganz bürgerlich mit dem Ruf nach „Polizei“ (237). Unrats Verhaftung ist beschlossene Sache, vor seinem Haus grölt der Pöbel, und dann verschwindet er, wird in einer schwarzen Droschke abgeholt, ein Krämer richtet seinen Wasserschlauch auf ihn, er bekommt von hinten einen Stoß, „stolpert das Trittbrett hinan und gelangt kopfüber auf das Polster neben der Künstlerin Fröhlich und ins Dunkel“ (239). Unrat ist das geworden, was sein Name besagt: Unrat, nicht mehr.

Eine Skandalgeschichte, zur Verfilmung wie geschaffen. Aber es geht um mehr als um die von der Gesellschaft nicht goutierte Beziehung eines Professors zu einer Chanteuse, um die Verbindung von „Professor und Dame vom Kabarett“. Unrat ist die Verkörperung der Macht, und die Auseinandersetzung mit „Macht“ ist das eigentliche Thema dieses Romans, oder genauer: wie Macht in Anarchie übergeht. Unrat ist ein Despot, der weiß, wie man sich Sklaven erhält (45), er braucht Gewalt, wenn es nötig ist, auch wenn manchmal Angst den „Tyrannen“ durchjagt (100). Er spürt den „Wind des Aufruhrs“ schon früh (19), und wenn er Rebellen vorerst noch beseitigen kann, (20), so fürchtet er zunehmend „Umsturz“ (123) und gerät schließlich in die „Panik des Tyrannen, der den Pöbel im Palast und alles verloren sieht“ (57). Es geht dem Ende zu. Aufruhr macht sich breit, erst zaghaft, dann aber unübersehbar; wenn Unrat durch die Stadt geht, dann drückt er sich an den „Häusern von fünfzigtausend in Aufruhr begriffenen Schülern“ entlang (212). Der Schüler Lohmann (hinter dem wohl am ehesten Heinrich Mann selbst steckt) sieht, daß da ein Anarchist ans Licht gekommen war, und er hat recht gesehen: „Aus dem Tyrannen war endgültig der Anarchist herausgebrochen“ (211). Was man in seiner Villa vor den Toren beobachten kann, war, so heißt es im Roman, die „Entsittlichung einer

Stadt, von keinem zu unterbrechen, weil zu viele darin verwickelt waren: sie geschah durch Unrat und zu seinem Triumph“ (213). Und da nun alle Grenzen offen und alle Hemmungen gefallen sind, begeht dieser interessante Anarchist Unrat selbst „ausgemachte Verbrechen“ (237). Die Tyrannie endet in Anarchie.

Was wir mit alledem vor uns haben, ist mehr als ein Oberlehrerschicksal in einer Provinzstadt; es ist eine Zeit-Satire, in Schulbilder und Gesellschaftsporträts übertragen, in denen nichts Geringeres als der Untergang der wilhelminischen Ära beschrieben wird – 1904! Anders gesagt: Heinrich Manns *Professor Unrat* ist ein politischer Roman, oder vielmehr, ist politische Prophetie, die zwischen den Zeilen zu lesen ist; sein Autor gehört zu den Untergangsverkündern, die um das Ende der Monarchie längst wußten, bevor sie tatsächlich unterging und in Anarchie endete – noch zehn Jahre nach der Niederschrift des Romans, 1914, konnte sich die Mehrheit der Deutschen nicht genug tun im Hurra-Rufen und in ihrer Begeisterung für einen Krieg, den Wilhelm leichtfertig angezettelt hatte – man lese nur, was Thomas Mann an kriegseuphorischen Schriften allein in diesem Jahr verfaßt hat. Heinrich war hellsichtiger. 1920 schrieb er in einem Brief: „Die zeitgemäße Idee, die in den verschiedensten Verkörperungen von mir abgewandelt wurde, ist die Idee der Macht, und sie wurde mir zweifellos aufgedrängt durch den ganz auf Macht gerichteten Sinn des Wilhelminischen Imperialismus, den ich heraufkommen sah [...] Ich ging [...] mit dem Begriff der Macht ins Gericht, als ich 1904 *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen* schrieb“ (282f.). Heinrich Mann macht sich im Roman lustig über die Vaterländerei der Staatsmacht, wenn er ein dickes Artistenpaar im *Blauen Engel* auftreten läßt, „ehrlich dröhnend von vaterländischer Begeisterung“, und sie singen läßt:

Stolz weht die Flagge schwarz-weiß-rot
Von unsres Schiffes Mast,
Dem Feinde weh, der sie bedroht,
Der diese Farben haßt!

Das zielt auf den Flottentick Kaiser Wilhelms. Die Künstlerin Fröhlich aber sagt: „Das is ihre Zugnummer, das müssen Sie sich mal ansehen“ (67). Ja, das war wirklich sehenswert. Wir lesen weiter: Unrat

sah die beiden dicken Leute, mit einem schwarz-weiß-roten Flaggentuch
um Magen und Bauch, auf der Eisenstange eines Turnrecks stehen, und,
jeder kühn auf einen Pfosten gestützt, sieghafte Kiefer aufreißen.

Allüberall, wo auf dem Meer
Empor ein Mast sich reckt,
Da steht die deutsche Flagge sehr
In Achtung und Respekt.

Man fühlte, das Publikum war tief aufgehoben von innerlichem Drängen. In einer schwindelnden Wallung ließ der und jener seine schwieligen Handflächen aufeinanderkrachen. Nach jeder Strophe mußte von Besonnenen der Beifall mühsam unterdrückt werden. Am Schluß des Gesanges sprengte er die Kehlen. (68)

Die Künstlerin Fröhlich durchschaut allerdings den Schwundel und sagt zu Unrat:

Nu sagen Sie mal selbst, ob das nich Affen mit Eichenlaub sind! Jeder einzelne von der Menschheit kann doch das olle Flottenlied besser singen als wie die gute Guste mit ihren Kiepert [...] Kiepert und Guste wissen ja zu genau, daß sie bloß Fisimatenten machen fürs Geschäft. Und Stimme haben sie gar keine und Gehör beinahe ebensoviel. Aber man die Fahne um 'n Bauch, und die Leute stellen ein Leben an, daß ein feiner Besaiteter sich platterdings dafür bedanken würde, und die Dicken müssen was zugeben. Nun sagen Sie selbst! (68).

Ja, was ist da noch zu sagen? Das hatte Format wie die berühmte Satirezeitschrift *Simplicissimus*. Heinrich Manns Roman ist ebenfalls satirische Zeitgeschichte, oder besser: Untergangspredigt. „Eine komische Handlung, tragisch bestimmt, die lustige Fratze, darunter die harte Wirklichkeit selbst“, so meinte er noch in seinen Memoiren *Ein Zeitalter wird besichtigt* (267f.). Und Thomas Mann gestand in einer Rede zu Heinrichs siebzigstem Geburtstag 1941:

„Empfinden wir nicht Bücher wie den *Untertan*, den *Professor Unrat*, die *Kleine Stadt* heute als vollendete Prophetie? Wenn Genie Vorwegnahme ist, Vorgesicht, die leidenschaftliche Gestaltung kommender Dinge, dann trägt dein Werk den Stempel des Genialen“ (298ff.). Und er schloß seine Rede mit den Worten: „Vor einem Menschenalter, lieber Bruder, gabst du uns den Mythos vom Professor Unrat. Hitler ist kein Professor – weit davon. Aber Unrat ist er, nichts als Unrat, und wird bald ein Kehricht der Geschichte sein. Wenn du, wie ich vertraue, die organische Geduld hast, auszuhalten, so werden deine alten Augen sehen, was du in kühner Jugend beschriebst: das Ende eines Tyrannen“ (301).

Das Ende eines Schultyrannen, der sich in die Welt der halbseidenen Gesellschaft verlaufen hat, und doch mehr. Wie kommt es, daß wir den Roman nicht so sehr als Oberlehrer-Satire, sondern vielmehr als Menetekel lesen, nicht als lübisches Spezialspektakel, sondern als einen Bericht über das Ende der alten Welt, der Welt der honetten Gesellschaft vor 1914? Es ist Heinrich Manns Darstellungskunst, die uns dieses Ende eines Tyrannen tatsächlich als Weltuntergang erkennen läßt, ein Weltuntergang in Folio, nicht in Duodez: da sind Umsturz und Aufruhr, Anarchie und Rebellion. Von „bedenklichen Sachlagen unter der Oberfläche“ lesen wir (95), von einem „unterirdischen Beben“ (194), vom „Untergang der Dinge“ und wiederholt vom „Abgrund“ (50, 230); Unrats Seele kennt „Abgrundflüge“ (236), um die Künstlerin Fröhlich ist die Luft „mit Katastrophen geladen“ (235). Da spielt sich „ein ganzes strafendes Vernichtungswerk“ ab (236), da geht es nicht nur „drunter und drüber“ (209), da wird ein Menschenfeuerwerk herbeiphantasiert, die abendlichen Gäste in der Villa Unrats „alles Opfer, die ihm brannten! Alle drängten sich, sie ihm anzuzünden, sich selbst ihm anzuzünden“ (212). Unrat genießt es, ist glücklich darüber. Das ist mehr als die „Entsittlichung einer Stadt“ (213), das ist wüster „Karneval“, jede Nacht eine Walpurgisnacht, da gibt es den Maskenball als zauberische Phantasmagorie und diabolisches Zurschaustellen dessen, was eigentlich verborgen bleiben müßte, da gibt es „Feenpaläste“ und jene „Villa vorm Tor“ (207), in der sich Abend für Abend ein Höllenspektakel ereignet; Unrats Domizil wird quasi zum Welttheater, auf dem der Untergang jeden Abend neu inszeniert wird. Aber der frühere Gymnasialprofessor wird am Ende selbst „in Abgründe“ gerissen. Ein Untergang grandiosen Ausmaßes.

Hinter der Geschichte vom Sturz eines Oberlehrers öffnet sich aber noch eine andere Bedeutungsschicht: wenn die Rede ist von Luzifer und von der entgötterten Stadt, von den Mysterien und katilinarischen Existzenzen, von Perikles und Aspasia, von Semiramis, Kypris und Parzival, dann geht es nicht nur um wilhelminische Macht und schulmeisterliche Tyrannie. Was hier geschieht, ist ein Göttersturz, ein säkulares Jüngstes Gericht, das den tollen, mythologisch so eindrucksvoll ausstaffierten Zauber beendet. Götterdämmerung – kein *summus finis*, sondern der Absturz ins Nichts. „Man warf“, so lesen wir über die Zuschauer, die diesem finalen Höllentheater beiwohnen, am Ende „zu sich kommend, einen Blick auf die Leichen ringsumher und entdeckte, daß es höchste Zeit sei“ (238). Da beendete der Sturz ins Dunkel ein beispielloses Theaterstück, in dem Götter und antike Heroen, Gestalten aus der mythischen und der mittelalterlichen Vergangenheit wie in einem tollen Reigen aufgetreten waren, in dem Mysterien erlebt worden waren und Venus sich als Barfußtänzerin präsentiert hatte, und wenn auch das „ganze strafende Vernichtungswerk“ des Tyrannen bei den anderen, den fünfzigtausend von ihm Verfolgten, vergebens gewesen war (236), so war es doch an ihm selbst vollzogen worden: der „Despot“ (122) vernichtet, der „Umsturz“ vollzogen (123), der „Untergang der Dinge“ (216) als Ende aller Zeiten inszeniert, mehr Satyrspiel als Tragödie, aber darum um so eindrucksvoller. „Romanschreiben“, hat Heinrich Mann einmal gesagt, „heißt Regieführen“ (294). Und er führt so Regie, daß aus der Verwilderung draußen vor den Toren der Stadt tatsächlich ein Weltuntergang wird.

Niemand wird annehmen wollen, daß das alles bloß redensartlicher Dekor sei, mit dem Heinrich Mann seine Geschichte ausstaffiert habe. Dazu sind der Hinweise zu viele, ist das Arsenal der Mythologie zu ausgiebig geplündert. Was Unrat selbst beisteuert, mag noch auf das Konto seiner alphilologischen Belesenheit gehen, aber das Mehrfache geht auf das Konto des Erzählers. In der Tat: hier sind „bedenkliche Sachlagen unter der Oberfläche, unter der gut bürgerlichen Oberfläche, die sich vor den Augen der Polizei auf der Straße zeigt“ (95), hier tut sich eine eigentümliche Unterwelt auf, die das vordergründig Erzählte mit einer tieferen Bedeutung versieht. Auf was Heinrich Mann abzielt, bleibt freilich zunächst verborgen, wenngleich man sicher sein darf, daß es sich hier nicht um mythologisches Flickwerk handelt.

Und damit lassen wir jemanden auftreten, der schon lange im Hintergrund hinter dem Bühnenvorhang unserer Darstellung wartet: der Bruder Thomas. Der hatte Heinrich in einem berühmt gewordenen Brief, dem Vernichtungsbrieft vom 5. Dezember 1903, schon gründlich die Leviten gelesen, hatte ihn literarisch hinzurichten versucht, ihn, den brüderlichen Konkurrenten, der, was die Zahl der Werke anging, so sehr viel erfolgreicher war als Thomas. Dieser Brief war eine Anklageschrift gewesen, gerichtet gegen jenen Schriftsteller, der, so meinte der jüngere Bruder, vor allem Unterhaltungsliteratur beliefert habe mit „gellenden Geschmacklosigkeiten“, gespickt mit „Sexualismus“.³ Da sprach der Moralist Thomas Mann, der Heinrich Mann vor allem einen Roman übelnahm, nämlich *Die Jagd nach Liebe*, und was zwischen den Zeilen stand: ich, Thomas Mann, habe mit *Buddenbrooks* die bessere Niedergangsgeschichte geschrieben, darin ein Abbild der Auflösung einer Welt beliefert, wie sie niemand genauer hätte beschreiben können.

Eine Untergangsgeschichte ist auch *Professor Unrat*. Aber in welchen Dimensionen! In den *Buddenbrooks* werden Degenerationserscheinungen in einer vornehmen Welt präsentiert: der Verfall wird in Kontobüchern bilanziert oder in Erbfolgestreitigkeiten ausgetragen, es geht bis zum Ende höchst diskret zu, man ergeht sich in Gesprächen über Wagners Musik, allenfalls kommt noch ein wenig Schopenhauer-Lektüre herein, aber alles hält sich doch im Rahmen einer ehrsam, auf Haltung bedachten Großbürgerlichkeit, die bis zum bitteren Ende *contenance* zeigt, wo die Usancen immer und überall gewahrt bleiben und wo man schließlich nach soviel Tod auf ein Wiedersehen im Himmel hofft, einschließlich jener buckligen kleinen Lehrerin mit Namen Sesemi Weichbrodt, die ihr „Es ist so“ bestätigenderweise hinzufügt. Da geht eine alte Familie zugrunde, aber doch immer noch *comme il faut*. Wenn beim Tod Thomas Buddenbrooks auf der Straße dessen *Outfit* beschmutzt wird, so ist das fast schlimmer als der Tod an sich: von den besudelten Kleidungsstücken ist mehrfach die Rede. Ein Untergangsszenarium, ein „Abwärts“, aber ein stilvolles, eines mit Maßen.

„Abwärts“ lautete bekanntlich der ursprüngliche Titel der *Buddenbrooks*. Auch mit Professor Unrat geht es abwärts – aber nicht langsam über vier Generationen hin, sondern zusammengedrängt in einen kurzen Lebenslauf, es ist ein Weltuntergang schon vor dem eigentlichen Ende des Romans, wenn es über

³ Mann, Thomas und Heinrich Mann. *Briefwechsel 1900–1949*. Hg. Hans Wysling. Frankfurt am Main 1984, S. 36.

den flüchtenden Unrat heißt: „Er floh wie über einsinkende Dämme, unter Wolkenbrüchen, an speienden Vulkanen hin. Alles um ihn her fiel auseinander und riß ihn in Abgründe“ (165). Das konnte mit den Abwärtsschilderungen von Thomas Mann durchaus mithalten. Aber das hier ist von anderem Format: es ist Verfall als Weg aus der besseren Gesellschaft, aus den besseren Wohnvierteln in die Hafengegend hinab, ein Abstieg in die Unterwelt. Ein verkommenes Dasein, das immer tiefer ins Abseits gerät, alles demonstriert am Beispiel eines Einzelnen, der in seinem kleinen Reich nichts Geringeres als ein Weltenherrscher mit skurrilen Zügen ist, ein Oberlehrer-Zeus. Nicht das Ende einer Kaufmannsfamilie, die untergehen mußte, weil sie in den Strudel einer letztlich unerklärlichen Degeneration geraten war; hier, bei Heinrich Mann, geht eine Welt unter, weil sie unglaubwürdig geworden war, eine Schmieren- und Theaterwelt, auf grandiosen Schwindel gegründet. Das sprengte die Dimension der *Buddenbrooks* entschieden; aus dem etwas larmoyanten Blick zurück dort war hier ein Blick ins Gegenwärtige geworden, der den ins Zukünftige mit einschloß.

Aber Heinrich Mann trumpft auch noch anderswo auf: in dem, was es mit den Göttern und ihren Geschichten auf sich hat. Wie sah das noch in den *Buddenbrooks* aus? Da geht eine stolze Bürgerlichkeit umgeben von Götterbildern vor die Hunde – die Mythologie ist schon auf den ersten Seiten präsent, antike Götterfiguren stehen auf hohem Postament, sind auf die Seidentapeten gemalt; es ist eine klassizistische Götterwelt im Geschmack des 18. Jahrhunderts, die Götter Ausstellungsstücke, freundliche Dekoration – das entsprach den Ausstattungsgewohnheiten der Lübecker Oberschicht. Gefährliches oder Schreckliches geht von diesen Göttern nicht aus – Klassizismus als behagliche Wohnkultur.

Es bleibt im Roman freilich nicht bei der dekorativen Präsenz einer Antike, die im abendlichen Dämmerlicht im sogenannten Götterzimmer der *Buddenbrooks* erscheint. Mythologisches dringt auch sonst immer wieder in den Roman ein: Gerda Buddenbrook tritt nicht als schöne Helena auf, wie man gelegentlich vermutet hat, sondern vielmehr als Venus, also als Aphrodite, und damit wird eine mythologische Konfiguration besonderer Art aufgerufen. Wenn Gerda als Venus benannt wird, dann ist Thomas Buddenbrook kein anderer als Hephaistos oder Vulcanus, wie er im Lateinischen heißt: Leutnant von Throta hingegen Ares, und in der *Odyssee* kann man nachlesen, was es mit alledem auf sich hat: da

werden die Liebesabenteuer von Ares und Aphrodite ausführlich erzählt, Aphrodite wird von Hephaistos/Vulcanus ertappt und in einem kunstreichen Netz gefangengehalten: aber Hephaistos/Vulcanus ist in der Mythologie ein Schwächling, den seine Mutter vom Olymp hinunterwirft, und ein Schwächling, ja, das ist auch Thomas Buddenbrook. Und Gerda? Sie ist nicht nur Venus, in ihr versammeln sich auch noch andere, und der Makler Gosch identifiziert sie gleich mehrfach: „Welch ein Weib, meine Herren! Here und Aphrodite, Brünnhilde und Melusine in einer Person“.⁴ So ruft er im Club aus oder in der „Schiffergesellschaft“, jener Lübecker Lokalität, die noch heute existiert. Gerda also auch Melusine – Thomas Mann ist wohl von Goethes *Die neue Melusine* inspiriert worden, und die Rolle jener Melusine ist eindeutig: sie gesteht ihrem Freund, daß sie sich mit ihm verbinden wolle, „damit das Zwergengeschlecht wieder angefrischt und vom gänzlichen Verfall gerettet sei“.⁵ Auch in Thomas Manns Roman soll ein Geschlecht gerettet werden, aber Hanno Buddenbrook ist der letzte und stirbt nur allzufrüh. Wagner spielt ebenfalls in diese etwas verquere Mythologie mit hinein: in Wagners Weihefestspiel über *Siegfried* durchschaut Brünnhilde, daß Siegfried sie betrogen hat – in den *Buddenbrooks* ist es Thomas, der erkennt, daß Gerda, die neue Brünnhilde, ihn zumindest im Geiste betrügt, eben mit jenem Leutnant von Throta. Die Mythologie also als anspielungsreiches Spiel mehrfach aufgetischt, und zwar vor allem die klassische Mythologie. Thomas Mann kannte sie aus einem Mythologiebuch seiner Mutter, von einem gewissen Nösselt verfaßt, sehr genau. Und wenn es auch im mythologischen Spiel etwas verwirrend zugeht: all das paßt ins klassizistische Götterzimmer hinein. Es braucht einiges an althistorischen Kenntnissen, um das alles entschlüsseln zu können. Thomas Mann hoffte wohl auf Bildungsbeflissene, die mit seiner mythologischen Artistik zurechtkommen. Etwas für bemühte Studienräte, wie man gelegentlich boshafterweise lesen konnte.

Bei Heinrich Mann wird eine andere Mythologie auf den Plan gerufen. Das ist nicht die Welt bürgerlicher Antikenkenntnisse, das ist eine Blocksberg-Welt, keine Götterbukolik, sondern eine heidnische Landschaft, in der dionysische

⁴ Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. I: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main²1974, S. 295.

⁵ Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, III, 6. In: *Goethes Werke*. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz [Hamburger Ausgabe], Bd. VIII, Hamburg³1957, S. 368.

Feste gefeiert werden – wie in der verkommenen Villa vor dem Tor. Die Künstlerin Fröhlich: eine heidnische Venus, eine Vernichterin, eine Zauberin. Die italische Göttin Venus war schon eine solche, aber sie wurde auch früh bereits zur Aphrodite. Doch diese tritt hier gleichsam in ihrer verwilderten Form auf: eine Wirtshausvenus, die rötliches Haar hat – wie Gerda Buddenbrook. Unrat stilisiert sich groteskerweise als Perikles, der Aspasia durch die Stadt führt – er ist so wenig Perikles, wie die Künstlerin Fröhlich jene geistvolle Frau aus Athen ist. Es ist pure Satire. Nein, die Fröhlich ist keine Aspasia, auch keine hochstilisierte Göttin aus einem Reich beschaulicher Antikenverehrung, sondern „eine Herrscherin über Gut und Blut, eine angebetete Verderberin“ (230). So heißt es im Roman, und sie verdirbt alle, nicht nur Unrat, sondern auch einige ihrer jugendlichen Anbeter. Unrat, der selbsternannte Zeus mit seinen zugleich faunischen Zügen, ist ihr erstes und größtes Opfer.

Nein, das ist nicht mehr die Mythologie des altphilologisch gebildeten jungen Mannes, der das von der Mutter ausgeliehene Buch gelesen hat und einiges in seine *Buddenbrooks* hineinmontiert hat, da tauchen nicht Hera und Aphrodite in ihrer klassizistischen Ausstattung auf, da bewegen wir uns in einem irrlichternden Venusberggelände, aus dem alle guten Geister vertrieben sind, das Dämonische aber um so stärker angesiedelt ist. Unrats Weg durch die Stadt, in die Hafengegend hinunter und durch seine letzten Jahre hindurch ist eine Katabasis, eine Unterweltsfahrt, die nichts mehr gemein hat mit den vorsichtigen Untergangsbeschreibungen seines Bruders Thomas. In den *Buddenbrooks* ist die Mythologie eine in sich stimmige Angelegenheit selbst noch in ihren Vieldeutigkeiten, ist spielerisches Deutungsangebot, polyperspektivisch, was den Hintergrund des vordergründig Sichtbaren angeht. Heinrich Manns mythologisches Theater ist anders inszeniert – die wilden, bacchanalischen Seiten seiner Götterwelt treten unverhüllt zutage. Ein mythologischer Gegenentwurf, aber damit wohl auch eine Kampfansage an den Bruder.

Im Hintergrund steht bei ihm denn auch nicht Nössels Mythologiebuch, sondern etwas ganz anderes: Heinrich Heine mit seinem Essay *Die Götter im Exil*. Der Schüler Lohmann, der eigentliche Gegenspieler Unrats, liest diese Studie – und das nicht zufällig. Unrat und Lohmann waren schon eines Nachts am „Heine-Denkmal“ der Stadt zusammengetroffen – der Leser ist gehalten, diesen erzählerischen Hinweis zu verfolgen und nachzulesen, wie sich Götter bei Heine präsentieren. Sie führen allesamt ein unwürdiges Dasein, verjagt und in allerlei Verkleidung lebend, sie sind vermaledeite Existenzien: das liefert den mythe-

logischen Hintergrund für Heinrich Manns Roman und gleichzeitig Munition für seinen Angriff auf den Roman des Bruders. Heines Himmelsgestalten sind arme Emigranten, Apollo läuft als Hirt herum, Mars ist ein Landsknecht, Bacchus erscheint als verkleideter Mönch, Jupiter ist ein Greis auf einer Insel: sie alle sind Vertriebene, aber sie treffen sich zu einem Fest des Dionysos, zu einem Bacchanal. Und dort wird „mit Spiel und Reigen“ noch einmal ein fröhlicher Gottesdienst eigener Art begangen, man tanzt, so Heine, „den Freudentanz des Heidentums, den Cancan der antiken Welt“, Faune und Satyrn treten auf, Mänaden und Korybanten, und gefeiert wird das Bacchanal „ganz ohne Dazwischenkunft der Sergents-de-ville einer spiritualistischen Moral, ganz mit dem ungebundenen Wahnsinn der alten Tage, jauchzend, tobend, jubelnd“. So Heine in seinen *Göttern im Exil*.⁶ Ist es nicht eben das, was auch draußen vor den Toren der Stadt in Unrats Villa geschieht?

Unrats „späte Sinnlichkeit“ war erwacht, „diese einem vertrockneten Körperkraft langsamer unterirdischer Verführung entrungene Sinnlichkeit, die, gewaltsam und unnatürlich flackernd, sein Leben verändert“, heißt es bei Heinrich Mann, als Unrat von der Künstlerin Fröhlich hört (166). Auch das sind Anspielungen auf das Bacchanal, das in Heines *Göttern im Exil* gefeiert wird, und der Leser fragt sich: ist Unrat nicht auch einer der Götter im Exil, ein Verkleideter, mag er nun ein Faun sein, Dionysos oder Jupiter, das heißt: Zeus? Dieser ist bei Heine ein Inselbewohner – wobei daran zu erinnern ist, daß auch Lübeck eine Insel ist. Was sich in des verworfenen Unrats Haus draußen vor dem Tor auch als Spiel mit Masken präsentierte, das ist bei Heine mythologisch ausgemalt und dort nachzuschlagen. Da ist zu lesen:

Männer und Weiber aber, in den Händen goldne Stäbe schwingend, die mit Weinlaub umrankt, kamen jubelnd herangeflogen, um die drey Ankömmlinge zu begrüßen. Einer derselben warf jetzt seine Kutte von sich, und zum Vorschein kam ein impertinenter Geselle von gewöhnlichem Mannesalter, der ein widerwärtig lüsternes, ja unzüchtiges Gesicht hatte, mit spitzen Bocksohren begabt war, und eine lächerlich übertriebene Geschlechtlichkeit, eine höchst anstößige Hyperbel, zur Schau trug. Der andre Mönch warf ebenfalls seine Kutte von sich, man

⁶ Heine, Heinrich: *Die Götter im Exil*. In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke [...] Hg.* Manfred Windfuhr. Bd. 9. Bearbeitet von Ariane Neuhaus-Koch, Hamburg 1987, S. 130.

sah einen nicht minder nackten Dickwanst, auf dessen kahlen Glatzkopf die muthwilligen Weiber einen Rosenkranz pflanzten.⁷

Und später dann wird in dem Götterzug noch anderes sichtbar: „jenes verrufene egyptische Symbol [...], das in übertriebener Größe und bekränzt mit Blumen von einem schamlosen Weibe auf einer hohen Stange herumgetragen wurde“⁸. Dem armen Fischer in Heines Erzählung, der jenes sieht, vergeht »Hören und Sehen« – sie dürften auch Thomas Mann vergangen sein, wenn er gemerkt haben sollte, was sein Bruder da zitierte, als Lohmann den Titel von Heines Schrift nannte. Denn Heine hatte auch er gelesen.

Heines Essay liefert einen Schlüssel zum Verständnis des Romans oder vielmehr einen solchen zu seinen mythologischen Anspielungen. Das ist, um es noch einmal zu sagen, nicht die klassische antike Mythologie, die der Bruder schätzte und erzählerisch ausgiebig nutzte, das ist die wilde Mythologie der Götter in der Verbannung, Paganismus in vielfältiger Gestalt, da sind in der Tat „bedenkliche Sachlagen unter der Oberfläche“, da sind Mysterien, das ist der Aufruhr des Heidentum – und sein schließlicher Untergang. Vielleicht kannte Heinrich Mann auch Heines *Die Göttin Diana*, den Nachtrag zu den *Göttern im Exil*. Dort spielt das Vierte Tableau im Venusberg, und auch da ist allerhand berühmtes Volk versammelt, von der schönen Helena von Sparta über die Königin von Saba bis zu Julius Cäsar – und ebenfalls, ein kaustischer Scherz Heines, Wolfgang Goethe.⁹ Dort erscheint auch Frau Venus mit ihrem Tannhäuser, und sie tanzen in „toller Lust“. Kannte Heinrich Mann auch Heines *Elementargeister*? Vermutlich. Dort liegen ebenfalls die alten Götterbilder verborgen, ist von eigentümlichen Mysterien die Rede.

Am Ende von Heinrich Manns Roman verschwinden auch die Götter wieder „ins Dunkle“, und die „entartete Stadt“ atmet auf, der Zauberspuk endet, Normalität tritt wieder ein, die wie mit „Katastrophen“ geladene Luft reinigt sich, und das letzte Wort im Roman hat Lohmann, der anfangs mit luziferischen Zügen Ausgestattete. Er bleibt übrig, ein „Parsifal“. Natürlich ist nicht jener mittelalterliche Held gemeint, sondern Wagners Parzifal. Die Götterdämmerung endet; Parzifal befreit aus dem zauberischen Reich des Bösen, beschließt die

⁷ Heine, *Die Götter im Exil*, S. 129.

⁸ Ebd., S. 131.

⁹ Ebd., S. 74.

dunkle Herrschaft. Mit dem Stichwort Parsifal ist der Götterspuk um die wilde Venus beendet, und so, wie Wagner im Bühnenweihfestspiel „ein Reinigungs-Eixerzitium“ veranstaltet, so gibt es bei Heinrich Mann ähnliches. Unrats letztes „Verbrechen“ wird gesühnt.

Eine tolle Mythologie also in und um Unrats Villa, draußen vor der Stadt, wo allabendlich ein Bacchanal gefeiert wird. Heinrich Mann war hochmütig genug, anzunehmen, daß seine Leser das kannten, was Heine in seinen *Göttern im Exil* über diese Art von abendlischer ausgelassener Lustbarkeit geschrieben hatte. Mythologisch gebildet war die Zeit um 1900 durchaus noch, war natürlich auch Heine, der seinen Leser als „einen sehr gebildeten und wohlunterrichteten Leser“ apostrophierte und meinte, der habe schon lange gemerkt,

daß hier von einem Bacchanale die Rede ist, von einem Feste des Dionysus. Du hast oft genug auf alten Basreliefs oder Kupferstichen archäologischer Werke die Triumphzüge gesehen, die jenen Gott verherrlichen, und wahrlich bey deinem klassisch gebildeten Sinn würdest du nimmermehr erschrecken, wenn dir einmal plötzlich in der mitternächtlichen Abgeschiedenheit eines Waldes der schöne Zug eines solchen Bacchantenzuges nebst dem dazu gehörigen betrunkenen Personale leiblich vor Augen träte [...].¹⁰

Ja, und wie, wenn das auch vor den Toren Lübecks geschähe?

Ein kleiner Tritt gegen das literarische Schienbein des jüngeren Bruders. Aber der bekam noch einen zweiten ab, auch in Heinrich Manns *Professor Unrat*. Und das geschah mit Hilfe Unrats selbst und mit Hilfe der Künstlerin Fröhlich. Bevor Unrat in seinen Verführungstaumel hineingeriet, war er doch so etwas wie ein Schriftsteller, und er lebte so, wie sie damals alle lebten: zumeist in äußerlich bedrückenden Verhältnissen, aber innerlich hochfahrend; Unrat ist ein Verwandter jenes Thomas Mannschen Daniel zur Höhe, der in der Erzählung *Beim Propheten* (1904) von seiner Dachkammer aus die Welt beherrschen möchte. Unrat ist in seinen Mußestunden Schriftsteller, auch wenn man nicht weiß, „welche wichtige Arbeit er seit zwanzig Jahren förderte“ (44). Also jemand, der sich im Umkreis einer Elite von Geistesfürsten sieht. Von dieser Sorte gab es einige bei Thomas Mann: in der Erzählung *Tristan* ist es Spinell, der viele Briefe

¹⁰ Heine, *Die Götter im Exil*, S. 130.

schreibt und kaum einen empfängt, ein Schriftsteller, der immer nur seinen eigenen Roman liest. In der *Schweren Stunde* ist es Schiller, der so auftritt, später wird es Gustav Aschenbach im *Tod in Venedig* sein: Ausnahmeexistenzen sie alle. Thomas Mann sah sich selbst so; das gibt jenes literarische Selbstporträt zu erkennen, das er in seiner ersten Arbeit *Vision*, die noch in Lübeck entstanden war, seinen Lesern lieferte. Der Künstler also als fast sakrosanke Existenz, ganz Ästhet, unter der Welt meistens mehr oder weniger stark leidend, aber von seinem eigenen Wert nur zu sehr überzeugt: der Künstler, der weitaus mehr als ein Literat war, ja, der vom Literaten als einem niedrigstehenden Wesen gar nichts wissen wollte. Das Künstlerthema ist ein Thema vieler Novellen um 1900, nicht nur bei Thomas Mann; nahezu überall waren die Künstler Außenseiter, fühlten sich aber bei allem Leiden an der Welt in dieser Rolle durchaus wohl. Doch bei Heinrich Mann trat nun die Künstlerin Fröhlich auf die Bühne; Unrat selbst erklärte sie zur Künstlerin, auch wenn das, was sie bot, Tingeltangeltheater war. Die esoterische Lebensform des Künstlers bekommt ihre Abfuhr, wenn Unrat behauptet, „jede Richtung sei in der Kunst berechtigt; Kunst sei, was die großen Künstler machten; und das heiligste der Güter sei das Talent der Künstlerin Fröhlich“ (127). Diese Tänzerin, die „auf bloßen Füßen griechisch tanzt“ (38), sie ist eine einzige Persiflage alles dessen, was bei Thomas Mann den Künstler ausmachte; schlimmer könnte *Tonio Kröger* nicht parodiert werden. Tonio Kröger, der Korrekturbogen einer Novelle auf seiner Reise nach Lübeck mit sich führt, als verirrter Bürger – die Künstlerin Fröhlich ist vom Bürgerlichen so weit entfernt wie Unrat vom Künstlerischen. Nichts mehr bei Heinrich Mann von der Aristokratie des echten Künstlertums, hier wird das Künstlerische Thomas Mannscher Prägung herabgewürdigt, profaniert, ins schräge Licht einer Kaschemmen-Beleuchtung gezogen. Die einsamen Leiden des mit sich und der Welt ringenden Künstlers Schiller in der *Schweren Stunde*, Tonio Kröger im Gespräch mit der Malerin Lisaweta Iwanowna – Kunst und Künstlertum bei Heinrich Mann ein Hafenkneipeneignis, die sogenannte Kunst billigste Unterhaltung; aus der „Psychologie des Künstlers“, die Thomas Mann immer wieder durchleuchtet hat, werden im Boudoir der Künstlerin Fröhlich Ankleidungsprobleme. Mit anderen Worten: das Schmierentheater um die Künstlerin Fröhlich war ein einziger Affront gegen alles was Thomas Mann mit „Kunst“ verband. Kunst-Andacht, Kunst-Religion, Kunst auch als Qual, die Würde der Kunst, das zuchtvolle Dasein des Künstlers, von Selbstbeherrschung und Geduld geprägt, bis in den *Tod in Venedig* hinein: nichts von alledem in Heinrich Manns

Roman. Was den Künstler ausmacht, Moral, Disziplin, Selbtkasteierung – im Roman vom Professor Unrat wird das alles höhnisch über Bord geworfen. Heinrich Manns Roman ist nicht nur gegen Thomas Manns Mythologie, sondern zugleich gegen alles das gerichtet, was ihn am Ästhetizismus des Bruders störte, und in dessen Mittelpunkt stand dessen esoterische, asketische, in den Augen Heinrichs geradezu arrogante Auffassung vom Wesen der Kunst. Die Künstlerin Fröhlich trampelt das alles mit ihren Füßen, die griechisch tanzen können, in Grund und Boden.

Hat Thomas Mann das alles gesehen, die Attacken erkannt? Wohl sicherlich. Er war nicht amüsiert. Wir haben seinen Kommentar in seinem Notizbuch; dort findet sich eine Romankritik, die es in sich hat, schon in der Überschrift „Anti-Heinrich“. Und da steht unter anderem über Heinrich Manns *Professor Unrat*:

„Künstlerische Unterhaltungslektüre“ – Alles gut. Wenn es nur zuletzt nicht doch eine contradictio in adjecto wäre! / Das Alles ist das amüsanteste und leichtfertigste Zeug, das seit Langem in Deutschland geschrieben wurde. / Drüber und drunter! Der Schüler Ertzum giebt einen Aufsatz ab, nachdem er vor Beginn des Schreibens ins Kabuff geschickt wurde; Cigarrenhändler und Cafétier sind Schüler des Gymnasial-Professors: Dergleichen ist [...] Belletristenthum, das sich ins Zeug legt. Das Buch scheint nicht auf Dauer berechnet. [...] / Unmöglichkeiten, daß man seinen Augen nicht traut! Unrath ruft im Concertsaal: „Ins Kabuff!“ / Eine gottverlassene Art von Impressionismus.¹¹

Das wiederholte einiges von den Anschuldigungen, die er kurz zuvor im Vernichtungsbrief vom 5. Dezember 1903 an den Bruder mit direkter Post geliefert hatte.

Daraus sprach nicht nur Abneigung; es war die Hinrichtung eines Romans. Heinrich Mann war in den Augen seines Bruders ein Schnellfertiger, der ein schlechtes Buch nach dem anderen schrieb, und das in einem Tempo, von dem er selbst nur träumen konnte. Kurz nach dem *Professor Unrat*, im Juli 1906, hat Thomas Mann in einer *Mitteilung an die literarhistorische Gesellschaft in Bonn* sein eigenes Schreiben dargestellt: es sei geprägt von Langsamkeit, von Verant-

¹¹ Mann, Thomas: *Notizbücher 7–14*. Hg. Hans Wysling und Ivonne Schmidlin. Frankfurt am Main 1992, S. 115.

wortlichkeitsgefühl, von Geduld, vom Willen, dem einmal Unternommenen die Treue zu halten und nicht davonzulaufen, ja von Verbissenheit, Starrsinn, von einer Selbstvernichtung des Willens. Das war seinerseits unverkennbar gegen Heinrichs rasches Schreiben gerichtet. Heinrich konnte tun und lassen, was er wollte, der Bruder war unerreichbar geworden. Wir wissen: das hielt sehr lange vor, die Weltkriegsjahre und die 1918 erschienenen *Betrachtungen eines Unpolitischen* hindurch bis tief in das folgende Jahrzehnt.

Aber später gab es bei Thomas Mann eine Revision eigener früherer Urteile. Wir haben davon schon gehört, und 1931 schon sah Thomas Mann einiges an literarischer Verwandtschaft, als er davon sprach, daß im *Professor Unrat* von dem heimatlichen gotischen Spuk Lübecks so viel enthalten sei wie auch in seinem eigenen Künstlertum. Welch Zugeständnis nach seinem frühen Verdikt!

Es gab so etwas wie ein Satyrspiel. 1944 erschien in Cleveland, Ohio, anlässlich einer Neuausgabe des *Professor Unrat* im New Yorker Verlag *Creative Age Press* eine Rezension über Heinrich Manns neuesten Roman, womit *Professor Unrat* gemeint war: „It is a greater book than the brevity of this notice might lead you to suppose“. Und Heinrich Mann schrieb in einem Brief, daß sein *Professor Unrat* jetzt überall hoch im Kurs stehe, und fügte hinzu: „Bemerkenswert ist, daß die amerikanischen Recensenten, die ich las, eine Neuerscheinung zu besprechen glauben und mit meinem jüngsten Roman einverstanden sind“ (304). Eine späte Wiederauferstehung. Die *New York Times* verglich ihn sogar mit Tolstoi. Heinrich Mann, der in Amerika so Erfolglose, kommentierte das mit: „Endlich bin ich ein amerikanischer Autor geworden“ (302). Wer hätte das gedacht!

Literaturverzeichnis

- Goethe, Johann Wolfgang von:** „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, III. Goethes Werke. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz, Bd. VIII, Hamburg³1957.
- Günther, K. H. et al. (Hgg.):** *Quellen zur Geschichte der Erziehung*, Berlin 1971.
- Heine, Heinrich:** *Elementargeister. Die Göttin Diana. Der Doktor Faust. Die Götter im Exil*, bearbeitet von Ariane Neuhaus-Koch, Hamburg 1987 [= Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Hg. Manfred Windfuhr, Bd. 9].
- Mann, Heinrich:** *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen. Roman*. Mit einem Nachwort von Rudolf Wolff und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider, Frankfurt am Main 1989 [= Heinrich Mann, Studienausgabe in Einzelbänden, Hg. Peter-Paul Schneider].
- Mann, Thomas:** *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. I: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main²1974.
- . *Notizbücher 7–14*. Hgg. Hans Wysling und Ivonne Schmidlin. Frankfurt am Main 1992.
- Nösselt, Friedrich:** *Lehrbuch der griechischen und römischen Mythologie für höhere Töchterschulen und die Gebildeten des weiblichen Geschlechts*. 6., verbesserte und vermehrte Auflage, Leipzig 1874.

4.

Daniil Charms' poetisches Werk

Alexander Wöll

In memoriam Mike Nicholson (1943–2022)

1. Russische Absurde und „Vereinigung der realen Kunst“

Daniil Charms war die treibende Kraft der Avantgardisten-Gruppe OBÈRIU, der „Obedinenie Real'nogo Iskusstva“ – auf Deutsch: der „Vereinigung der realen Kunst“. Was der russische Meister des Absurden „reale Kunst“ nennt, könnte auch „konkrete Kunst“ genannt werden – also „nicht-symbolisch, nicht-emotional, nicht-literarisch.“¹ „Reale Kunst“ heißt also auch, zumindest für Charms: Kunst, die nicht vom Leben getrennt ist. Briefe, Tagebuchnotizen, Gespräche, zufällige Gedanken ... all das kann Kunst sein.² In der Konsequenz verschmelzen in der obériutischen Ästhetik viele traditionelle künstlerische und literarische Gattungsgrenzen. „Für Obériu waren die Dekoration oder eine hingeworfene Flasche ebenso Schauspieler wie die Sprechenden und Agierenden [selbst].“³ Bei vielen frühen Werken von Charms lässt sich nicht klar entscheiden, ob es sich um ein Gedicht, ein Theaterstück, eine Erzählung, eine private Notiz oder eine Art von beschrifteter Zeichnung handelt.

Die OBÈRIU, zu denen neben Charms unter anderem beispielsweise noch Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Zabolockij und Konstantin Vaginov gehörten, werden als „Absurdisten“ bezeichnet und in der Literaturgeschichte der Spät-

¹ Nakhimovsky, Alice S.: *Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij*. Wien 1982. S. 15.

² Vgl. Stoimenoff, Ljubomir: *Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Frühwerk von Daniil J. Charms: ein Beitrag zur Definition der "obériutischen Ästhetik"*. Frankfurt a. M. 1984. S. 59.

³ Müller-Scholler, Christine: „Das russische Theater des Absurden. Charms – Vvedenskij“ *Russische Avantgarde 1917–1934 Kunst und Literatur nach der Revolution*. Hg. Bodo Zelinsky. Bonn 1991. 57–92. Hier S. 57.

avantgarde zugerechnet, wobei sie sich gerade von den ‚eigentlichen‘ Avangardisten (wie Velimir Chlebnikov oder Aleksej Kručenych oder Vladimir Majakovskij) bewusst abgrenzen. In seinem Fall ist es besonders die ständige Abwesenheit seines Vaters Ivan Juvačev, die den jungen Daniil zu Literaturlektüren antreibt, während der er diese Abwesenheit einsam zu überwinden sucht. Das Medium Buch hilft, die Lücke, die der Vater hinterlässt, zu füllen. Daniils frühe Lebensjahre spielen sich hauptsächlich in der Obhut und Gegenwart von Frauen ab, was für seine Texte wichtig ist, in denen Frauen und Kindern meist schlimme Unbill zustößt. In einigen seiner Texte untersucht Charms die Interdependenz von Sprache und Realität, von Worten und Welt, über die philosophisch in seinem Umfeld besonders der Mathematiker Jakov Druskin (der später seinen Nachlass im bombardierten Leningrad gerettet hat), sein Schriftstellerfreund Leonid Lipavskij und die „Činari“-Gruppe reflektiert hatten. Dass Sprache politisch missbraucht werden kann, thematisiert sein Theaterstück „Elizaveta Bam“ aus dem Jahre 1927. Im Gegensatz zu diesem Missbrauch der Worte, will Charms Sprache der Welt entrücken und ist von der mystischen Vorstellung fasziniert, dass wir erst in einem reinen Zustand heiliger Stille Zugang zum Sein erreichen. 1924 entsteht sein lebenslanges Pseudonym Daniil Charms, das französisch „charme“ und englisch „harm“ sprachmagisch vereint. Die geheimnisvolle Aufladung („charm“ bedeutet im Englischen auch Talisman) steht für die Untrennbarkeit von Leben und Werk sowie von künstlerischer Kreativität und Leiden programmatisch.

Charms gehört zu jenen eigenwilligen Ausnahmeherscheinungen und erstaunlichen Grenzgängern, die sich im anachronistischen Zwiespalt akribisch überzogener Plansollerfüllung und ausgeprägter Hinwendung zu einer provokanten Fehlerkultur im subalternen Abseits einzunisten verstanden. Mit einem deliterarischen Gestus näherte er sich dem Alltäglichen wie kaum ein anderer und verankerte Sowjetismen als remakes parentief in seinen Texten: ‚Und die Sanitätskommission, die ihre Runde durch die Wohnungen machte und Kalugin sah, befand ihn für antisanitär und überhaupt zu nichts mehr nutze und befahl dem Hausverwalter, Kalugin zusammen mit dem Kehricht hinauszuschaffen.‘ [...] Die Welt der Wunder, nach der Charms sich sehnte und immer mit der Praxis einer reinen Literatur verband, suchte und entdeckte er in defekten Zufallsschaltern und Wurmlöchern der banalen Lebenstextur. Das ereignislose Nichts der Leere, impliziert bei Charms

paradoixerweise die gesamte Palette der Fülle, die sich im Mangel des Nichts verbergen kann.⁴

Beginnen wir unsere Untersuchung seines poetischen Werkes mit seinem vermutlich bekanntesten kurzen Text:

Es war einmal ein rothaariger Mann, der hatte keine Augen und keine Ohren. Haare hatte er auch keine, so dass man ihn nur bedingt einen Rotschopf nennen konnte.

Sprechen konnte er nicht, denn er hatte keinen Mund. Eine Nase hatte er auch nicht.

Er hatte nicht einmal Arme und Beine. Und er hatte keinen Bauch und er hatte keinen Rücken, und er hatte kein Rückgrat und Eingeweide hatte er auch nicht. Überhaupt nichts hatte er! Sodass man gar nicht versteht, von wem die Rede ist.

Besser, wir sprechen nicht mehr von ihm.⁵ ⁶

Dem vorliegenden Textausschnitt hat Charms keinen Titel gegeben, so dass er nach seinem Schreibheft, in das er seine Texte notiert hat, traditionell einfach *Das Blaue Heft Nr. 10* genannt wird. Dieser Text stammt aus dem Jahre 1939 und ist Teil des Zyklus *Fälle*, der dreißig Texte dieser Art umfasst. Mit den einleitenden Worten aus dem Genre des Märchens, wird bei uns Lesenden sofort eine Erwartung an den Text hervorgerufen. Im Anschluss an Tzvetan Todorov erwarten wir Märchenhaftes – also übernatürliche Logik von beispielsweise

⁴ Lehmann, Gudrun: „Charms trifft Čechov“, *Die Komponisten bei Obst: Daniil Charms, Obst Music* vom 19.09.2022, <https://obst-music.com/composers/charms.htm>.

⁵ Der vorliegende Textausschnitt *Das Blaue Heft Nr. 10* aus dem Jahre 1939 entstammt dem Zyklus *Fälle*. In russischer und deutscher Fassung ohne Widmung; Charms, Daniil: *Fälle. Russisch/Deutsch*. Hg. und übers. von Kay Borowsky. Stuttgart 1995, S. 4f.

⁶ Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей.

У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта.

Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было.

Ничего у него не было.

Так что непонятно, о ком идёт речь.

Уж лучше мы о нём не будем больше говорить.

sprechenden Tieren, von Verwandlungen oder auch von Prinzessinnen, die Hundert Jahre schlafen können. Im Gegensatz zum „Unheimlichen“ wird diese Logik bis zum Ende nie rational aufgelöst und im Gegensatz zum „Fantastischen“ bleibt auch nichts in der Schwebe. Wie mit allem, so spielt Daniil Charms allerdings auch mit dieser Erwartungshaltung. Durchaus in der Logik der Gattung Märchen entsteht in diesem kurzen Text aus dem Nichts ein Rotschopf. Der Dichter kann seine eigene Welt selbst schaffen und selbst auch wieder destruieren. Denn am Ende hat sich dieser Rotschopf auch wieder in Nichts aufgelöst.

In hiesigen philologischen Kreisen ist dies einer der bekanntesten Texte von Charms, weil er von Matías Martínez und Michael Scheffel in ihrem vielgelesenen und vielzitierten Standardwerk *Einführung in die Erzähltheorie* aufgenommen worden ist.⁷ In dem Kapitel über „Erzählte Welt“ wird hier die nötige Konstruktionstätigkeit des Lesers beim Leseprozess erläutert und zwischen explizit und implizit mitgeteilten Informationen unterschieden. Ein Vergleich mit dem Text *Die Sorge des Hausvaters* von Frank Kafka bietet sich hier an. Der Odradek, diese eigenartige Spule mit einer Schnur, entsteht dort ebenfalls ganz aus den Buchstaben als ein Wesen der Fiktion, das mit dieser auch wieder zugrunde geht. Man ist hier an die lange Tradition des Golem erinnert, der aus Buchstaben belebt wird und auch mittels Buchstaben wieder seine Belebung aushaucht und verschwindet.⁸

2. Kreative Schaffenskraft und schriftstellerische Impotenz

Aage Hansen-Löve definiert das Paradoxon als das Hauptverfahren des absurd Denkens: „die Instrumentalisierung der Aporien (des Un-Endlichen, d.h. Nicht-Teleologischen, Nicht-Funktionalen), der contradictiones in adjecto und eines

⁷ Martínez, Matías und Michael Scheffel: „Erzählte Welt“. *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2020. S. 137–149. Hier S. 137f.

⁸ Wöll, Alexander: „Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag?“ *Deutsche und Tschechen: Geschichte – Kultur – Politik*. Hgg. Walter Koschmal, Marek Nekula, Joachim Rogall. München 2001. S. 235–245. Vgl. hierzu auch Koschmals Bezüge zu Gustav Meyrinks *Golem* (1915); Koschmal, Walter: „Zur musikalischen Poetik des Verdichtens und Verschwindens. Daniil Charms‘ ‚Die Alte‘ (Starucha) und Gustav Meyrinks ‚Der Golem‘.“. *Revolution und Avantgarde*. Hgg. Anke Niederbudde und Nora Scholz. Berlin 2018. S. 195–207. Hier S. 195f.

,Un-Sinnes‘ (*besmyslica*), der eine Unsinnrede über das Unaussprechliche provoziert.⁹ Das steht in einer langen Tradition des Apophatischen, also des Nicht-Sagen-Könnens einer Wahrheit außerhalb der Worte. Aber wie können denn überhaupt Schriftstellertum und Nicht-Sagen-Können zusammenkommen? Aus meiner Sicht reflektiert Charms dies in seinem Text *Starucha* (Die Alte):

...und zwischen ihnen entspann sich folgendes Gespräch
Hamsun

Auf dem Hof steht eine alte Frau und hält eine Wanduhr in ihren Armen.

Ich gehe an der Alten vorbei, halte an und frage „Wie spät ist es?“

„Schauen Sie hin“, sagt die Alte. Ich schaue hin und sehe, dass die Uhr keine Zeiger hat.

„Es sind keine Zeiger dran“, sage ich.

Die Alte schaut auf das Zifferblatt und sagt: „Es ist jetzt Viertel vor Drei.“

„Ach so, vielen Dank“, sage ich und gehe weg. Die Alte ruft mir irgend etwas hinterher, aber ich gehe weiter ohne mich umzudrehen.^{10 11}

⁹ Hansen-Löve, Aage A.: „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obériu)“. *Poetica* 26 (1994): S. 308–373. Hier S. 328.

¹⁰ Charms, Daniil: *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2. Proizvedenija dlja detej*. Hg. Valerij Sažin. Sankt Petersburg 1997. Hier S. 161. Übersetzung des Autors.

¹¹ Даниил ХАРМС

Старуха

...И между ними происходит следующий разговор.

Гамсун.

На дворе стоит старуха и держит в руках стенные часы. Я прохожу мимо старухи, останавливаюсь и спрашиваю её: «Который час?»

– Посмотрите, – говорит мне старуха.

Я смотрю и вижу, что на часах нет стрелок.

– Тут нет стрелок, – говорю я.

Старуха смотрит на циферблат и говорит мне:

– Сейчас без четверти три.

– Ах так. Большое спасибо, – говорю я и ухожу.

Старуха кричит мне что-то вслед, но я иду не оглядываясь.

In diesem Text *Starucha*, einem der längsten Prosatexte von Charms, geht es aus meiner Sicht im Kern um die Opposition von kreativer Schaffenskraft und schriftstellerischer Impotenz. Im Zentrum dieses Textes „Die Alte“ steht ein im metaphorischen Sinne impotenter Schaffender, der nichts zu schreiben mehr zustande bringt. Dadurch wird er auch in die Rolle eines Opfers gesteckt. Für seine geplante Heiligenrita, die er zu schreiben versucht, fehlt ihm das Vorbild. Er will über einen Wundertätigen schreiben, der in seinem ganzen Leben aber de facto paradoxausweise gar kein Wunder vollbracht hat. Der Ich-Erzähler gerät im Verlauf dieses Textes in eine Krise, als der Leichnam einer alten Frau in seiner Wohnung in Leningrad auftaucht. Diese Alte steht am Beginn des Textes noch sehr lebendig im Innenhof des Wohnkomplexes mit dieser Wanduhr ohne Zeiger und verkündet auf Nachfrage des Ich-Erzählers die Zeit. Die Uhr ohne Zifferblatt bzw. ohne Zeiger ist das gängige Emblem aller spätavantgardistischen Konzepte¹². Es ist schon absurd genug, dass die Alte mit einer Wanduhr im Arm dort steht. Noch absurder wird die Situation, als sie aus heiterem Himmel in der Wohnung des lyrischen Ich auftaucht.

Dieses Ich, über das wir nun erfahren, dass es sich um einen Schriftsteller handelt, wirft sich im weiteren Verlauf des Textes vor der Alten in seinem Zimmer auf die Knie und betet sie an, als sei sie eine Heilige. Im wiederum weiteren Verlauf des Textes liegt diese Alte dann aber plötzlich tot in eben diesem kleinen Appartement, in dem der Ich-Erzähler wohnt. Die Alte wirkt immer mehr wie eine eigenwillige Genderversion von Christus am Kreuze mit seiner folgenden Auferstehung. Denn nachdem das Ich die tote Alte in seinen Koffer gepackt hat und mit ihr im Zug aus Petersburg hinausgefahren ist, fehlt von ihr plötzlich jede Spur, nachdem der Ich-Erzähler wegen einer Diarrhoea-Attacke dringend auf die Zugtoilette gerannt war und danach an seinen Platz zurückkehrte. Nach dieser eigenwilligen Art von Verschwinden oder auch potentiell „Auferstehung“ des Körpers verlässt das lyrische Ich den Zug, geht in den Wald und betet dort.

Zunächst möchte der Ich-Erzähler am Beginn des Textes, den wir gerade gelesen haben, diese seltsame Begegnung mit der Alten vergessen. Er trifft zuerst seinen Freund und Schriftstellerkollegen Sakerdon Michailovič und diskutiert mit ihm über Literatur. Danach unterhält er sich mit einer jungen Frau in einer

¹² Hansen-Löve, „Konzepte des Nichts“, S. 360.

langen Warteschlange vor dem Bäcker während des Wartens und Herumstehens über Gott. Nach all diesen Formen und Versuchen der Prokrastination des Schreibens, sitzt er dann aber nun doch unweigerlich am Ende wieder an seinem Papier:

Ich stehe in der Mitte der Stube. Wo habe Ich denn nur meine Gedanken? Es ist ja schon zwanzig nach fünf. Ich muss schreiben. Ich rücke den Tisch ans Fenster und setze mich darauf. Vor mir das karierte Papier, in meiner Hand der Füllfederhalter.

Mein Herz schlägt noch zu heftig und meine Hand zittert. Ich warte, um mich ein bisschen zu beruhigen. Ich lege den Füllfederhalter hin und stopfe die Pfeife. Die Sonne scheint mir direkt in die Augen. Ich kneife die Augen zusammen, und stecke mir die Pfeife an.

Da fliegt ein Rabe am Fenster vorbei. Ich schaue aus dem Fenster und sehe, wie ein Mann mit einer Beiprothese den Bürgersteig entlanggeht. Sein Bein und sein Stock verursachen laute Klopferäusche.

„Schau an!“, sage ich zu mir selbst und schaue weiter aus dem Fenster. Die Sonne versteckt sich hinter dem Schornstein des Hauses gegenüber. Der Schatten des Schornsteins läuft das Dach herunter, fliegt quer über die Straße und legt sich bis auf mein Gesicht. Ich muss den Schatten ausnutzen und ein paar Worte über den Wundertäter schreiben. Ich nehme den Füllfederhalter und schreibe: „Der Wundertäter war von hohem Wuchs.“

Ich kann nichts mehr schreiben.^{13 14}

¹³ Charms, *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2*, S. 163. Übersetzung des Autors.

¹⁴ Я стою посередине комнаты. О чём же я думаю? Ведь уже двадцать минут шестого. Надо писать. Я придвигаю к окну столик и сажусь за него. Передо мной клетчатая бумага, в руке перо.

Мое сердце ещё слишком бьется, и рука дрожит. Я жду, чтобы немножко успокоиться. Я кладу перо и набиваю трубку. Солнце светит мне прямо в глаза, я жмурюсь и трубку закуриваю.

Вот мимо окна пролетает ворона. Я смотрю из окна на улицу и вижу, как по панели идёт человек на механической ноге. Он громко стучит своей ногой и палкой.

— Так, — говорю я сам себе, продолжая смотреть в окно.

Солнце прячется за трубу противостоящего дома. Тень от трубы бежит по крыше, перелетает улицу и ложится мне на лицо. Надо воспользоваться этой тенью и написать несколько слов о чудотворце. Я хватаю перо и пишу:

«Чудотворец был высокого роста».

Больше я ничего написать не могу.

Über diese paar Worte kommt der Ich-Erzähler aber nicht hinaus. Ist es Prokrastination? Fehlt ihm die Inspiration? Wie soll man auch über einen Wundertäter schreiben, der sich weigert, Wunder zu wirken, obwohl er dies könnte?

3. Die Autorität des Schriftstellers in ethischer wie epistemologischer Dimension

Graham Roberts stellt diesen Text von Charms in seiner Monografie *The Last Soviet Avant-Garde. OBERIU – fact, fiction, metafiction* in die Tradition der Menippeischen Satire¹⁵. Laut Michail Bachtin sei die Kombination des Fantastischen mit dem Abenteuerlichen das Hauptcharakteristikum dieser spezifischen Gattung der Satire, die eine außergewöhnliche Situation erschaffe, um zu provozieren und eine philosophische Idee zu testen „— слова, правды, воплощенной в образе мудреца, искателя этой правды“ („Worte, Wahrheit, verkörpert im Bild eines Weisen, eines Suchers dieser Wahrheit“)¹⁶. Roberts interpretiert die Reise des lyrischen Ich in diesem Text als die Entdeckungsfahrt eines weisen Mannes, der eigene Dummheit nur heuchelt. Die „Wahrheit“, die er zu ergründen suche, betreffe nur vordergründig die Existenz Gottes und die Möglichkeit von Wundern. Im Grunde suche er aber die Antwort auf eine ganz andere Frage, nämlich auf die Frage nach der Autorität des Schriftstellers, und zwar sowohl in einer ethischen als auch in einer epistemologischen Dimension. So vollziehe sich ganz im Sinne von Michail Bachtin in diesem Text eine veralberte Krönung und in der Folge Absetzung dieses Karnevalkönigs. Schauen wir uns an, wie sich diese Entthronung des Gekrönten vollzieht:

Jetzt möchte ich schlafen, aber ich werde nicht schlafen. Ich werde Papier und Füllfederhalter nehmen und schreiben. Ich fühle eine enorme Stärke in mir. Ich habe gestern darüber nachgedacht. Dies wird eine Geschichte über einen Wundertäter sein, der in unserer Zeit lebt und

¹⁵ Roberts, Graham: *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU – fact, fiction, metafiction*. Cambridge 1997, hier S. 40ff.

¹⁶ Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskij*. Frankfurt a. M. 1985. Hier S. 113–201. In russ. Ausgabe: Bachtin, Michail: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. 3 Ausg. Moskva 1972, S. 193.

keine Wunder wirkt. Er weiß, dass er ein Wundertäter ist und jedes Wunder wirken kann, aber er tut es nicht. [...]

Sakerdon Michailovič wird vor Neid platzen. Er glaubt, dass ich nicht mehr in der Lage bin, eine brillante Sache zu schreiben. Schneller, schneller an die Arbeit! Nieder mit allem Schlaf und Faulheit! Ich werde achtzehn Stunden hintereinander schreiben!¹⁷ ¹⁸

Nach der Krönung des Schriftstellers folgt hier die karnevaleske Absetzung auf dem Fuße, indem er über seinen einen und einzigen geschriebenen Satz „Der Wundertäter war von hohem Wuchs“¹⁹ bei seinem geplanten Text auch trotz dieses pathetischen Anlaufes nicht hinauskommt. Charms als der Meister des Minimalismus mokiert sich hier augenzwinkernd auch über seine eigene Poetik. Für Graham Roberts schlägt Charms hier den letzten Nagel in den Sarg der Autorenautorität. Er subvertiere die Vorstellung vom Schriftsteller als einem kreativen Subjekt²⁰. Charms hat nach diesem Text *Die Alte* übrigens als realer Autor nach 1939 nur noch recht wenig geschrieben. Die Gründe für dieses scheinbare Schweigen sind bis heute unbekannt.

4. Schweigen und Apophatik

An dieser Stelle ein paar Worte über den realen Autor Daniil Charms. Im Spätfreihling des Jahres 1937, zwei Jahre bevor Charms diesen Text *Die Alte* fertig verfasst hatte, lebten er und seine zweite Frau Marina in bitterster Armut ohne Geld und an der Grenze zum Verhungern. Die ganze Situation verschlimmerte sich dadurch, dass der staatliche Zensor die Publikation von elf Kinder-

¹⁷ Charms, *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2*, S. 163. Übersetzung des Autors.

¹⁸ Теперь мне хочется спать, но я спать не буду. Я возьму бумагу и перо и буду писать. Я чувствую в себе страшную силу. Я всё обдумал ещё вчера. Это будет рассказ о чудотворце, который живёт в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает.

[...]

Сакердон Михайлович лопнет от зависти. Он думает, что я уже не способен написать гениальную вещь. Скорее, скорее за работу! Долой всякий сон и лень! Я буду писать восемнадцать часов подряд!

¹⁹ Charms, *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2*, S. 163. Übersetzung des Autors.

²⁰ Roberts, *The Last Soviet Avant-Garde*, S. 43f.

geschichten nach seinem Poem *Iz doma vysel člověk* (*Ein Mensch ging aus dem Haus*) verboten hatte. Im April 1937 beklagt Charms seine Situation einer kreativen Uninspiriertheit: „Während dieser Tage kamen mir keine Gedanken in den Kopf, und deshalb schrieb ich weder hier noch in das blaue Notizbuch etwas auf.“²¹ Als Charms zwei Jahre später *Die Alte* geschrieben hatte, die mit Abstand sein längster Prosatext ist, hatte er seine Schaffenskrise ganz offensichtlich überwunden. Wie nahezu immer bei Charms kann also auch dieser Text hier unter anderem auch autobiografisch gelesen werden. Schauen wir uns noch den Schluss des Textes an:

Ich gehe in ein Wäldchen. Dort drüben sind ein paar kleine Wacholderbeersträucher. Hinter ihnen wird mich niemand sehen. Ich begebe mich dorthin.

Auf der Erde kriecht eine große grüne Raupe. Ich knie mich hin und berühre sie mit dem Finger. Sie windet ihren kräftigen feingliedrigen Körper einige Male nach der einen und nach der anderen Seite.

Ich schaue mich um. Niemand sieht mich. Ein leises Beben rieselt durch meinen Rücken. Ich beuge den Kopf tief runter und sage leise:

,Im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes, heute und alle Tage bis an der Welt Ende. Amen.“

Damit schließe ich mein Manuskript erst einmal ab, da mir beim Lesen gerade auffällt, dass es auch so schon hinreichend verwickelt ist.^{22 23}

²¹ Никаких мыслей за эти дни в голову не приходило, а потому ни сюда, ни в голубую тетрадь я ничего не записывал Charms, Daniil: „Bože, kakaja užasnaja žizn' i kakoe užasnoe u menja sostojanie. Zapisnye knižki. Pis'ma. Dnevnikи. Publikacija, vstupitel'noe slovo i posleslovie Vladimira Gloc“. *Novyj Mir* 2 (1992): 192–224. Hier S. 215.

²² Charms, *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2*, S. 187. Übersetzung des Autors.

²³ Я иду в лесок. Вот кустики можжевельника. За ними меня никто не увидит. Я направляюсь туда.

По земле ползёт большая зелёная гусеница. Я опускаюсь на колени и трогаю её пальцем. Она сильно и жилисто складывается несколько раз в одну и в другую сторону.

Я оглядываюсь. Никто меня не видит. Легкий трепет бежит по моей спине.

Я низко склоняю голову и негромко говорю:

– Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь.

На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянулась.

Ist dieser Text von Charms jetzt der „eigentliche“ Text über den Wundertäter, den das Ich im Text gerade nicht schreibt? Das Verschwinden des Koffers mit dem Leichnam der Alten nimmt der Ich-Erzähler jedenfalls für ein Wunder. Dankbar über dieses Wunder verlässt er den Zug und geht in den Wald. Dort kniet er nieder und bekreuzigt sich. An der Stelle endet der Text abrupt und unerwartet. Zeit – und zwar gerade nicht die Zeit der Minuten- und Stundenzeiger (die am Anfang des Textes auf der Uhr ja bezeichnenderweise fehlen) – nein, Zeit als solche steht für die *cisfinite Logik*. Wie beim Cis-Mann: die ganz bewusst in den finiten Grenzen des Alltags bleibende Logik. Menschliche Logik und Sprache verstummen angesichts der nicht-linearen Zeit. An sich ist der Tod das Stehenbleiben der Zeit. Er tritt ein durch die Null eben jenes Augenblicks, den die *Obériuty* auch als „Wunder“ bezeichnen. Es ist genau jener Spalt, jener Riss inmitten des Daseins, der *promežutok* (Zwischenraum) durch den das Große Nichts in seiner totalen Ungegenständlichkeit hereinbricht.

Man könnte argumentieren, dass das Ich des Textes zwar seine Heiligenvita nicht schreibt, aber seine eigene persönliche Heiligenvita lebt. In einer Situation, in der es durch Zensur und Sprachlosigkeit nicht möglich ist, Heiligenviten zu schreiben, kann man sie eben nur selbst leben. Die *Starucha*, die „Alte“, ist also vor allem ein metapoetischer Text über das Verfassen eines Textes, über Formen der Inspiration, der Prokrustination, des konkurrierenden Wettbewerbs mit anderen Schreibenden – ganz besonders aber auch über die zentrale Frage des *žiznetvorčestvo* aus dem Russischen Symbolismus, wie man sein eigenes Leben zu einem Kunstwerk machen kann. Ich komme nachher darauf zurück.

5. Realisierte Metaphern und „žiznetvorčestvo“ (das Leben zur Kunst machen)

Das führt uns unmittelbar zu einem anderen Text von Charms, der als *Autobiografie* betitelt ist und auch tatsächlich autobiografische Züge aufweist, dabei aber die Gattung der Autobiografie parodiert:

Jetzt werde ich darüber sprechen, wie ich geboren wurde, wie ich aufgewachsen bin und wie die ersten Anzeichen von Genialität in mir gefunden wurden. Ich wurde zweimal geboren. So ist es passiert.

Mein Vater heiratete meine Mutter 1902, aber meine Eltern brachten mich erst Ende 1905 zur Welt, weil mein Vater wollte, dass sein Kind am Silvesterabend geboren wird. Papa rechnete damit, dass die Empfängnis am 1. April stattfinden sollte, und erst an diesem Tag fuhr er mit dem Vorschlag, ein Kind zu zeugen, zu meiner Mutter. Das erste Mal, dass Papa zu meiner Mutter fuhr, war am 1. April 1903. Mama hatte lange auf diesen Moment gewartet und war schrecklich glücklich. Aber Papa war anscheinend in einer sehr spielerischen Stimmung und konnte nicht widerstehen und sagte zu Mama: „April, April!“ Mama war schrecklich beleidigt und an diesem Tag ließ sie Papa nicht zu sich kommen. Ich musste bis zum nächsten Jahr warten.

1904, am 1. April, fuhr Papa mit demselben Vorschlag wieder zu Mama. Aber Mama, die sich an den Vorfall vom letzten Jahr erinnerte, sagte, dass sie jetzt nicht wieder in so einer dummen Situation sein wolle und ließ wieder nicht zu, dass Papa zu ihr kam. Egal wie viel Vater tobte, es half nichts, und erst ein Jahr später gelang es meinem Vater, meine Mutter zu überzeugen und mich zu empfangen.

Meine Empfängnis fand also am 1. April 1905 statt.

Alle Berechnungen meines Vaters brachen jedoch zusammen, weil ich mich als Frühgeborenes herausstellte und vier Monate früher als geplant geboren wurde. Papa war so wütend, dass die Hebamme, die mich empfing, verwirrt war und mich zurückschob, von wo ich gerade ausgestiegen war.

Einer unserer Bekannten, ein Student der Militärisch-Medizinischen Akademie, der zur gleichen Zeit anwesend war, sagte, dass es nicht möglich sei, mich zurückzuschieben. Trotz der Worte des Studenten stopften sie mich dennoch wieder hinein, aber wie sich später herausstellte, haben sie mich in Eile nicht in den richtigen Ort geschoben. Dann begann eine schreckliche Aufregung. Die Gebärende ruft: „Gib mir mein Kind!“

ihr wird geantwortet: „Sie sagen, dein Kind ist in dir.“ „Wie! – schreit die Gebärende. – Wie ist das Kind in mir, wenn ich es gerade geboren habe!“ „Aber – sagen sie zu den Eltern – vielleicht irren Sie sich?“

„Wie! – ruft die Gebärende, – ich liege falsch! Wie kann ich mich irren! Ich selbst habe gesehen, dass das Kind hier auf dem Laken lag!“ „Das stimmt“, sagen sie zu der Gebärenden. „Aber vielleicht ist es irgendwohin gekrochen.“ Kurz gesagt, sie selbst wissen nicht, was sie der Gebärenden sagen sollen. Und die Gebärende macht Lärm und fordert ihr Kind.

Ein erfahrener Arzt musste gerufen werden. Der erfahrene Arzt untersuchte die Gebärende und warf ihre Hände hoch, verstand plötzlich alles und gab der Gebärenden eine gute Portion Bittersalz. Die Gebärende hatte Durchfall, und so kam ich ein zweites Mal heraus.

Da tobte Papa wieder, – dass das immer noch nicht als Geburt bezeichnet werden könne, es immer noch keine Person sei, sondern ein Halbfötus, und es entweder wieder zurückgeschoben oder in einen Inkubator gegeben werden solle. Und so haben sie mich in einen Inkubator gebracht.

<25. September 1935>²⁴ ²⁵

²⁴ Charms, *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2*, S. 82. Übersetzung des Autors.

²⁵ Теперь я расскажу о том, как я родился, как я рос и как обнаружились во мне первые признаки гения. Я родился дважды. Произошло это вот как.

Мой папа женился на моей маме в 1902 году, но меня мои родители произвели на свет только в конце 1905 года, потому что папа пожелал, чтобы его ребенок родился обязательно на Новый год. Папа рассчитал, что зачатие должно произойти 1-го апреля и только в этот день подъехал к маме с предложением зачать ребенка. Первый раз папа подъехал к моей маме 1—го апреля 1903-го года. Мама давно ждала этого момента и страшно обрадовалась. Но папа, как видно, был в очень шутливом настроении и не удержался и сказал маме: «С первым апреля!» Мама страшно обиделась и в этот день не подпустила папу к себе. Пришлось ждать до следующего года.

В 1904 году, 1-го апреля, папа начал опять подъезжать к маме с тем же предложением. Но мама, помня прошлогодний случай, сказала, что теперь она уже больше не желает оставаться в глупом положении, и опять не подпустила к себе папу. Сколько папа ни бушевал, ничего не помогло. И только год спустя удалось моему папе уломать мою маму и зачать меня.

Итак мое зачатие произошло 1-го апреля 1905 года.

Однако все папины расчеты рухнули, потому что я оказался недоноском и родился на четыре месяца раньше срока. Папа так разбушевался, что акушерка, принявшая меня, растерялась и начала запихивать меня обратно, откуда я только что вылез.

Присутствующий при этом один наш знакомый, студент Военно-Медицинской Академии, заявил, что запихать меня обратно не удастся. Однако несмотря на слова студента, меня все же запихали, но, правда, как потом выяснилось, запихать-то

запихали, да второпях не туда. Тут началась страшная суматоха. Родительница кричит: «Подавайте мне моего ребенка!»

ей отвечают: «Ваш, говорят, ребенок находится внутри вас». «Как! — кричит родительница.— Как ребенок внутри меня, когда я его только что родила!»

«Но,— говорят родительнице,— может быть вы ошибаетесь?»

«Как! — кричит родительница,— ошибаюсь! Разве я могу ошибаться! Я сама видела, что ребенок только что вот тут лежал на простыне!»

«Это верно,— говорят родительнице.— Но, может быть, он куда-нибудь заполз». Одним словом, и сами не знают, что сказать родительнице. А родительница шумит и требует своего ребенка.

Пришлось звать опытного доктора. Опытный доктор осмотрел родительницу и руками развел, однако все же сообразил и дал родительнице хорошую порцию английской соли. Родительницу пронесло, и таким образом я вторично вышел на свет.

Schon der erste Satz „Jetzt werde ich darüber sprechen, wie ich geboren wurde“ ruft bei uns Lesern die klassische Genre-Erwartung der Autobiografie auf. Dieser mündliche Redeton wird aber sofort durch fehlende Bescheidenheit unterwandert, wenn das Ich uns fröhlich zu erzählen gedenkt, „wie die ersten Anzeichen von Genialität in mir gefunden wurden“. So entsteht bereits am Beginn ein absurder, hyperbolischer und provokanter Stil. Dieser autobiografische Text handelt von der zweifachen Geburt des Autors. Im Zentrum steht eigentlich der Vater, der ein zwar sachlicher und vergeistigter Mensch zu sein scheint, sich hier aber als infantiler „Narr“ präsentiert. Vater und Sohn machen sich beide zum Narren. In erster Linie ist dieser Text eine Parodie auf die gesamte Gattung der Autobiografie. Bereits bei dem neugeborenen Baby zeigen sich klare Anzeichen von Genialität. Nach der ersten klassischen Geburt ordnet der Vater als Kontrollfreak an, dass das Kind wieder in den Hintern zurückgeschoben werden muss. Der Vater hatte die Geburt haargenau und minutiös für den Silvestertag geplant. Deshalb musste die Zeugung nach rationaler Rückberechnung am 1. April erfolgen. Schon durch diesen Aprilscherz wird die Geburt um zwei ganze Jahre verschoben. Bei der dann folgenden Geburt wird der russische vulgäre Ausdruck *v žēpu* realisiert. Wie eine realisierte Metapher wird aus dem „verdammte Scheiße“ wörtlich ein: „in den Arsch zurück“ – ein völlig absurder Vorgang, das Neugeborene wieder in die Mutter zurückzuschieben – was nur als Sprachspiel und nicht realistisch lesbar ist.

Die Geburt findet bezeichnenderweise am Übergang vom Silvester- zum Neujahrstag statt – einem Moment der ambivalenten Schwebe. Ob man so weit gehen sollte, den Vater gleich mit Stalin als Über-Vater zu interpretieren, ist die Frage. Eliot Borenstein hat in seinem Buch *Men without Women* überzeugend nachgewiesen, wie alles Weibliche aus der sowjetischen Kultur immer weiter ausgegrenzt worden ist und Frauen von der Kolchosarbeiterin und Traktoristin bis zur Arbeiterin letztlich auf die Gender-Seite des Männlichen „geshiftet“ wurden. Wenn wir uns den Umgang mit der Mutter in diesem Text genauer anschauen, dann entlarvt Charms im Umgang des Vaters mit ihr deutlich die

Тут опять папа разбушевался,— дескать, это, мол, ешё нельзя назвать рождением, что это, мол, ешё не человек, а скорее наполовину зародыш, и что его следует либо опять обратно запихать, либо посадить в инкубатор. И они посадили меня в инкубатор.

<25 сентября 1935>

Plan- und Lebenshirngespinste des Vaters. Hier schwingt auch die Maxime der russischen Symbolisten, nämlich das *žiznetvorčestvo* mit, dass man das Leben als solches zu einem Kunstwerk machen solle. Charms nimmt in einer komischen Parodie auf diese symbolistische Maxime sein eigenes Leben, sein Selbst und seine Existenz zum kreativen Material, um eine Geschichte über und von sich selbst zu schreiben.

Daneben wird aber auch die alte Herrschafts-Mythologie von Gaia, Uranus und Kronos in dieser Erzählung mythologisch aufgerufen. Die ersten Hügel entstanden aus der Liebesumarmung von Gaia (der Erde) und Uranos (dem Himmel). Gaia buckelte sich vor Lust unter Uranos und so entstanden die sanften, grünen Hügel. Aus diesen Hügeln wurden die Titanen geboren. Unter den Titanen befand sich auch Kronos, der mächtigste Sohn von Gaia und Uranos. Ihr Vater Uranos hasste die Titanen vom ersten Augenblick an so sehr, dass er sie immer wieder mit seinem Phallus in den Schoss der Gaia zurückstieß. Nachdem er seinen Vater entmantelt hat, wird Kronos später selbst genau wie Uranos und frisst alle seine Kinder auf. Einzig Zeus überlebte in einem Versteck. Der Text liefert insofern auch eine Parodie auf die altgriechische Mythologie von der Erschaffung der Welt mit.

6. Cisfinites Denken

Neben der alten Mythologie erinnert der Text aber auch an *Tristram Shandy* von Lawrence Sterne, wo die erzählte Zeit im 3. Buch vor der Geburt spielt und auch die geburtshelferischen Fähigkeiten der Hebamme und des Arztes thematisiert werden. Mit Michail Bachtin könnte man diese Geburt auch als einen Karneval bezeichnen, wo die erwartbaren Abläufe auf den Kopf gestellt werden. Hier wird also der geniale Schriftsteller Daniil Charms geboren, der in dem Text *Starucha* (Die Alte) in die Rolle des Jurodivyj, des Gottesnarren, schlüpfen wird. In dieser karnevalesken Geburt scheint alles bereits so angelegt zu sein. Am 1. April gezeugt, nimmt der reale Autor Daniil Charms diese Identität als Aprilscherzbaby an und spielt vom Moment seiner Zeugung an diese Rolle als Narr.

Der Übergang von Silvester auf Neujahr ist eigentlich die Null-Stunde beziehungsweise die Null der Stunden. Jener Moment zwischen Altem und Neuem Jahr. Aage Hansen-Löve bemerkt hierzu:

„Das Jenseits (die Welt des „tam“) wird durch das absolute Diesseits (= „tut“) abgelöst, durch jenen Punkt also, in dem alle Gegensätze (und damit Gegen-stände) neutralisiert und gewissermaßen ‚verflüssigt‘ sind: Eben dieses absurde Spiel mit dem Auf- und Abbau von Oppositionen entwickelt sich in einem der Schlüsseltexte von Charms *cis finitem* Denken – dem Gedanken-Gedicht *Néteper* („Nichtjetzt“): Das Hier und Jetzt („hinc et nunc“), die „haecceitas“ vom Nullpunkt der Jeweiligkeit aus betrachtet – steht dem Dort („tam“) und Nicht-Jetzt („néteper“) des Jenseits gegenüber“.²⁶

Der folgende kurze Text aus dem gleichen Entstehungsjahr spinnt das Thema dann noch weiter:

Inkubationszeitraum

Ich habe vier Monate im Inkubator verbracht. Ich erinnere mich nur, dass der Inkubator glasig war, transparent und mit einem Thermometer.

Ich saß im Inkubator auf Watte.

Ich erinnere mich an nichts anderes.

Vier Monate später wurde ich aus dem Inkubator genommen. Es geschah am 1. Januar 1906. So wurde ich zum dritten Mal geboren. Als Tag meiner Geburt haben sie dann den 1. Januar festgelegt.

<1935>²⁷ ²⁸

Hier wird eine dritte Geburt hinzugefügt, weil das neugeborene Kind noch in den Inkubator muss und die Herausnahme am Ende dann einer dritten Geburt gleichkommt. Der Inkubator ist ein Glaskasten – und insofern kann hier fast

²⁶ Hansen-Löve, „Konzepte des Nichts“, S. 336.

²⁷ Charms, *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2*, S. 82. Übersetzung des Autors.

²⁸ Инкубаторный период

В инкубаторе я просидел четыре месяца. Помню только, что инкубатор был стеклянный, прозрачный и с градусником. Я сидел внутри инкубатора на вате.

Больше я ничего не помню.

Через четыре месяца меня вынули из инкубатора. Это сделали как раз 1-го января 1906 года. Таким образом, я как бы родился в третий раз. Днем моего рождения стали считать именно 1 января.

<1935>.

schon der Schrank mitgedacht werden, der ja einer der Lieblingsgegenstände von Charms war und immer wieder thematisiert worden ist.

7. „Iskusstvo kak Škap“ – „Die Kunst ist ein Schrank“

Der Schrank ist für Charms die Nullstelle „Schrank“, also einfach ein Phonem und Graphem, dass jenseits von Zweckmäßigkeiten einfach autopoetisch auf sich selbst verweist und nicht deiktisch einen realen Gegenstand bezeichnet oder gar auf eine höhere Wirklichkeit und Bedeutung verweist, indem er als Trope auch Metapher, Symbol, Chiffre oder Allegorie sein könnte. Seine Lösung „Iskusstvo kak Škap“ („Die Kunst ist ein Schrank“) parodiert den bekanntesten Slogan des Russischen Formalismus von Viktor Šklovskij *Iskusstvo kak priěm* (Kunst als Verfahren, 1916), der Kunst bereits von der aristotelischen Mimesis-Bezogenheit in innerliterarische Reihen von der außertextuellen Wirklichkeit abzulösen versuchte. Der Schrank (eigentlich „škaf“ und nicht das ältere „škarp“) als Null- und ‚Leerstelle‘ („pustoe mesto“), als All-Index und Joker im absurdistischen Sprachspiel ist alles und nichts zugleich: Grab und Ort der Handlung (als Guck-Kasten-Bühne), Koffer (in Charms’ Erzählung *Starucha* (Die Alte)) und Gefängnis gleichermaßen. Das Wort soll sich von der Logik und ihrer einheitsstiftenden Funktion befreien. Charms fokussiert auf das Übersehene, das Niedrige, das Unvernünftige, das Unfassbare und das Verschwundene. Seine wiederentdeckten Gegenstände verweigern sich jedweder idealisierten Darstellung. Gudrun Lehmann schreibt in ihrem Kapitel über das „Schwarze Quadrat und den Schrank“ in ihrer Monografie *Fallen und Verschwinden*: „Der unhörbare Ton, der unlesbare Buchstabe, das unsichtbare Bild können in ihrer Unmöglichkeit jeweils aus der Leere hörbar, lesbar oder sichtbar werden, entziehen sich aber – wie das apophatische Schweigen in der mystischen Schau – jeglicher Sagbarkeit.“²⁹

Ganz in der Tradition der empirischen Naturwissenschaftsgläubigkeit der Sowjetunion ist im Inkubator auch ein großes Thermometer angebracht. Die Konfrontation des Lebendigen mit dem Mechanischen ist hier grundlegend eingeführt. Charms gibt dem Neugeborenen Gedächtnis und Stimme, womit er seinen Konkurrenten Lev Tolstoj zu übertreffen versucht, wenn der sich

²⁹ Lehmann, Gudrun: *Fallen und Verschwinden. Daniil Charms Leben und Werk*. Wuppertal 2010. Hier S. 155.

vermeintlich sogar ganz genau zurückerinnern kann, wie er als Wickelkind festgebunden worden war.³⁰ Nach der Logik dieses Textes von Charms sind die erste und zweite Geburt am 1. September erfolgt und nach vier Monaten nun die dritte Geburt aus dem Inkubator heraus, so dass der Wille des Vaters fast durchgesetzt wurde – er wollte ja den Silvestertag. Der 1. Januar 1906 konnte so nun als Tag der Geburt willkürlich festgelegt werden, nachdem die erste Geburt ja noch an der Sturheit des Vaters gescheitert war. Der reale Autor Charms wurde zudem übrigens am 30. Dezember 1905 als Daniil Ivanovič Juvačev geboren – auch hier schwingt wieder der autobiografische Text mit.

Vater und Sohn wird im Text durch diese drei Geburten eine übernatürliche prophetische Gabe zugeschrieben. Auch dies eine klare Parodie auf eines der berühmtesten Gedichte von Aleksandr Puškin, *Prorok* (Der Prophet). Dies ist einer der zentralsten kulturellen Topoi Russlands: Der Dichter bzw. Schriftsteller ist von Gott selbst ebenbürtig dem Zaren gegenüber eingesetzt, um für die gesamte Bevölkerung, das *narod*, die Stimme zu erheben und die Wahrheit zu verkünden – und zwar die religiös-transzendenten ewige Wahrheit *istina* und nicht die manipulierbare Alltagswahrheit der *pravda*. Diese Selbstddefinition als Propheten hat über nahezu alle russischen Schriftsteller großes Unglück gebracht, von Selbstmord über Kerkerhaft und Verbannung bis hin zu Hinrichtungen. Nobelpreisträger Iosif Brodskij versucht mit seinen Texten und seiner Poetik des *obrazotvorčestvo*, also des Sich-Hinter-Masken-Versteckens des Dichters, diesen tödlichen Mechanismus außer Kraft zu setzen. Ich würde Charms diesbezüglich als direkten Vorläufer von Brodskij bezeichnen. Beide versuchen sie, die Mechanismen des *žiznetvorčestvo* aus dem Russischen Symbolismus auszuhebeln.

Im Zentrum der Poetik der OBÉRIU steht, eine kindliche Wahrnehmung der Dinge mit einem unschuldigen Blick wieder zu ermöglichen. Ohne die Tradition der russischen Formalisten von der „Entautomatisierung der Wahrnehmung“ und dem „neuen Sehen“ durch die Verfremdung des Blicks wäre dieser Ansatz kaum zu verstehen. Die Betonung des A-Logischen, die mit dieser kindlichen Blickperspektive einhergeht, erinnert auch an Dostoevskijs Zelebrieren der

³⁰ Tolstoj, Lev Nikolajevič: „Moja žizn“ *Sobranie sočinenij*. Hg. Michail Chrapčenko. 22 Bde. Moskva 1985. 498–503. Hier S. 469–74. (zitiert nach: Weld, Sara Pankenier: „Infant Mind: Daniil Kharms, Childish Alogism, and OBERIU Literature of the Absurd“. *Voiceless Vanguard. The Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde*. Evanston, IL 2014. 156–216. Hier S. 170.)

Freiheit, irrational sein zu dürfen.³¹ Kunst basiert eben auch nicht auf der Alltagslogik, sondern folgt ihrer eigenen inneren Logik und ihren Regeln. Dichter und Kinder sehen die Welt in kausalen Verknüpfungen, die durch Wiederholung und Gewohnheit zu den Regeln der Welt geworden sind. Für Daniil Charms und die Autoren der OBÉRIU repräsentiert das Infans bzw. Kind den Höhepunkt der Machtlosigkeit und Verletzlichkeit. Durch fröhliches Bewusstsein ist das Kind in einem Zustand des Objektseins gefangen. Als machtloses Wesen steht das Kind auch für den von der Sowjetkultur enteigneten kindlichen Intellektuellen und für die bedrohte Avantgarde insgesamt. Der kreativ-künstlerische Prozess wird ja oft mit einer Schwangerschaft verglichen. So könnte der Text auch allegorisch interpretiert werden, dass das Kind für die künstlerische Inspiration steht, der Vater der Schriftsteller ist, und der mütterliche Körper die materielle Schaffung von Kunst repräsentiert. In dieser emblematischen Geschichte stünden sowohl weibliche Schwangerschaft als auch männliche Impotenz symbolisch für den kreativen Prozess. Die Narration stellt sich auf die Seite des neugeborenen Selbst. Charms spielt mit Geburtstrauma und Irreversibilität von Geburt, wobei die Sehnsucht des Kindes zurück in den Mutterschoß hier ad absurdum geführt wird. Der Kampf gegen den Vater ist auch der Kampf gegen die Autorität von Kausalität, Logik und Sprache. Letztlich wird auch in diesem Text der Vater entthront und als impotent entlarvt, wenn eben der Neujahrs- und nicht der Silvestertag zum Tag der Geburt erklärt wird.

8. „Slučai“ / Fälle – Zufälle – Fallen

Kommen wir nun im Weiteren auf das Verhältnis von Zahlenlogik und Sprache und betrachten wir den kurzen Text *Sonett* aus den *Slučai* (Fälle):

Mir ist mal was Seltsames passiert: ich hatte plötzlich vergessen, was zuerst kommt: die 7 oder die 8. Ich ging zu den Nachbarn und fragte sie, was sie in dieser Sache meinten. Wie groß aber war ihre und meine Überraschung, als auch sie plötzlich entdeckten, dass sie sich an die Reihenfolge nicht erinnern konnten. 1, 2, 3, 4, 5 und 6 – das wussten sie noch, aber wie es weiterging, hatten sie vergessen. Wir gingen zusammen ins Kaufhaus »Gastronom«, Ecke Snamenskaja und Bassejnaja, und trugen der Kassiererin unser Problem vor. Die Kassiererin lächelte wehmütig,

³¹ Weld, „Infant Mind“, S. 166.

zog ein kleines Hämmchen aus dem Mund und sagte, wobei sie die Nase kraus zog: »Meiner Meinung nach kommt die 7 nach der 8, wenn die 8 nach der 7 kommt.« Wir bedankten uns bei der Kassiererin und verließen frohgemut den Laden. Doch plötzlich, als wir die Worte der Kassiererin genauer bedachten, ließen wir den Kopf wieder hängen, da sich ihre Worte als vollkommen sinnlos erwiesen. Was sollten wir also tun? Wir gingen in den Sommergarten und begannen dort, die Bäume zu zählen. Aber als wir beim Zählen bis 6 gekommen waren, hielten wir inne und fingen an zu streiten: nach Meinung der einen folgte nun die 7, nach Meinung der andern die 8. Wir hätten noch lange gestritten, aber zum Glück fiel in dem Moment ein kleines Kind von der Bank und brach sich beide Kiefer. Das brachte uns von unserem Streit ab. Und dann ging jeder für sich nach Hause.³² ³³

Das ist ein Text aus dem Zyklus von dreißig Texten mit dem Titel *Slučai* („Fälle“, oder auch „Zufälle“). Wegen Zensur hat Charms selbst diesen Zyklus zu Lebzeiten nie veröffentlicht gesehen. Er hat diese kleinen Texte zwischen 1933 und 1936 vorwiegend für sich selbst geschrieben und zusammengestellt. Der Augenblick korrespondiert im obériutischen Denken mit der Punktualität und Singularität des „Zu-Falls“ (*slučaj*) und der reinen Gegenständlichkeit, in der Kategorie der Plötzlichkeit sowie ihrer Verbalisierung im paradoxalen Sprechen. Alles Existieren ist ein Warten auf den Stillstand der Zeit als einem

³² Russisches Original und deutsche Übersetzung nach Charms, *Fälle*, S. 10f.

³³ Сонет

Удивительный случай случился со мной: я вдруг позабыл, что идет раньше – 7 или 8. Я отправился к соседям и спросил их, что они думают по этому вопросу. Каково же было их и мое удивление, когда они, вдруг, обнаружили, что тоже не могут вспомнить порядок счета. Один, два, три, четыре, пять и шесть помнят, а дальше забыли. Мы все пошли в коммерческий магазин “ГАСТРОНОМ”, что на углу Знаменской и Бассейной улицы, и спросили кассиршу о нашем недоумении. Кассирша грустно улыбнулась, вынула изо рта маленький молоточек и, слегка подвигав носом, сказала: “По-моему, семь идет после восьми в том случае, когда восемь идет после семи.” Мы поблагодарили кассиршу и с радостью выбежали из магазина. Но тут, вдумываясь в слова кассирши, мы опять приуныли, так как ее слова показались нам лишенными всякого смысла. Что нам было делать? Мы пошли в Летний Сад и стали там считать деревья. Но дойдя в счете до шести, мы остановились и начали спорить: по мнению одних дальше следовало семь, по мнению других – восемь. Мы спорили бы очень долго, но, к счастью, тут со скамейки свалился какой-то ребенок и сломал себе обе челюсти. Это отвлекло нас от нашего спора. А потом мы разошлись по домам.

Hereinbrechen der Ewigkeit, die sichtbar wird im *promežutok* (Zwischenraum) zwischen den Augenblicken.

Klassischerweise steht auch in diesem kurzen Text von Daniil Charms ein Kind im Zentrum. Es fällt von der Parkbank und bricht sich Ober- wie auch Unterkiefer. Der Übergang vom Infans zum Erwachsenen, also der Übergang zu einem freien Leben in Verantwortung beschäftigt Charms intensiv. Dieser Topos ist zentral im Lebenswerk von Lev Tolstoj. Wenn das Kind von der Unschuld in den Zustand des Bewusstseins trete, setze der Prozess des Zurückdrängens dieses Bewusstseins durch Drogen, Alkohol, Gewalt und Sexualität ein. Tolstoj sucht Übergang in die Spiritualität als Lösung für dieses Dilemma. Charms parodiert hier den zentralen Topos von Tolstoj. Für Charms steht die Sowjetunion für Entmündigung und Infantilisierung. Von früh auf sollte der Mensch zum so bezeichneten „neuen Menschen“ pädagogisch erzogen werden. Arbeitsliebende und altruistische, den Egoismus überwindende Genossen sollten durch Zensur und klare Vorgaben herangezüchtet werden. Obszönes (wie auch im heutigen Russland wieder „Mutterflüche“ im Netz strafrechtlich teuer geahndet werden) wurde ebenso wie Alkohol verboten. Diesem neuen Menschen mussten demnach schädliche Anteile der Persönlichkeitsentwicklung vorenthalten werden. Der Staat bestimmt insofern, wie gedacht werden darf und verändert auch die alte 7-Tage-Kalender-Woche durch einen neuen sozialistischen Rhythmus. Indem Charms in seinen Texten immer wieder das Kind zerstückelt, zerstückelt er Tolstoj und dessen fatalen Topos.

9. „*promežutok*“ – „Zwischenraum“

Wenn sich im Gegensatz zu Tolstoj bei Charms im *promežutok* (Zwischenraum) zwischen den Augenblicken die Ewigkeit öffnet, sollten wir an dieser Stelle über das geniale Verhältnis von Charms zur Mathematik und zu den Zahlen sprechen. Charms ist fasziniert von der Null als Grenzwert, also Null-Zahlenwert, zwischen minus-unendlich und plus-unendlich. Hier sind Leere und Endlichkeit gleichermaßen als absolute Nullform verortet. Er fasst dies in die sprachliche Metapher vom *promežutok* (Zwischenraum). Ähnlich dem *Schwarzen Quadrat* von Malevyc ist zwischen Anwesenheit und Abwesenheit jenseits der Darstellbarkeit alles und nichts. Oft enden deshalb die Texte von Charms mit einem *vse* (das ist alles). Das russische gebildete Ohr hört hier immer Čechov mit: „Man muss

einfach schreiben: Pëtr Semënovič heiratete Marja Ivanovna. Das ist alles.“³⁴ Die Erwartungshaltung des Lesers geht leer aus und das Ende bleibt offen. Dieses *vsé* liest sich wie ein Kommentar aus dem außerliterarischen Off in den literarischen Text hinein.

In Malevyc's früher Bleistiftzeichnung *Dva nulja* (Zwei Nullen) aus dem Jahre 1915 befinden sich unterhalb des Wortes *DVA* (ZWEI) die beiden Vokale „OO“ oder alternativ die beiden Ziffern „00“ (zwei Nullen). Gudrun Lehmann argumentiert hier folgendermaßen: Malevyc greife sowohl Praktiken der Buchstabenmystik als auch die figurative Augen- und Kreismetaphorik O-O bzw. das Palindrom „oko“ auf, also in der russischen Sprache des Wortes „Auge“. Durch diese paradoxe Doppelkodierung halte er die Null in seinem Sehermotiv in der Schwebe, so dass die Wahrnehmung zwischen hieroglyphischem Piktogramm und kodierbarem Text ins Oszillieren komme. Lehmann merkt an:

Neben der Zahl Eins, die auf die absolut singuläre Einheit unter den übrigen Zahlen weist und deswegen im Zahlensystem eine Ausnahme darstellt, extrahiert er [Charms; AW] in seinem philosophischen Traktat *Nul' i Nol'* (*Null und Noll*, 1931) die Zahl Null aus ihrer angestammten numerischen, mathematischen Reihung: „[Ich] nehme mir die Kühnheit festzustellen, dass die Zahl auch als selbständige betrachtet werden kann, außerhalb der Ordnung der Rede. Nur so gelangen wir zu einer echten Wissenschaft von der Zahl.“ Charms setzt die Null, wie schon Malevyc [Malevyc] in seiner Zeichnung, als zwei differenzierende Zeichen des Nichts in die Interrelation von Visualität (Ideogramm, Figur) und Verbalität (Buchstabe). Er stellt der Zahl „Null“ (=0) den Kreis (=O) „Noll“ gegenüber. Für „Noll“ setzt er den Kreis als Vollkommenheit und absolute Evidenz des Unendlichen: „Ich nehme an und nehme mir sogar die Kühnheit festzustellen, dass die Lehre vom Unendlichen die Lehre von der Noll ist. [...] Versuchen Sie, in Noll den gesamten Zahlenkreis zu erkennen. [...] Und deshalb bleibt als Symbol für Noll der Kreis O.“ [...]

In den Tagebuchaufzeichnungen von Charms befindet sich 1933 ein Eintrag, der die Zwischenstelle der Null zu einer anderen „Wält“ nicht in einem transfiniten Jenseits, sondern inmitten des Diesseits („in medias res“ bzw. „cifinit“) ansiedelt. Ihre Nicht-Abzählbarkeit löst sich von

³⁴ Vgl. Ejchenbaum, Boris: „Über Čechov“. *Über Čechov*, Hg. Peter Urban, Zürich 1988. 92–106. Hier S. 102.

einerzählbaren, logisch abfolgenden Ordnung des Vorher (-) und Nachher (+) „ent“-ziffernd ab.³⁵

10. Infantilisierung durch das System

Am Ende möchte ich Ihnen nun meine Lesart eines Textes nahelegen, den ich persönlich für einen der besten Texte von Charms halte:

Volodja war auf der Weihnachtsfeier

Volodja war auf der Weihnachtsfeier. Alle Kinder tanzten, und Volodja war so klein, dass er immer noch nicht einmal laufen konnte.

Sie setzten Volodja in einen Sessel.

Volodja sah die Waffe: „Gib! Gib!“ – schreit er. Und was „geben“, kann er nicht sagen, weil er so klein ist, dass er immer noch nicht sprechen kann.

Und Volodja will alles: Er will ein Flugzeug, er will ein Auto, ein grünes Krokodil will er. Alles will er!

„Geben! Geben!“ – schreit Volodja.

Sie gaben Volodja eine Rassel. Volodja nahm die Rassel und beruhigte sich. Alle Kinder tanzen um den Baum herum und Volodja sitzt in einem Sessel und macht mit seiner Rassel Lärm. Volodja mochte die Rassel wirklich sehr!

<Mitte der 1930er Jahre>^{36 37}

³⁵ Lehmann, *Fallen und Verschwinden*, S. 155–160.

³⁶ Charms, Daniil: *Polnoe sobranie sočinenij. Band 3. Proizvedenija dlja detej*. Hg. Valerij Sažin. Sankt Petersburg 1997. Hier S. 82. Übersetzung des Autors.

³⁷ Был Володя на ёлке

Был Володя на ёлке. Все дети плясали, а Володя был такой маленький, что ещё даже и ходить-то не умел.

Посадили Володю в креслице.

Вот Володя увидел ружье: «Дай! Дай!» — кричит. А что «дай», сказать не может, потому что он такой маленький, что говорить-то ещё не умеет.

А Володе всё хочется: аэроплана хочется, автомобиля хочется, зелёного крокодила хочется. Всего хочется!

«Дай! Дай!» — кричит Володя.

Дали Володе погремушку. Взял Володя погремушку и успокоился. Все дети пляшут вокруг ёлки, а Володя сидит в креслице и погремушкой звенит. Очень Володе погремушка понравилась! <Середина 1930-х>.

Im Zentrum dieses kurzen Textes steht aus meiner Sicht wiederum das Problem der Sprache. Volodja ist an der Schwelle vom Kind zum Erwachsenen.

Volodja bekommt im vorliegenden Text am Weihnachtsabend, als die Bescherung erfolgt, weder das ihm gezeigte Flugzeug noch das Auto und auch nicht ein grünes Krokodil. Stattdessen lässt er sich eine Rassel in die Hand drücken und ist glücklich und zufrieden, wenn er mit ihr Lärm machen kann. Wichtig ist zunächst, dass er als einzige Person auf dieser Feier noch nicht richtig sprechen kann. Er bringt nur mehrfach das eine Wort *Daj! Daj!* (Geben! Geben!) in der Imperativform hervor. Man ist sofort an Sigmund Freud's psychologischen Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips* erinnert, in dem von einer an einem Seil befestigten Holzspule seines eineinhalb Jahre alten Enkels Ernst die Rede ist. Als an einem Theaterabend Anna Freud und ihr Mann ihren Sohn alleine zu Hause in der Wohnung zurückgelassen hatten, findet der Sohn diese Holzspule als Spielzeug. Als die Eltern später nach Hause zurückkommen, bemerkt Anna Freud, dass im Laufe des Abends ihr Sohn eine Art von Spiel entwickelt hat: Er wirft nämlich diese Spule immer mit hoher Energie von sich weg und zieht sie dann an dem Faden wieder zu sich heran. Bei dieser Tätigkeit spricht er ständig die beiden Worte „Fort“ und „Da“. Sigmund Freud stellt an diesem Beispiel die Frage, wie die innerseelische „Wiederholung“ von Traumata und (katastrophaler Trennung), überhaupt der Wiederholungzwang, sich mit dem Lustprinzip vertragen kann. Es sei hier kurz angemerkt, dass gerade das Frühwerk der *Obéiuty* von grassierendem Wiederholungzwang einzelner Wörter, ja ganzer Wort- und Satzgruppen geprägt ist, die in ihrer iterierenden, ja perseverierenden Gleichförmigkeit den unfreiwillig komischen Effekt einer hängengebliebenen Schallplatte erzeugen. Kommen wir von den *Obéiuty* aber wieder auf Freud zurück.

Traumatisiert durch die Abwesenheit der Mutter überwindet das Kind seine Angst und erlangt die Herrschaft über die Lage, indem es sie symbolisiert. Dadurch, dass es die Mutter durch die Holzspule ersetzt, wird es zum Regisseur ihres Erscheinens und Verschwindens. Angst ist damit im freudigen Geltendmachen der Herrschaft aufgehoben. Man kann den Text von Charms in diesem Sinne lesen, dass es um einen Versuch geht, wie einst der des kleinen Enkel Freuds, das sich entziehende *fort* wiederzuholen ins *da*, und das erstarrte *da* *fort* zu werfen – weg damit. Die auf den ersten Blick stabile Opposition o-a, *fort-da*, erlaubt bei näherer Betrachtung flexible Übergänge, Verschlingungen, Kombinationen. Das *fort* umhüllt, löchert, kreiert, vernichtet das *da*. Kein Spiel,

sei es ein Liebes-, Kriegs-, Schach- oder Analyse-Spiel, das nicht auf diese Alternanz zielen würde. Das *fort* wird stets gewinnen: jeder, jede verliert schließlich seine Königin. Anstelle von „Fort-Da“ steht bei Charms das wiederholte „Geben! Geben!“. Volodja kann sich noch nicht artikulieren und sein heftiges Begehen mitteilen. Das Symbol von erwachsener Männlichkeit und Autonomie ist die Waffe, die Volodja nicht bekommt bzw. nicht an sich nehmen möchte. Sie ist das Symbol der Revolte gegen seine Rolle, die er spielen muss: Nämlich ein passives Kind zu sein und nicht mit all den ersehnten Dingen spielen zu dürfen, die ihm verboten sind. In einer metonymischen Linie vollzieht sich im Weiteren eine Anti-Klimax hin zum Flugzeug, das immer noch ein Symbol von männlicher Dynamik im Raum und von erhaben auktorial-herrschaftlicher Sicht von oben auf die kleine Welt unten ist, aber nicht mehr so mit dem Todesprinzip verknüpft ist. Danach erfolgt eine semantische Abschwächung auf das Auto. Flugzeug wie Auto symbolisieren die Macht der Erwachsenen über Zeit und Raum. In einem weiteren Schritt wird noch ein grünes Krokodil präsentiert, das bereits nur noch ein Spielzeug ist und in diesem Sinne nur noch ein Simulakrum des Realen.

Am Ende wird er als passives Objekt von den anderen in einen Kindersitz verfrachtet und bekommt eine Rassel in seine Hand gedrückt. Diese Textstelle bringt die Oppositionen „aktiv versus passiv“ fast schon in einem Kontext von Opfer und Täter assoziativ zum Klingen. Wir hören das berühmte Diktum von Freud, dass, wo „Es“ ist, „Ich“ werden solle. Volodja gelingt es nicht, diese souveräne Position zu erobern und sich zum aktiven Erwachsenen zu entwickeln. Jacques Lacan ist davon überzeugt, dass das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert sei, die symbolische Ordnung bildet. Wenn Menschen das gleiche Objekt begehen, würden sie sich beim Kampf um dieses Objekt gegenseitig umbringen. In der Erfindung der Sprache und der symbolischen Ordnung eröffnet sich die Möglichkeit, das triebhafte Begehen des „Es“ nach der Mutter und nach der Erfüllung aller Wünsche in den Worten als Ersatzobjekten zu kompensieren. René Girard hatte das in seiner Theorie des „mimetischen Begehen“ noch weiter ausgeführt, dass zwei Kinder immer das gleiche Objekt begehen, wenn sie in einen Raum mit verschiedenen Objekten hineingelassen werden, und dass ein Krieg zwischen diesen Kindern nur durch den Übergang ins Symbolische der Sprache verhindert werden könnte. Der Text sagt ja auch explizit, dass Volodja alles haben möchte.

Weil er noch nicht alt genug ist, wird Volodja von der Gemeinschaft der anderen ausgeschlossen. Er scheint passives Objekt zu sein und sich insofern in

einer Art Opferrolle zu befinden, wenn er von den anderen einfach in seinen Kinderstuhl hineingesteckt wird und sich dagegen offensichtlich nicht wehren kann bzw. will. Souveränität scheint er bis zum Ende des Textes über nichts zu gewinnen und er kann auch das Objekt seines Begehrns nicht mit Sprache benennen. Dieses fast sprachlose Begehrn kann nicht befriedigt werden, obgleich Volodja am Ende mit seiner wertlosen Rassel zufrieden zu sein scheint. Er bekommt eben nicht die gefährliche Waffe, sondern sein Begehrn wird metonymisch auf diese Rassel verschoben. Lacan liest Freud bekanntlich metaphorisch, dass das Begehrn nach der Mutter durch den „Namen des Vaters“ und durch den Eintritt in seine symbolische Ordnung der Sprache gebrochen wird. Der Eintritt in die Sprache ist bildlich gesprochen insofern der Moment der „Kastration“. Durch Sprache wird das Infans aber auch vom passiven Objekt zum aktiven Subjekt und Täter. Man könnte den Lärm der Sprache mit der Sprache als solcher gleichsetzen. Sprache ist immer nur ein Surrogat für die Begierde im Allgemeinen. Volodja wähnt sich als souveränes Subjekt im Sinne der anderen Erwachsenen, obgleich Sprache an sich das Objekt der Begierde nicht ersetzen kann. Würde es insofern Sinn machen, Volodja als den Künstler bzw. Schriftsteller zu interpretieren? In den Texten bei Charms wimmelt es von Kindern und Alten. Es sind diese beiden Personengruppen, denen seine Faszination gilt. Was fasziniert am Kind? Sind es Freiheit und Verantwortungslosigkeit des Kindes? Ebenso wie bei den Alten, die bald tot sind und somit aller irdischen Probleme enthoben und frei? Ist das eine Reflexion der eigenen Rolle von Charms als Schriftsteller im kommunistischen System, wo er zwischen Geborensein und Tod in eine Opferrolle hineingezwängt wird – wie Volodja in seinen Kindersitz?

Mir scheinen hier verschiedene Interpretationsstränge denkbar zu sein. Einerseits ließe sich dieser Text autobiografisch auf Daniil Charms selbst beziehen, der sein Begehrn nicht mehr frei artikulieren kann, weil er vom kommunistischen System in den Sessel hineingezwungen und censiert wird. Hier wäre zu argumentieren, dass der Kommunismus durch seine doktrinären Vorgaben des Sozialistischen Realismus die Schriftsteller durch Systemzwang infantiliert, so dass sie ihre alte Sprache verloren haben und sich nur noch mit einem sinnentleerten Krachmachen mit der Rassel in einer Illusion von Herrschaft glücklich wähnen dürfen. Statt des kaiserlichen Herrscherapfels tragen sie bezeichnend die Kinderrassel in der Hand.

Daneben ließe sich dieser Text aber auch sozialkritisch interpretieren, dass die Bürger im Sozialismus sich anpassen und mit der Rassel in der Hand zufriedengeben müssen. Wenn sie dieses Rasseln glücklich macht, dann haben sie ihre Opferrolle angenommen und verinnerlicht. Sie freuen sich dann sogar darüber, dass sie mit der Rassel Lärm machen dürfen. Am einleuchtendsten wäre vermutlich eine metapoetische Interpretation, dass es Charms nicht um sich selbst, sondern um die KunstschaFFenden generell im sowjetischen Stalinismus der 30er Jahre geht. Dann könnte der Text als eine Kritik am Sowjetschriftsteller gelesen werden, der sich mit der Rassel zufriedengibt. Daniil Charms will das Wunder, das Numinose und die authentische Unschuld des Kindes. Er verweigert sich einer totalitär gleichgeschalteten Literatur. Hieraus leitet sich auch seine ganze Parodie auf sowjetische Kinder- und Kinderbuchliteratur ab, weil dort das Ziel gerade nicht der mündige, verantwortungsvolle und reife Bürger ist. Eine „falsche“ Erziehung durch das sozialistische Dogma führt von Beginn an in eine passive Opferrolle. Der Fokus liegt im Text von Charms aber speziell auf dem Schriftsteller, der sich mit der Rassel abspeisen und vereinnahmen lässt, statt die Waffe zu erkämpfen und in die Hand zu nehmen.

11. Allegorisierungen

Der Text wurde auch explizit als eine Allegorie auf Russland interpretiert. Russland sei ein Land, das sich im Vergleich mit und im Gegensatz zum Westen als rückständig empfindet. Im Gegensatz zu den anderen europäischen Nationen erhält es nur die Rassel und wird in den Kindersitz verfrachtet. Das steht in einer langen Tradition von Petr Čaadaev, der in seinem zunächst in Frankreich veröffentlichten *Ersten Philosophischen Brief* das Land als „geistig vollständig unbedeutend“ bezeichnete. Einen Hauptgrund dafür sah er insbesondere in der Tradition der Russisch-Orthodoxen Kirche. 1836 wurde dieser Text in der Moskauer Zeitschrift *Teleskop* auch auf Russisch publiziert, was Zar Nikolaus I. veranlasste, ihn für verrückt zu erklären. Man legte ihm gar ein Publikationsverbot auf. Trotzdem schrieb Čaadaev im Jahr danach seine *Apologie eines Wahnsinnigen*. Ein Alexej Nawalny steht letztlich bis heute in dieser Tradition:

Wir leben nur in der sehr begrenztesten Gegenwart, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft, inmitten einer flachen Stagnation. Und wenn wir uns manchmal Sorgen machen, dann nicht in Erwartung oder mit dem

Wunsch nach dem Gemeinwohl, sondern in der kindlichen Leichtfertigkeit des Babys, wenn es sich räkelt und seine Hände nach der Rassel ausstreckt, die ihm die Amme zeigt.³⁸ ³⁹

In dieser Tradition wäre Russland die Verkörperung des „Babys von Europa“. Volodja ist ironischerweise auch noch die Verkleinerungsform von Vladimir, was wir heute nicht nur auf Putin, sondern aus der Perspektive von Charms auf Vladimir Lenin zurückführen könnten – vom altkirchenslavischen Wortstamm her semantisch „derjenige, der herrscht“. Aus der Gesamtpoetik von Charms heraus könnten wir hier aber auch so argumentieren, dass der Eintritt in die Sprache die konkreten Gegenstände durch die infiniten Buchstaben, Laute und Worte ersetzt und im Sinne von Lacan Volodja in die symbolische Ordnung eintritt. Die Spät-Avangarde versucht mittels ihrer kindlichen Ästhetik die Subjektposition des Infans bzw. des Kindes als alternative Subjektivität zu usurpieren.

Abschließend möchte ich zum poetischen Werk von Daniil Charms sagen, dass er für die russische Literatur bis heute zentral paradigmabildend wurde. Aus meiner Sicht wären die Moskauer Konzeptualisten der 70er-Jahre Dmitrij Prigov, Lev Rubinštejn und Vladimir Sorokin ohne die absurde Poetik von Charms nicht möglich geworden. Gerade die De-Binarisierungen von Charms eröffnen den Blick in die Postmoderne und ihrem Spiel mit den Signikanten, die über die Signifikate hinweggleiten. Die Konzeptualisten nehmen die Topoi und Stereotypen der Sowjetunion und tragen sie maximal hyperbolisch so dick auf, dass das gesamte kulturelle sowjetische System durch dieses Verfahren implodiert. Da sie innerhalb dieses sowjetischen Systems agieren und ihr Hauptverfahren die Parodie ist, definieren sie sich selbst gerade nicht als Dissidenten. Erst die russischen Aktionskünstler der 80er Jahre setzen sich wieder explizit in die lange Tradition des Dissidententums. Ich persönlich möchte so argumentieren, dass Daniil Charms mit seiner Poetik über diesen binären Oppositionen

³⁸ Aus dem ersten "Philosophischen Brief" von Petr Čaadaev aus dem Jahre 1829. Čaadaev, Petr Jakovlevič: *Polnoe sobranie sočinenij i izbrannyye pis'ma*. Moskva 1991. S. 90 sowie S. 92–93.

³⁹ Мы живем лишь в самом ограниченном настоящем без прошедшего и без будущего, среди плоского застоя. И если мы иногда волнуемся, то не в ожидании или не сожеланием какого-нибудь общего блага, а в ребяческом легкомыслии младенца, когда он тянеться и протягивает руки к погремушке, которую ему показывает кормилица.

agiert. Ich hoffe, dass ich Ihnen dies unter anderem vor allem an seiner Poetik von Null und Noll, an seiner cisfiniten Mathematik wie auch an seiner Maxime „Die Kunst ist ein Schrank“ ansatzweise erläutern konnte.

Und um es mit Charms zu sagen: *i vsë* (das ist alles).

Literaturverzeichnis

Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskij*. Frankfurt a. M. 1985.

---. *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. 3. Ausgabe. Moskva 1972.

Čaadaev, Petr Jakovlevič: *Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye piš'ma*. Moskva 1991.

Charms, Daniil: „Bože, kakaja užasnaja žizn' i kakoe užasnoe menja sostojanie. Zapisnye knižki. Pis'ma. Dnevniki. Publikacija, vstupitel'noe slovo i posleslovie Vladimira Gloc“. *Novyj Mir* 2 (1992): 192–224.

---. *Fälle. Russisch/Deutsch*. Hg. und übersetzt von Kay Borowsky. Stuttgart 1995.

---. *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2. Proza i scenki Dramatičeskie proizvedenija*. Hg. Valerij Sažin. Sankt Petersburg 1997.

---. *Polnoe sobranie sočinenij. Band 3. Proizvedenija dlja detej*. Hg. Valerij Sažin. Sankt Petersburg 1997.

Éichenbaum, Boris: „Über Čechov“. *Über Čechov*, Hg. Peter Urban, Zürich 1988. 92–106.

Hansen-Löve, Aage A.: „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obériu)“. *Poetica* 26 (1994): 308–73.

Koschmal, Walter: „Zur musikalischen Poetik des Verdichtens und Verschwindens. Daniil Charms‘ ‚Die Alte‘ (Starucha) und Gustav Meyrinks ‚Der Golem‘. *Revolution und Avantgarde*“. Hgg. Anke Niederbudde und Nora Scholz. Berlin 2018. 195–207.

Lehmann, Gudrun: *Fallen und Verschwinden. Daniil Charms Leben und Werk*. Wuppertal 2010.

---. „Charms trifft Čechov“, *Die Komponisten bei Obst: Daniil Charms, Obst Music* vom 19.09.2022, <https://obst-music.com/composers/charms.htm>.

Malevyč, Kazymyr: Das Schwarze Quadrat [Čornýj kvadrat/Černýj kvadrat].

---. Zwei Nullen [Dva Nuli/Dva Nulja].

Martínez, Matías, und Michael Scheffel: „Erzählte Welt“. *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2020. 137–149.

- Müller-Scholler, Christine:** „Das russische Theater des Absurden. Charms – Vvedenskij“ *Russische Avantgarde 1917–1934 Kunst und Literatur nach der Revolution*. Hg. Bodo Zelinsky. Bonn 1991. 57–92.
- Nakhimovsky, Alice S.:** *Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij*. Wien 1982.
- Roberts, Graham:** *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU – fact, fiction, metafiction*. Cambridge 1997.
- Stoimenoff, Ljubomir:** *Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Frühwerk von Daniil J. Charms: ein Beitrag zur Definition der "obériutischen Ästhetik"*. Frankfurt a. M. 1984.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič:** „Moja žizn“ *Sobranie sočinenij*. Hg. Michail Chrapčenko. 22 Bände. Moskva 1985. 498–503.
- Weld, Sara Pankenier:** „Infant Mind: Daniil Kharms, Childish Alogism, and OBERIU Literature of the Absurd“. *Voiceless Vanguard. The Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde*. Evanston, IL 2014. 156–216.
- Wöll, Alexander:** „Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag?“ *Deutsche und Tschechen: Geschichte – Kultur – Politik*. Hgg. Walter Koschmal, Marek Nekula, Joachim Rogall. München 2001. 235–245.

5.

Louis Paul Boon, *De Kapellekensbaan of de I. illegale roman van Boontje (Der Kapellekensweg oder der I. illegale Roman von Boontje)*

Lut Missinne

Im Jahre 2015 wurde von der Koninklijke Vlaamse Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde (KANTL) der „dynamische[] Kanon der niederländischsprachigen Literatur“ aufgestellt. In einer Liste mit der symbolisch offenen Zahl von „50 (+1)“ wurden „essentielle“ Texte aus der niederländischsprachigen Literatur präsentiert.¹ Einige Titel dieser Liste sind so fest im literarischen Kulturerbe verankert, dass ihr Verschwinden aus der Dynamik des Kanons höchst unwahrscheinlich ist. Ein solcher Titel ist der Roman *De Kapellekensbaan of de I. illegale roman van Boontje* des flämischen Schriftstellers Louis Paul Boon (1912–1979), zu Deutsch *Der Kapellekensweg*. Es ist bestimmt kein Zufall, dass der Kanon viele experimentelle Romane enthält – Romane, die nicht schnell und leicht lesbar sind, die mit Sprache, mit Stimmen und Strukturen spielen und die man mehr als einmal lesen sollte. Ich schließe mich diesbezüglich gerne der Aussage des niederländischen Autors Gerrit Krol an: „ein Buch, das es nicht wert ist, zweimal gelesen zu werden, ist es auch nicht wert, einmal gelesen zu werden“.² Der mehr als 400 Seiten zählende Roman *De Kapellekensbaan* bildet mit dem ebenso umfangreichen *Zomer te Ter-Muren* (*Sommer in Ter-Muren*) eine zweiteilige Buchreihe, auf deren zweiten Teil ich hier nicht näher eingehen werde.

¹ „*De canon van de Nederlandstalige literatuur. De 50 + 1 mooiste literaire werken*“, Website vom 8.1.2023, <https://literairecanon.be/nl/werken>.

² „Een boek dat het niet waard is om twee keer gelezen te worden, is het ook niet waard om een keer gelezen te worden.“ Krol, Gerrit, „Het onleesbare boek Dankwoord na de uitreiking van de Constantijn Huygens Prijs“. *Wat mooi is is moeilijk. Essays*. Amsterdam 1991: 27–30. Hier S. 28.

Nach einer kurzen Vorstellung des Autors Louis Paul Boon werde ich zeigen, wie die auffälligsten Merkmale von *De Kapellekensbaan* alle eng mit der Thematik des Romans und mit der Poetik des Autors verbunden sind. Die Charakterisierung des Romans nehme ich anhand von drei Punkten vor: 1. das Paradoxon von Konstruiertheit versus Authentizität; 2. *De Kapellekensbaan* als poetologischer und politischer Akt des Widerstands, und 3. Zweifel, Nihilismus und Ironie – „eine Reise hin und zurück“³. Die Verflochtenheit der Erzählstränge, der Perspektivenwechsel und die begeisterte Verknüpfung mehrerer Erzählstimmen sind ohne Zweifel die auffälligsten Merkmale. Leserinnen und Leser, die nicht zu *De Kapellekensbaan*, sondern zu *Der Kapellekensweg* greifen und das Buch auf Deutsch lesen, werden noch eine zusätzliche Stimme hören, nämlich die des Übersetzers. Dreimal wurde das Buch ins Deutsche übertragen, und zwar von drei verschiedenen Übersetzern: in den Jahren 1970, 1986 und 2002.⁴ Die Zitate in diesem Beitrag stammen aus der neuesten Übersetzung aus dem Jahre 2002. Der Übersetzer Gregor Seferens hat den vollständigen Titel des Originals übernommen: *Der Kapellekensweg oder der I. illegale Roman von Boontje* – ein wichtiger Hinweis auf die Art und Weise, wie die Geschichte erzählt wird, und auf die Position, die Boon sich mit diesem Titel in der niederländischsprachigen Literatur zudachte. Abschließend werde ich kurz auf einige typische Übersetzungsprobleme eingehen.

Zunächst einige Worte zu Louis Paul Boon. Die Biographie des Autors spielt in diesem Roman eine wichtige Rolle, zum Teil, weil er der Meinung war, dass ein Künstler die Kunst und das Leben nicht trennen sollte. Louis Paul Boon wurde 1912 in eine katholische Familie in Aalst, einer kleinen Industriestadt in Ostflandern, geboren. In seinem autobiographischen Porträt *Verscheurd jeugdportret* (Zerrissenes Jugendbild) aus dem Jahre 1975, drei Jahre vor seinem Tod erschienen, skizziert er das Bild eines schüchternen Kindes, das in sich selbst zurückgezogen ist und versucht, sich gegen die bedrohliche Außenwelt zu

³ Boon, Louis Paul: *Der Kapellekensweg oder der I. illegale Roman von Boontje*. Übersetzt von Gregor Seferens. München 2002, S. 11.

⁴ Boon, Louis Paul: *Eine Straße in Ter-Muren*. Übersetzt von Jürgen Hillner. München 1970; Boon, Louis Paul: *Ein Mädchen aus Ter-Muren*. Übersetzt von Hans Herrfurt. Berlin 1986; Boon, Louis Paul: *Der Kapellekensweg oder der I. illegale Roman von Boontje*. Übersetzt von Gregor Seferens. München 2002.

wehren, indem es in seinen Träumen und in seiner Fantasie Halt sucht. Die Familie Boon lebte in einer kleinen Arbeiterwohnung, der Vater war Maler und Lackierer. Den jungen Louis störte die ärmliche Arbeitergegend jedoch wenig. Was ihn interessierte, waren die abenteuerlichen Geschichten, die sein Großvater, Peetje Sooi, ihm erzählte, und alles, was er an Zeitungen, Zeitschriften und Büchern verschlingen konnte. Als er sich in der Stadtbibliothek auf den Namen seines Vaters anmeldete, unter dem Vorwand, dieser könne die Bücher leider nicht selbst abholen, konnte er die als gewagt betrachteten Romane des naturalistischen flämischen Autors Cyriel Buysse, sowie Werke von Emile Zola und Dostojewski ausleihen – eine Heldentat, für die er von der Schule verwiesen wurde.

Neben dem Lesen hatte Boon noch eine weitere Leidenschaft: Er wollte Maler werden und schrieb sich an der Akademie für bildende Künste in Aalst ein, wo er einige Künstler kennenlernte, mit denen er ein Leben lang befreundet bleiben sollte. Einer davon war Maurice Roggeman, der Künstler, der in *De Kapellekensbaan* als „Tippetotje“ auftritt. Finanzielle Probleme zu Hause verhinderten jedoch, dass er sein Kunststudium beenden konnte. Er zog nach Brüssel, wo er als Autolackierer arbeitete, bis ihm nach einem Konflikt gekündigt wurde – ein Vorfall, der sein späteres sozial-revolutionäres Gefühl anstacheln würde. Die Erfahrungen bei einer weiteren Arbeitsstelle als Lackierer in einem Eiskeller fanden Eingang in Boons Roman *Menuett* von 1955, einer multiplen Ich-Erzählung, die sich um drei Figuren dreht: einen Mann, der einer monotonen Arbeit in einem Eiskeller nachgeht (autobiographisch inspiriert), seine Frau und ein junges Dienstmädchen. „Lolita in Flandern“ wurde das Buch genannt.⁵

In dieser Zeit war Boon dennoch auch weiterhin intensiv als Künstler tätig und begann, nach dem Vorbild des flämischen Holzschnittkünstlers Frans Masereel, einen Roman in Linolschnitten anzufertigen: *3 mensen tussen muren* (3 Menschen zwischen Mauern). Die Bildunterschriften dazu wurden mit der Zeit seitenlang, bis letztendlich eher ein Roman als eine Zeichenarbeit daraus wurde: „ein Maler entgleist“, sagte Boon selbst dazu.⁶ 1936 heiratete er und drei Jahre später, im Jahre 1939, wurde sein einziger Sohn Jo geboren. Im selben Jahr wurde er in die Armee einberufen. Am ersten Tag des Krieges geriet Boon in Gefangenschaft und war drei Monate lang im Kriegsgefangenenlager in Fallingbostel

⁵ Siehe: Weverbergh, Julen. „Lolita in Vlaanderen“. *Vandaag* 12 (1966): 276–290.

⁶ Boon, Louis Paul: *Een man zonder carrière*. Amsterdam 1982, S. 64.

interniert. Nach der Befreiung wurde er Journalist bei der Zeitung *De Rode Vaan*, dem Zentralorgan der Kommunistischen Partei Belgiens, wo er jedoch aufgrund seiner antidoktrinären Haltung schon nach kurzer Zeit wieder entlassen wurde. Danach fand er Arbeit als Redaktionssekretär bei der linken Wochenzeitung *Front*, später schrieb er für verschiedene linke und sozialistische Zeitungen. Zahllose von Boons Beiträgen für (Wochen-) Zeitungen, die in der schwierigen Nachkriegszeit eine wichtige Einnahmequelle für ihn darstellten, sind in *De Kapellekensbaan* zurückzufinden. Auch die Schwierigkeiten, auf die Boon bei *De Rode Vaan* wegen der doktrinären Haltung der Zeitungsleitung stieß, sind im Roman in den Beiträgen des Journalisten Johan Janssens, Boons Alter Ego, ausführlich beschrieben worden.

Bereits während des Krieges, im Herbst 1943 hatte er angefangen, an einem Roman über Madame Odile zu arbeiten, für den er keinen Verleger finden konnte. Daraufhin zerschnitt er den Roman, reicherte ihn mit neuen Fragmenten an und arbeitete ihn zu einem immensen Manuskript aus. Der Roman *De Kapellekensbaan*, der daraus entstehen würde, erschien erst zehn Jahre später, im Jahre 1953. Das Buch beginnt mit einem Prolog:

DAS BUCH ÜBER DEN KAPELLEKENSWEG welches das Buch über die Kinderjahre von Ondineke ist, die im Jahre 1800-und-soundso-viel geboren wurde ... und die sich in Meneer Achilles Derenancourt, den Direktor der Garnfabrik De Filature, verliebte, die aber am Ende des Buchs das erbarmungswürdige Oscarke heiraten wird ... über ihren Bruder Valeer-Traeler mit seinem Monsterschädel, der von hüben nach drüben durchs Leben wackelt, und über Meneerke Brys, der ohne es zu wissen, einer der I. Sozialisten war ... über ihren Vater Vapeur, der mit seiner gottlosen Maschine die Welt retten wollte, und über all das, was mir zufällig gerade nicht einfällt, was aber in groben Umrissen den mühsamen AUFSTIEG DES SOZIALISMUS nachzeichnen soll und den Untergang des Bürgertums, welches 2 Weltkriege aufs Haupt bekam und zusammengestaucht wurde. Doch zwischendurch und nebenbei ist es auch ein Buch, das sehr viel später handelt, in unserer modernen Zeit: Während Ondineke im Jahr 1800-und-soundso-viel lebt, leben Missjöh Colson vom Ministerjum, Johan Janssens der Tageszeitungsschreiber, Tippetotje die Malerin, Maitre Pots und Prof. Dr. Spothuyzen – und du selbst, Boontje – heutigentags, auf der Suche nach den Werten, die wahrhaft gültig sind, auf der Suche nach etwas, das den UNTERGANG DES SOZIALISMUS aufhalten kann. [...] Jedoch ... der Himmel bewahre uns davor, daß es nicht mehr ist als das: es ist ein See, ein Ozean, ein

Chaos: es ist das Buch über all das, was auf dem Kapellekensweg, der Kapellekensbaan zu hören und zu sehen war, vom Jahr 1800-und-soundso-viel bis heute.⁷

In den letzten Sätzen hören wir die Stimme des Erzählers, der die Rahmenerzählung des Buchs trägt, und der hier den Autor und die Romanfigur Boon(tje) anspricht. Dieser erzählt gemeinsam mit seinen Freunden („uns“) von ihrem Streben, „das Buch“ über den Sozialismus zu schreiben.

Die Geschichte von Ondineke ist die einzige der Erzählhandlungen, die sich mehr oder weniger nacherzählen lässt. Programmatisch wird es im Prolog schon angekündigt: Es geht um die Geschichte des Aufstiegs und Untergangs des Sozialismus. Die Erzählung über das am Anfang 10-jährige Mädchen Ondineke kann als eine Form des sozialen Widerstands im Namen hunderter, tausender anderer Menschen verstanden werden. Ondine wächst in kleinbürgerlichen Verhältnissen in der kleinen Industriestadt Ter-Muren (alias Aalst, einer Provinzstadt in Ost-Flandern) auf und träumt von einem besseren Leben, das sie über die Besitzer der beiden Fabriken im Ort zu erreichen hofft. Diese Fabriken, die Garnfabrik „De Filature“ und die Deckenfabrik „De Labor“, dominieren die Umgebung und die soziale Struktur von Ter-Muren. Der eine Besitzer ist katholisch, der andere liberal und nicht-katholisch, und so gehört auch die Bevölkerung zwei verschiedenen Gruppen an.

⁷ Boon, *Kapellekensweg*, S. 5. „HET BOEK OVER DE KAPELLEKENSBAAN dat het boek is over de kinderjaren van ondineke, die geboren werd in tjaar 1800-en-zoveel... en die verliefd werd op meneer achilles derenancourt, directeur van de garenfabriek de filature, maar die op het laatste van het boek trouwen zal met het zielige oscarke.... over haar broer valeer-traleer, met zijn monsterhoofd dat van hier naar daar door het leven waggelt, en over meneerke brys die zonder dat hij het wist een der 1ste socialisten was... over haar vader vapeur, die met zijn goddeloze machine de wereld redden wou, en over al wat mij toevallig niet te binnen schiet, maar dat in zijn grote lijnen de moeizame OPGANG VAN HET SOCIALISME wil tekenen, en de ondergang van de burgerij die 2 oorlogen op haar kop kreeg en ineenstuikte. Maar daartussen en daarnaast is het ook een boek dat zich veel later afspeelt, in onze moderne dag van vandaag: terwijl ondineke leeft in tjaar 1800-en-zoveel, leven mossieu colson van tminnesterie, johan janssens de dagbladschrijver, tippetotje de schilderes, mtr. mots en pr. dr. spothuyzen – en gjzelf, Boontje – ten huidigen dage, op zoek naar de waarden die waarlijk tellen, op zoek naar iets dat de NEERGANG VAN HET SOCIALISME tegenhouden kan. Maar... de hemel beware er ons voor moet het niet méér zijn dan dat: het is een plas, een zee, een chaos: het is het boek van al wat er op de kapellekensbaan te horen en te zien viel, van tjaar 1800-en-zoveel tot op deze dag.“ Boon, *Kapellekensbaan*, S. 5.

Zwei Triebfedern leiten Ondine in ihrem Handeln: ihre katholische Erziehung, die sich anhand von Momenten exalterter Religionsausübung äußert, und ihre kleinbürgerliche Herkunft, die Nährboden für ihre Selbstüberhebung ist: Sie hofft, dass etwas von der heiligen Geschichte auf sie abstrahlen könnte und lebt in dem Wahn, dass sie eigentlich zur Klasse der adligen Fabrikbesitzer gehört. Darum betrachtet Ondine die Bemühungen des „Meneerke Brys“, der eine Krankenkasse für die Arbeiter gründen möchte, und die aufkommende sozialistische Bewegung als eine Bedrohung für ihren gesellschaftlichen Traum und sie scheut keine Mittel, um mit den Söhnen der Fabrikchefs in Kontakt zu kommen. Sie zieht sogar eine Zeit lang als Liebhaberin des Sohnes des Fabrikbesitzers Achilles Derancourt im Schloss ein. Als dieser eine Frau seines Standes heiratet, sucht Ondine einen Ehekandidaten und entscheidet sich für den schüchternen jungen Mann Oscarke, der davon träumt, Bildhauer zu werden. Oscar fühlt sich zum Sozialismus hingezogen, ist aber eher Zuschauer, ein Sympathisant, und partizipiert nicht aktiv an der neu aufkommenden sozialistischen Bewegung.

Die Geschichte von Ondine in *De Kapellekensbaan* endet, als sie und Oscar nach der Hochzeit in ein kleines, ärmliches Zimmer ziehen und Ondine bemerkt, dass sich das Kreuz über dem Bett bewegt. Allerdings nicht durch das Wunder, auf das sie schon ihr ganzes Leben wartet: „sie stellte sich aufs Bett und schaute aufmerksam zu dem Kreuz empor ... es bewegte sich tatsächlich ... und als sie das Kreuz abnahm, entdeckte sie, daß es dahinter vor Bettwanzen nur so wimmelte.“⁸ Diese Bettwanzen stehen für die Armut, in die es sie verschlagen hat. Im zweiten Teil, *Zomer te Ter-Muren*, wird die Geschichte von Ondine und Oscar weitererzählt. Es wird deutlich, dass sich ihre Geschichte nun in ihren Kindern wiederholt, in einer Welt, die sich – trotz der Errungenschaften des Sozialismus – nicht maßgeblich verändert zu haben scheint. – Eine strukturelle Manifestation der zyklischen Zeitauffassung dieses Diptychons, die sich auch auf unzählige andere Arten äußert. „Dein Buch wird enden, wo es enden muss“, so der Erzähler in *Sommer in Ter-Muren*: „nämlich dort, wo es angefangen hat.“⁹ Die Geschichte beginnt mehrmals, zuerst auf Seite 7: „Hier beginnt das I. Kapitel: Frühling in Ter-Muren“, jedoch 130 Seiten weiter noch einmal: „Hier fängt definitiv das I. Kapitel an: Frühling in Ter-Muren“. Genauso scheint auch

⁸ Boon, *Kapellekensweg*, S. 567.

⁹ Boon, Louis Paul: *Sommer in Ter-Muren*. Berlin 1986, S. 540.

Sommer in Ter-Muren kein Ende nehmen zu können. Nach dem „Vierte[n] und letzte[n] Kapitel: Wir Einzelgänger in einer Welt voller Barbaren“¹⁰ folgt schließlich noch ein allerletztes Kapitel „Obwohl unser Buch zu einem Abschluss gekommen ist, zu einem endgültigen Abschluss, schreiben wir, alle Grenzen überschreitend, noch ein letztes Kapitel: Abendschein über den Wäldern“.¹¹

Die Ondine-Erzählung wird kursiv dargestellt, damit sie typographisch von der zweiten Erzählebene unterschieden werden kann, die in der gegenwärtigen Zeit spielt. Von manchen wird sie als Rahmenerzählung, von anderen als gesonderte Erzählebene betrachtet. In diesem „aktuellen Roman“, wie diese Erzählebene in der Kritik genannt wird, kommentieren Boontje, seine Nachbarn, Freunde und Bekannten die Ondine-Erzählung aus ihrer direkten Umgebung und liefern sogar Material dafür, in Form von Zeitungsausschnitten, Fabeln und Anekdoten. Sie sprechen von „*unserem* Buch über den Kapellekensweg“ und diskutieren immer wieder darüber, welche Form es annehmen soll:

Wenn ich das, was gesagt wurde, zusammenfasse, sagt Johan Janssens in seinem schönsten Tageszeitungsstil, dann muß ich dem kantoralen Schulmeister recht geben, wenn er sagt, daß es nichts mehr zu sagen gibt, doch gleichzeitig kann ich dir auch nicht widersprechen, wenn du sagst, daß alles Gesagte alle zehn Jahre mit anderen Worten wiederholt werden muß. Ha, und wenn ich das richtig sehe, dann ist die Schlußfolgerung hieraus, daß sich die Form ändern muß, denn sowohl der sich evolutionär entwickelnde Verstand und die unveränderliche Dummheit des Menschen als auch der schöne Glaube an die Zukunft und der ketzerische Zweifel daran waren in der antiken Zivilisation genau dieselben wie heute in unserer heutigen Zivilisation, doch einer muß den Wein in neue Schläuche füllen – wenn ich mich in meiner Eigenschaft als Dichter so ausdrücken darf –, damit jeder, der sich daran betrinkt, auch versteht, daß nicht nur die Atlantis-Zauberwelt untergegangen ist, sondern daß auch die Atomis-Arbeitslosenwelt ihr auf den Fersen folgt ... He, ich erleiche und erschrecke und breche angesichts meiner eigenen Spiritualität in Lachen aus ... und rasch rede ich von etwas anderem, der Form also: wenn du das, was der kantorale Schulmeister aufgezählt hat, erneut sagen willst, dann mußt du eine andere Form wählen, doch welche? z.B. einen Roman, in den du alles holterdipolter

¹⁰ Boon, *Sommer in Ter-Muren*, S. 413.

¹¹ Ebd., S. 509. In dem zweiten Teil, *Sommer in Ter-Muren* holt der Erzählstrang von Ondine die zeitliche Handlung des aktuellen Romans ein, bis sie kurz vor dem Krieg ineinanderfließen und alle Protagonisten gelassen den Zweiten Weltkrieg abwarten.

reinkippst, platsch, wie einen Bottich Mörtel, der vom Gerüst fällt + nebenbei und zudem dein Zögern und deine Zweifel im Hinblick auf Sinn und Nutzen eines Romans + außerdem und darüber hinaus etwas, das du als die Reise vom Nihilismus zum Realismus bezeichnen könntest – hin und zurück, 3. Klasse –, denn heute gibt es noch Hoffnung, daß aus der Welt noch etwas werden könnte, doch morgen wird diese Hoffnung wieder zurück in Grund und Boden gehämmert ... und außerdem könntest du noch Randbemerkungen einfügen, plötzliche Einfälle, nutzlose Umschreibungen, verkappte erotische Träume und sogar Zeitungausschnitte ...

Also so ähnlich, wie wir es jetzt machen, sagst du ... und Johan Janssens, der kantorele Schulmeester und Missjöh Colson vom Ministerjum sehen dich mit offenem Mund an.¹²

Diese Freunde, die Pirandello-artig herbeigerufen und wieder weggeschickt werden, mal den Autor bei der Arbeit stören, mal neuen Stoff für den Roman liefern, haben jeweils eine ganz eigene Art: Missjöh Colson vom Ministerjum, der alles mit Fakten und Beweisen untermauert und dabei trotzdem auch ein

¹² Boon, *Kapellekensweg*, S. 11. „Als ik resumeer wat er besproken werd, zegt johan janssens in zijn schoonste dagbladstijl, dan moet ik de kantieke schoolmeester gelijk geven als hij zegt dat er niets meer te zeggen valt, maar dan kan ik u toch geen ongelijk geven als ge zegt dat al het gezegde ieder 10 jaar zou moeten herhaald worden maar met andere woorden. Ha en als ik het goed voorheb, dan komt het hier op neer dat het de vorm is die moet veranderen, want het evoluerend verstand en de blijvende domheid van de mensen, alsook het schone geloof in de toekomst en de ketterse twijfel eraan, waren in de antieke beschaving juist dezelfde als de dag van vandaag in onze hedendaagse beschaving, maar iemand moet de oude wijn in nieuwe vaten gieten – als ik mij in mijn hoedanigheid van Dichter zo mag uitdrukken – opdat iedereen die er zich aan bedrunkt zou begrijpen dat niet alleen de tovenaarswereld-van-een-atlantic naar de dieperik ging, maar dat de werklozenwereld-van-een-atomic haar op de hielen volgt... hè ik verschiet en ik krijg schrik en ik moet lachen met mijn eigen spiritualiteit... en ik begin rap over iets anders, de vorm dus: als gij het door de kantieke schoolmeester opgesomde wilt opnieuw zeggen, dan zult ge een andere vorm moeten zoeken, maar dewelke? b.v.b. een roman waarin ge alles holderdebolder uitkeert, kwak, gelijk een kuip mortel die van een stelling valt, + ernaast en erbij uw aarzelingen en twijfels omtrent het doel en nut van de roman, + daarbij en daarenboven iets dat ge zoudt kunnen noemen de reis van nihilisme naar realisme – weg en weer, 3^{de} klas – want vandaag is er nog hoop dat de wereld iets wordt maar morgen wordt die hoop terug de bodem ingeslagen... en daarnaast zoudt ge nog kunnen randbemerkingen geven, plotse invallen, nutteloze omschrijvingen, gekapseerde erotische dromen en zelfs dagbladknipsels... Het is te zeggen iets gelijk wij nu doen, zegt ge ... en johan janssens, de kantieke schoolmeester en mossieu colson van tminnesterie kijken u met open mond aan.“ Boon, *Kapellekensbaan*, S. 10.

dichterisches Interesse hat; die Malerin Tippetotje, die für das Lyrische und die Kunst steht – allerdings eher für Kleinkunst; der kantorale Schulmeister: eine vermeintlich würdevolle und dabei etwas lächerliche Figur, die alles ganz genau benennen möchte. Boontje, der in einer Passage mit dem Titel „Schein und Wesen“ zum ersten Mal als „ich“ auftritt, schreibt dazu:

„Wie ein Symbol stehen sie also da ... und sieh, da hab ich mich versprochen: wie ein Symbol und folglich wie ein Spiegelbild meines eignen Ichs, wie die Verdoppelung meines eignen, in Stücke gerissenen Wesens“.¹³

Ferner tritt noch Prof. Dr. Spothuyzen auf, der ins Lächerliche gezogene Literaturprofessor, und Maitre Pots, der den Humor gepachtet zu haben scheint. Boontje selbst am nächsten steht jedoch Johan Janssens, der Mann mit zwei Seelen in einer Brust. Er ist der Tageszeitungsschreiber, der sich über die autoritäre Haltung der Chefredaktion der Parteizeitung ärgert. Als Journalist würde er am liebsten jegliche poetischen Anklänge vermeiden und würde „viel lieber einen schnörkellosen Roman aus Zeitungsausschnitten zusammenbasteln“,¹⁴ während der Dichter Johan Janssens auch gerne einmal ein Märchen erzählt oder von den Beschreibungen des Kapellekensweg gerührt ist.

Diese Figuren führen nicht nur fortwährend als Leser und Kommentatoren ihre Diskussion über die Ondine-Erzählung und über die Gestaltung des Romans, sie schreiben auch selbst mit. Es sind fiktive Figuren, die dem Erzähler „über den Kopf wachsen“,¹⁵ es sind Romanhelden, von denen Boontje sich „in die Ecke drängen“ lässt,¹⁶ aber sie sind gleichzeitig auch unentbehrlich: Sie fungieren als Abspaltungen von Boon, die seine innere Gegensätzlichkeit, seine Zweifel und Relativierungen wiedergeben.

Auch der Autor des Romans selbst, der – wie schon in einigen Passagen deutlich wurde – als fiktive Abspaltung des Erzählers mit dem typisch flämischen

¹³ Boon, *Kapellekensweg*, S. 493. „Als een symbool staan zij er dus... en zie, daarin heb ik mij versproken: als een symbool, en dus als een spiegelbeeld van mijn eigen ik, als een ontdubbeling van mijn eigen aan flarden gereten wezen.“ Boon, *Kapellekensbaan*, S. 330–331.

¹⁴ Ebd., S. 22.

¹⁵ Ebd., S. 276.

¹⁶ Ebd., S. 471.

„gij“ angesprochen wird,¹⁷ übersetzt mit „du“, hat mehr als eine reine Erzählfunktion inne. Er tritt schließlich ebenfalls als Figur auf und diskutiert auch als Leser der Ondine-Erzählung mit. Dadurch entstehen Tristram Shandy-artige Diskussionen über die Romanteknik und Charakterisierung, bei denen sogar der Leser oder die Leserin (als weiteres „du“) mit einbezogen werden. Bisweilen erinnert es auch an Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*, in dem der Erzähler sein noch in der Entstehungsphase befindliches Manuskript von einigen Figuren kommentieren lässt. Die Illusion der unabhängigen Entstehung des Romans wird dadurch zerstört, doch gleichzeitig verortet Boon sich damit in der Tradition des Anti-Romans, die schon ebenso lange existiert wie das Genre selbst.

Ach, sagt Johan Janssens, vielleicht schreibt ja irgendwo auf dieser Scheißwelt der ein oder andere Idiot den Roman, und er schreibt auch weiter ohne aufzusehen, wenn hinter seinem Rücken die obengenannte Welt explodiert [...] Aber ich kann das nicht, ich fang zwar an, einen Roman zu schreiben, doch wenn ich höre, daß fliegende Untertassen über der UNO schweben, dann muß ich auch den Plan meines Romans ändern, [...] und das einzige, was ich fertigbrächte, wäre eine Bearbeitung des Reinaert Fuchs.¹⁸

Bei dieser „Bearbeitung“ handelt es sich um einen Klassiker der mittelalterlichen Literatur, die Versepen über den *Vos Reynaerde* – Boon verwendet das mittelniederländische *Van den vos Reynaerde*, aber ebenfalls *Reineke Fuchs* und den *Roman de Renard* – und *Isengrimus* von Nivardus, der 1948 zur großen Freude des Autors gerade von Prof. van Mierlo ins Niederländische übersetzt

¹⁷ In nur wenigen Passagen kommt der Erzähler Boontje als „Ich-Erzähler“ zu Wort. So in dem Kapitel, in dem er von der Krankheit und dem Tod seiner Schwester Jeanneke erzählt. Er kommentiert diese Wortwahl explizit: „denn dieses Eine Mal kann ich mich nicht hinter einer Maske verbergen, und mein eignes gepeinigtes und gequältes Herz selbst muß schreiben“ (Boon, *Kapellekensweg*, S. 449).

¹⁸ Boon, *Kapellekensweg*, S. 60–61; „Och zegt johan janssens, misschien zit er op deze snertwereld wel ergens de een of andere idioot De roman te schrijven, en al ontplode dan achter zijn hielen hogergenoemde wereld, dat hij zal blijven doorschrijven zonder opkijken [...] maar ik kan dat niet, ik begin wel aan een roman maar als ik hoor dat er vliegende schrijven boven de uno drijven dan moet ik ook het plan van mijn roman wijzigen, [...] en het enige waar ik toe in staat ben zou een herwerking van den-vos-reinaerde zijn“, Boon, *Kapellekensbaan*, S. 43.

worden war. Dieser „Reinaert-Roman“ bildet schließlich eine dritte Erzählebene, oder einen Roman in der Innentasche des zweiten, wie Boon sagen würde.

Diese Abschnitte über Reinaert und Isengrimus sind persiflierende und aktualisierte Adaptionen der Erlebnisse der mittelalterlichen Tierfiguren, Geschichten von Profiteuren und Opfern, in denen häufig auch satirische Kommentare zu zeitgenössischen, gesellschaftlichen und politischen Ereignissen verarbeitet wurden. Verglichen mit den ursprünglichen Texten wird Isengrimus in *De Kapellekensbaan* eine gesellschaftskritisch wichtigere Funktion zugeschrieben und beide, Reinaert und Isengrimus, entwickeln sich im Laufe des Romans weiter. Reinaert ist anfangs ein kleiner, armer, dummer Mann, der vor allem von seiner Frau Hermeline allmählich lernt, wie er sich in einer Welt, in der es nur Betrüger und Betrogene gibt, gewieft in die Reihen der ersten bewegen kann. Reinaert ist – wie in den mittelalterlichen Versionen – der Individualist, asozial und listig, aber hier ist es Isengrimus – der für alles den Buckel hinhalten muss und Zielscheibe von Spott und Häme ist –, der besonders stark das Bild des Volkes verkörpert: „des dumm bleibenden und immer wieder aufs Neue betrogenen Volkes“,¹⁹ und mit dem Boon sich am meisten identifizierte. Darüber schrieb er 1955: „Reinaert bekam die Sympathien. Und neben ihm erfüllt der Wolf die Rolle desjenigen, der ewig zum Narren gehalten wird, der immer den Kopf hinhalten muss“.²⁰ Boon nannte sogar sein Haus in Erembodegem, das er von dem befreundeten Dichter und Architekt Bontridder entwerfen ließ, *Isengrimus*.

So fragmentarisch und alleinstehend diese drei Erzählniveaus auch wirken mögen und wenn sie auch gesondert präsentiert werden: im Roman sind sie stark miteinander verwoben: durch gespiegelte Szenen, wiederkehrende Orte und Figuren, parallele Ereignisse, Kommentare und Anspielungen und natürlich durch die sich überschneidenden Thematiken, wodurch sich im Reinaert-Roman amüsante Anachronismen ergeben. Bei Ondine fällt auf, wie sie einerseits die faulen Tricks von Reinaert anwendet, jedoch andererseits wie Isengrimus immer wieder benutzt und ausgenutzt wird. Die Verknüpfungen kommen auf

¹⁹ Boon, Louis Paul: „De tragiek van Isengrimus“. *Schrijversalmanak*. Amsterdam 1955, S. 138, zitiert in: de Wispelaere, Paul: „Louis Paul Boon, De Kapellekensbaan“. *Lexicon van literaire werken: besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900-heden*. Hgg. A. G. H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens. Groningen 1989, S. 8.

²⁰ Ebd., S. 138.

die unterschiedlichsten Arten und Weisen zustande. Zunächst einmal gibt es explizite Verweise, wie in dem Kapitel „Reinaerts Traum“:

Ich [Johan Janssens] habe gut reden, daß Reinaert sich am Ofen die Schienbeine versengte und sich vor Gram schier verzehrte: das war ein guter Schluß für eine Geschichte. Aber in der Zwischenzeit muß das Leben weitergehen, in dem Hermeline Fleisch braten muß und Butter kaufen, und auch Miete, Heizung und Wasser und Strom bezahlen. Der Vorfall mit Einaug, der ihm das Recht zu jagen gab, aber die Beute für sich forderte ... und der Vorfall mit Isegrim, der ihn sehr lobte, aber der Gemeinschaft der Heiligen und Nihilisten den Hals umdrehte und sie auffraß ... dazu noch der tote Bauer, der im Graben entlang der Kapellekensbaan und zugleich auf seiner Leber liegengeblieben war ... darüber konnte er zwar lauter spannende Geschichten zu Papier bringen, aber um die nüchterne Tatsache, daß nämlich seine hungrigen Jungen ihm inzwischen den Schweif vom Hintern nagten, schöne Worte zuwinden, das hatte keinen Zweck: man hat mich wieder reingelegt ... das war das Ende seines Abendgebets. Und nachdem er sich eine Nacht lang, mal auf dieser, dann auf jener Seite liegend, blöd gegrübelt hatte, fiel er gegen Morgen in Schlaf und träumte wirres Zeugs, in dem die Pater vom Kaninchenberg zu den hölzernen Figuren der Surrealisten geworden waren ... nachdem sie ihn, Reinaert, zum Präsidenten der Republik der Negation ausgerufen hatten. Danach hatten sie ihm eine rote Robe mit lauter Löchern über den Kopf gezogen, so daß er in dem weißen Kragen, der den Halsausschnitt umgab, keine Luft mehr bekam: träumen ist Lug, aber machste ins Bett, dann findste genug²¹

²¹ Boon, *Kapellekensweg*, S. 110–111; „k Heb ik goed te zeggen dat reinaert zich achter de kachel de schenen zat te schrocien en het hart opvat: dat was een goed einde voor een verhaaltje. Maar ondertussen moet het leven verder gaan, waarin hermeline vlees moet braden en boter kopen, en tevens huishuur vuur en water en electriek betalen. Zijn wedervaren met eenoog, die hem het recht schoon om te jagen maar de buit zelf opeiste ... en zijn wedervaren met isengrinus die hem veel lof toezwaide, maar de gemeenschap der heiligen en der nihilisten de nek omwrongh en opat... plus de dode boer die in de gracht langs de kapellekensbaan, en tevens op zijn lever was blijven liggen... daarover kon hij weliswaar allemaal boeiende verhalen te boek stellen, maar dat zijn hongerige jongen hem ondertussen de staart van zijn gat zaten te knagen, rond dat nuchtere feit baatte het niet schone woorden te winden: men heeft me weer eens botgezet... dat was het einde van zijn avondgebed. En na een nacht van zich nu op deze zijde, en dan weer op de andere te hebben liggen zot-peinzen, viel hij op de morgen in slaap en droomde hij verwarde mikmak waarin de paters van de konijnenberg de houten personages der surrealisten waren geworden... na hem, reinaert, tot voorzitter van de republiek der Negatie te hebben uitgeroepen. Daarna hadden zij hem een rode rok

Die Sorgen der armen Bewohner der Kapellekensbaan in Ter-Muren schwingen in dieser Reinaertgeschichte mit, und die Surrealisten, die im vorliegenden Roman Gesprächsthema sind, treten hier anachronistisch auf. Aber auch in der Sprache selbst zeigt sich eine der Strategien, mithilfe derer der Autor die Erzählstrände miteinander verbindet: Der Reim in der letzten Zeile des Zitats ist nicht nur ein Echo des ursprünglichen Reinaert-Textes. Auch die Stimmen der gescheiten Ondine und von Johan Janssens, die beide hin und wieder einmal einen besonderen Einfall als Reim formulieren, klingen an dieser Stelle mit.

Zudem kommen symbolisch aufgeladene Ereignisse häufig auf allen Erzählebenen vor. Ein schönes Beispiel ist die Tatsache, dass sowohl Valeer, Ondinekes Bruder, als auch Johan Janssens und Isegrim einige Zeit einen Stofffetzen an der Hand oder, im Falle des Wolfs, am Schwanz tragen.²² Bei letzterem bedeckt dieser notdürftige Verband eine Verstümmelung, die Folge seiner Gier ist: Der Wolf hatte auf Rat von Reinaert hin seinen Schwanz in ein Wasserloch gehängt, um Fisch zu fangen, aber das Wasserloch fror in der kalten Winternacht zu – ein Vorfall, der sich auch in Nivardus' *Isengrimus* erzählt findet. Valeer verliert durch die Schuld von Ondine einen Finger und Johan Janssens trägt „einen Lappen um seinen wundgepinselten Finger“²³ – alles Verstümmelungen, die die Verwundbarkeit und die Unvollkommenheit des Menschen offenlegen: Darstellungen des menschlichen Makels.

Im Folgenden möchte ich nun auf die drei Thesen, die ich am Anfang präsentierte habe, zurückkommen. Der erste ist das Paradoxon van Konstruiertheit versus Authentizität. Mit der komplexen Struktur seines Romans erreicht Boon einen paradoxen Effekt: Auf der einen Seite lenkt er die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Konstruktionsakt des Erzhagens und auf die Materialität des Buches. Die drei Erzählniveaus können auf einen Blick voneinander unterschieden werden, weil die einzelnen Abschnitte – gut 300 über drei Kapitel verteilt – jeweils einen eigenen Titel haben und abwechselnd kursiv (in dem Ondine-Roman) und recte (in dem aktuellen Roman und in den Reinaert-Passagen) gedruckt sind. In dem

vol gaten over het hoofd getrokken zodat hij stikte in de witte kraag die er omheen was: dromen is bedrog, maar doet ge in bed dan vindt ge 't nog“, Boon, *Kapellekensbaan*, S. 76.

²² Cf. Boon, *Kapellekensweg*, S. 211.

²³ Boon, *Kapellekensweg*, S. 381.

Typoskript, das Boon seiner Verlegerin Manteau schickte, wurden die Ebenen zusätzlich durch Farben unterschieden. Dies ist im Roman selbst gespiegelt: hier rät der kantoreale Schulmeister dem Autor, statt Chaos „die ewigen Gesetze der Ordnung und der Verständlichkeit“ gelten zu lassen: „warum z.B. nicht den Text der unterschiedlichen, ineinander verschlungenen Hauptgedanken mit jeweils einer eigenen Farbe andeuten?“²⁴

Andererseits entsteht gerade durch diese fragmentarische Struktur und durch die lockere Schreibweise ein sehr authentischer Effekt: in den volkstümlich eingefärbten Stimmen der Protagonisten, in denen die Stimme des Erzählers Boontje ein *basso continuo* darstellt, und in der auffälligen Schreibweise, die mit phonetischer Wiedergabe, Enklisen und Kleinschreibung eine deutliche Verbindung mit der gesprochenen Sprache suggeriert. Boontje und seine Freunde ringen fortwährend mit dem kreativen Prozess des Schreibens, weil sie eines absolut vermeiden wollen: dass es ein Buch wird, das „wohl wieder kein Buch sein [wird], un da wird nix drüber drinstehn, WIE DAS LEBEN WIRKLICH IST.“²⁵ Der Konflikt zwischen Realität und Imagination, zwischen Fiktion und Wahrhaftigkeit wird hier in das Konzept des Romans aufgenommen, sowohl thematisch wie auch strukturell.

Der zweite Punkt ist die Lektüre von *De Kapellekensbaan* als poetologischem und politischem Akt des Widerstands. Schon in seinen ersten Werken setzte sich Boon mit der Frage nach der Legitimität des Romans als Genre auseinander. Das wird bereits in dem Buch deutlich, das er kurz nach dem Zweiten Weltkrieg publizierte: *Mijn kleine oorlog* (1947),²⁶ eine Suche nach einer passenden Form und Rhetorik, um über den Wahnsinn des Kriegs schreiben zu können. Es wurde „Mein kleines Buch über den großen Krieg“.²⁷ Auch in *Mijn kleine oorlog* kombiniert der Autor verschiedene Perspektiven auf das Geschehen und markiert diese typographisch. Dass Boon seinen ursprünglich geplanten Roman über Madame Odile in derselben Periode in Stücke riss, kann als rituelle Geste der Abweisung gegenüber den alten Romanformen und der damaligen Romanpoetik gesehen werden, ein beherzter Abschied vom klassischen Roman, der nicht mehr als eine „Parodie des Lebens“ bieten kann. Mit *Mijn kleine oorlog*

²⁴ Boon, *Kapellekensweg*, S. 219.

²⁵ Ebd., S. 569.

²⁶ In deutscher Übersetzung: Boon, Louis Paul: *Mein kleiner Krieg*. Übersetzt von Helmut Müller und Jan Vandebroecke. Berlin, Köln 2012 [1988].

²⁷ Boon, Louis Paul: *Mein kleiner Krieg*. Berlin, Köln 2012, S. 11.

hatte der Autor sich selbst zum ersten Mal von der literarischen Tradition und den Gesetzen des Romans losgerissen. Erst in *De Kapellekensbaan*, zehn Jahre nachdem er zu schreiben begonnen hatte, fasste er diese Suche in Worte, in Form der poetologischen Metakommentare des aktuellen Romans. Paul de Wispelaere, Literaturwissenschaftler und Romanautor, der Ende der 60er-Jahren als erster Boons Oeuvre ausführlich akademische Beachtung schenkte, schreibt dazu:

Die umfassende Beschreibung der vielschichtigen Verknüpfungen wurde als strukturierendes Element in den Roman aufgenommen, der dadurch einerseits als literarischer fiktiver Text an Autonomie gewinnt, während andererseits ebenjene Autonomie unaufhörlich angezweifelt wird, und zwar durch die Tatsache, dass die Fiktion, ebenso wie das Leben selbst, keinerlei Gewissheit bieten kann. Dadurch entsteht diese ambivalente Bewegung von Illusion und Realitätssinn, die zweifelsohne der Dualität zwischen naturalistischem Dokument und freier Imagination entspricht, eine Bewegung, die wiederum selbst fundamental und durch Ironie unterlaufen wird.²⁸

In der Radikalität seines literarischen Experiments entsteigt Boon dem rein literarisch Ästhetischen. Er führt das literarische Experiment nicht als poetisches, gewissermaßen *postmodernistisches* Spiel durch, sondern benötigt es, um den literarischen Schaffensprozess selbst zu demokratisieren. Alle Freunde von Boon schreiben diesen Roman mit, die immer wieder direkt angesprochene *gij*-Figur ist meistens Boontje, aber es kann auch die Leserin oder der Leser sein, die zum Mitschreiben angehalten werden. Boon projiziert also auch in die Leserfigur einen Mitschaffenden. Das Spiel mit dem Leser, auch in seinen anderen Romanen, ist kein rein spielerisches Intermezzo, sondern transportiert den Traum eines kollektiven Schriftstellertums, eine weitgehende Demokratisierung der schriftstellerischen Tätigkeit. Mit dieser einher geht die Relativierung der Autorität des Autors, die auch in dem Diminutiv Boon „-tje“ wiederzufinden ist. Schon diese Tatsache alleine zeigt, dass der Name nicht mit „mein liebes Boonchen“ übersetzt werden kann, wie es in der Übersetzung von Hans Herrfurth aus dem Jahr 1986 der Fall war.

²⁸ de Wispelaere, Paul: „De structuur van De Kapellekensbaan – Zomer te Ter-Muren“. Id. *Tekst en context*. Maldegem 1992, S. 36. (Erstmals erschienen in: *Komma* 1 (1966) 5–6: 35–56).

Andererseits fügt sich Boon natürlich eindeutig in eine literarische Tradition von Autoren ein, die die Grenzen des Romangenres hinterfragen. In seiner späteren Einmannzeitschrift mit dem vielsagenden Titel *Reservaat* und in seinen zahlreichen Zeitungsartikeln über Kunst und Kultur, die er teilweise wörtlich in seinen größeren Publikationen recycelt, nennt er unter anderem James Joyce, Franz Kafka, Henry Miller und Jean Genet. Auch in seinen Rezensionen über Malerei, beispielsweise in Zeitschriften wie *De Roode Vaan* und *Front*, äußerte er radikale Kritik gegen jegliche mimetische und realistische Kunst der Poesie. Eine kurze Notiz zu Genets Roman *Notre-Dame-des-Fleurs* aus 1955 könnte als ein Selbstkommentar von Boon gelesen werden:

Es ist ein Chaos. Es ist kein geordnetes, organisiertes und unserem Geschmack und unseren Bedürfnissen angepasstes Buch. Aber es gibt es nun einmal. Und ja, trotz all der Verwirrung, den nicht zu folgenden oder zu eruierenden Geschehnissen, dem Tausch von Naturen, Tausch von Geschlechtern, hat es eine Zauberkraft. Es fesselt mich so, wie das Leben selbst mich fesselt.²⁹

Der dritte Aspekt betrifft Zweifel, Nihilismus und Ironie – „eine Reise hin und zurück“.³⁰ „Warum willst du immer weiterschreiben,“ fragt Boontje sich nach der Hälfte des Romans, „wenn niemand, der jemand wäre, deine Bücher liest? Du stellst doch oft genug fest, dass man deine Bücher ständig mit Literatur verwechselt [...] daß es nur die Schaumschläger sind, die Bücher lesen und nicht verstehen“³¹. Und er gab seinem zweifelnden Schreiber-Ich die folgende Antwort: „ich schreibe, doch ich weiß, daß es sich um Wörter handelt, die über die Dinge hinwegreden, ich schreibe, doch ich weiß, daß es weder Nutzen noch Zweck noch Sinn hat.“³²

Nicht nur der gesamte Entstehungsprozess von *De Kapellekensbaan*, sondern auch der künstlerische Akt selbst, ist von Unsicherheit und grundlegenden

²⁹ Boon, Louis Paul: *Boontjes reservaat 3*. Amsterdam 1955, Seite 40–41, zitiert in Boon, Louis Paul: *Het literatuur- en kunstkritische werk I. De Roode Vaan*. Hgg. D. de Geest et al. Antwerpen 1994, S. XVIII.

³⁰ Boon, *Kapellekensweg*, S. 11, 157.

³¹ Ebd., S. 171.

³² Ebd., S. 453.

Zweifeln geprägt. Es ist derselbe Zweifel und Pessimismus, der auch die Protagonisten, von Ondineke und Oscar über Missjöh Colson und Tippetotje bis zu Boontje, befällt. Alle verletzten Träumer im Buch verfallen früher oder später in einen desillusionierten und pessimistischen Zustand und in die Tatenosigkeit. Diese Zweifel äußern sich am explizitesten in Boons Verarbeitung der Hamlet-Thematik. Das zweite Kapitel von *Kapellekensweg* beginnt mit einem Abschnitt mit dem Titel „HAMLET DER 2.“ Darin kommt der kantore Schulmeister zu Besuch und legt Boontje nochmal ans Herz, dass er deutlicher darin sein muss, „was [s]ein Grundgedanke und welche [s]eine Nebengedanken und welche anschließend [s]eine dazukommenden Stützgedanken [sind]“.³³ So ist Boontje zum Beispiel dabei, eine Studie zu Hamlet I. zu schreiben und „darüber, was Shakespeare meiner Meinung nach damit sagen wollte: daß der Mensch, der sich über sein Inneres beugt, sich immer tiefer bücken und hinabgehen und noch weiter hinabgehen muß, in ein Loch ohne Boden, in dem der verborgene Kern sich befindet ... daß er aber, wenn er diesen inneren Kern gefunden hat, den Tod in der Hand hält“.³⁴ Das romantische Thema des denkenden Bewusstseins als Krankheit und Hamlet als Bild der Introspektion, die zu Wahnsinn führt, gehören zu den Leitmotiven des zweiten und dritten Kapitels. Zum individuellen Nihilismus von Ondine verhält es sich parallel: „Wir gehören alle zum Volk von Ter-Muren. Wir sind alle ganz durchschnittliche, aneinandergereihte, fließbandgefertigte kleine Hamlets.“³⁵ Vor allem im zweiten Teil der Buchreihe, *Zomerte Ter-Muren*, entfaltet sich dieses Hamlet-Motiv und markiert einen Gegensatz zwischen Denkern und Machern, den positiv eingestellten, handelnden Menschen und den negativen abwartenden, die sich absondern und ihr Ideal aufrechterhalten, so wie Ondinekes Vater Vapeur, der sein ganzes Leben an seinem Perpetuum mobile arbeitet.

Nun könnten wir uns fragen: Setzt Boon diesem Pessimismus und Nihilismus etwas entgegen? Mögliche Antworten stecken in den bereits vorgestellten Fragmenten: Zunächst einmal werden die Zweifel an dem Sinn des Schreibens, die den gesamten Roman durchziehen, durch die relativierende Kraft des Humors und der Ironie wieder aufgehoben. Das Buch über die Kapellekensbaan ist schlussendlich doch zustande gekommen und hebt durch seine Existenz den

³³ Boon, *Kapellekensweg*, S. 147.

³⁴ Ebd., S. 147–148.

³⁵ Boon, *Sommer in Ter-Muren*, S. 154.

Zweifel wieder auf. Dabei anschließend spielen trotz aller Relativierungen auch der künstlerische Antrieb und der ästhetische Wert des Kunstwerks an sich eine Rolle. Obwohl es Boontje vor Romanen graut, die ausschließlich „um der Schönheit willen“ geschrieben werden, muss er doch zugeben, dass es vielleicht auch Schriftsteller gibt, die schreiben, „weil sie die Arbeit als solche lieben“, wegen „dieses Verlangen[s], immer wieder das sanfte Kratzen der Feder zu hören und die Lust der Schöpfung in der Brust zu spüren“.³⁶

Dies führt mich zu meinen abschließenden Überlegungen zur Frage der Übersetzung. Aus den Zitaten wurde bereits deutlich, dass es keine leichte Aufgabe ist, *De Kapellekensbaan* zu übersetzen. Wortspiele, Klangeffekte, intertextuelle Verweise – teilweise bestehend aus wörtlichen Zitaten, manchmal parodierende Reminiszenzen an die Reinaert-Texte – und die konstruierte Umgangssprache, durchsetzt mit Dialektwörtern aus Aalst, aber ebenfalls mit Archaismen, Interjektionen und Ausrufen, stellen eine wahre Herausforderung für Übersetzer dar. Wie bereits erwähnt, wurde das Buch bisher dreimal ins Deutsche übertragen, was Boon sicherlich gefreut hätte. Dieser schreibt in seinem Roman nämlich: „auf alles Geschriebene senkt sich der Staub der Zeit, und deshalb glaube ich, daß es gut ist, wenn alle zehn Jahre jemand anders ein Kreuz [...] über all die alten Dinge macht“.³⁷

Die erste Übersetzung, *Eine Straße in Ter-Muren*, verfasst von Jürgen Hillner, erschien 1970 bei Hanser Verlag. Die Übersetzung des vom Autor gekürzten ersten Teils – der niederländische Verlag *De Arbeiderspers* wollte 1964 eine gekürzte Taschenbuchausgabe herausgeben, weil sich das Buch schlecht verkaufte – scheint zu suggerieren, dass wir es mit einem sozialen Roman zu tun haben. Die zweite, *Ein Mädchen aus Ter-Muren*, 1986 von Hans Herrfurth angefertigt und bei Volk und Welt erschienen, stellt schon im Titel die Figur der Ondineke in den Vordergrund. Trotz der Tatsache, dass auf dem Umschlag der Name eines Individuums prangt, schien die Geschichte für den Verlag dennoch gut in die DDR-Perspektive zu passen und wird als Sieg des Proletariats interpretiert: „ein monumentales Zeitgemälde vom mühsamen Aufbruch aus Elend und Verzweiflung“, wie auf dem Klappentext zu lesen ist. Die dritte Übersetzung von Gregor Seferens, 2002 von Luchterhand herausgegeben, enthält zum ersten

³⁶ Boon, *Kapellekensweg*, S. 205.

³⁷ Ebd., S. 10.

Mal wieder den vollständigen Text, wie er in der ersten Ausgabe aus dem Jahr 1953 erschienen ist.

De Kapellekensbaan ist ein interessanter Kasus, um die Transferprozesse eines niederländischsprachigen Romans in den deutschen Sprachraum zu erforschen. Dass in den deutschen Rezensionen die Qualität der Übersetzung selten mit beurteilt wurde, ist nicht verwunderlich, da die meisten Kritiker kein Niederländisch lesen.³⁸

Neben den bekannten Fallstricken beim Übersetzen aus dem Niederländischen ins Deutsche – Interferenzen aufgrund der Nähe der beiden Sprachen zueinander – fallen in den wenigen Zeilen der oben zitierten Passagen schon mehrere Schwierigkeiten auf, z.B. in Bezug auf die Namensgebung. Das Diminutiv „Boontje“ suggeriert auf Niederländisch einen vertrauten Ton und ein freundschaftliches Verhältnis. „Mein liebes Boonchen“ in der Übersetzung von Hans Herrfurth, trifft zwar diese Expressivität, klingt jedoch mit dem eingedeutschten Diminutiv etwas mühsam. Die beiden anderen Übersetzer haben „Boontje“ einfach in den deutschen Text übernommen. Ähnliche Entscheidungen bezüglich des Maßes der Eindeutschung mussten die Übersetzer bei „Oscarke“ treffen (1970: „Oskarke“; 1986: „Oscarchen“; 2002: „Oscarke“) oder „mossieu colson van tminsterie“ (1970: „mossieu Colson vom Minnesterium“; 1986: „Mussjöh Colson vons Minnestärjum“; 2002: „Missjöh Colson vom Ministerjum“).

Mit seinem mehrschichtigen, mehrstimmigen Roman *Der Kapellekensweg* war Louis Paul Boon ein Wegbereiter der experimentelle Prosaliteratur in Flandern. Statt dieses Porträts des Schriftstellers Louis Paul Boon als bewusster Sprachkünstler und sozial engagierter Autor hätte man hier auch ein Bild des Malers Louis Paul Boon skizzieren können, oder des Autors der Märchen, der historischen oder phantastischen Romane, des Dichters. Boon hat nicht nur zwanzig Romane, sondern auch Novellen, Märchen und pornographische Geschichten, Erzählungen und Gedichte geschrieben. Bei all den vielen Gesichtern hatte er doch immer Angst, dass man ihn in eine Ecke drängen könnte und ihm ein Etikett aufkleben würde wie einer Arzneiflasche. Zumindest ein

³⁸ Übrigens wurde Boon immer wieder als „Holländer“ vorgestellt. Ein Kritiker kam gänzlich durcheinander und kategorisierte das Werk von Boon und seinen Kollegen schließlich als zur „flämische[n] Literatur der holländisch schreibenden belgischen Autoren“ gehörend. (siehe Ayren, A.: „Signale aus dem Eiskeller“. *Stuttgarter Zeitung*, 10. Sept. 1977).

Etikett darf zurecht auf Louis Paul Boons *Kapellekensbaan* geklebt werden, nämlich jenes, zu finden auf der neusten Übersetzung: das der „Klassiker der niederländisch-flämischen Moderne“.

Literaturverzeichnis

- Ayren, A.:** „Signale aus dem Eiskeller“. *Stuttgarter Zeitung*, 10. Sept. 1977.
- Boon, Louis Paul:** *De Kapellekensbaan of de 1ste illegale roman van Boontje*.
Amsterdam 2000.
- . *Der Kapellekensweg oder der I. illegale Roman von Boontje*. Übersetzt von Gregor Seferens. München 2002.
- . *Ein Mädchen aus Ter-Muren*. Übersetzt von Hans Herrfurth. Berlin 1986.
- . *Eine Straße in Ter-Muren*. Übersetzt von Jürgen Hillner. München 1970.
- . *Een man zonder carrière*. Amsterdam 1982.
- . *Het literatuur- en kunstkritische werk I. De Roode Vaan*. Hgg. D. de Geest u.a. Antwerpen 1994.
- . *Mein kleiner Krieg*. Übersetzt von Helmut Müller und Jan Vandenbroeke. Berlin, Köln 2012.
- . *Mijn kleine oorlog*. Amsterdam 2002.
- . *Sommer in Ter-Muren*. Übersetzt von Hans Herrfurth. Berlin 1986.
- . *Zomer te Ter-muren*. Amsterdam 1995.
- Krol, Gerrit:** „Het onleesbare boek Dankwoord na de uitreiking van de Constantijn Huygens Prijs“. *Wat mooi is is moetelijk. Essays*. Amsterdam 1991: 27–30.
- Seferens, Gregor:** „Nachwort des Übersetzers“. *Der Kapellekensweg*. Louis Paul Boon, München 2002. 570–575.
- Weverbergh, Julen:** „Lolita in Vlaanderen“. *Vandaag* 12 (1966): 276–290.
- Wispelaere, Paul de:** „Louis Paul Boon, *De Kapellekensbaan*“. *Lexicon van literaire werken: besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900-heden*. Hgg. A. G. H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens, Groningen 1989. 1–12.
- . „De structuur van *De Kapellekensbaan* – Zomer te Ter-Muren“. Id. *Tekst en context*. Maldegem 1992. 27–50.

6.

Sandra Cisneros' *The House on Mango Street*

Ina Batzke

Wohl kaum ein Werk der sogenannten Latino-Literatur¹ hat eine so kometenhafte Rezeptionsgeschichte zu verbuchen wie Sandra Cisneros' *The House on Mango Street*: während die Erstveröffentlichung des Textes der bis zu diesem Zeitpunkt unbekannten Autorin 1984 im eher kleinen, auf hispanische Literatur fokussierten Arte Público-Verlag nur ein eingeschränktes Publikum erreichte, bezeichnete die 1991 vom Vintage Books-Verlag in Auftrag gegebene Wiederveröffentlichung das Werk bereits vorsichtig als „die Entstehung eines großen literarischen Talents signalisierend“.² Die zum 25-jährigen Jubiläum herausgegebene Neuauflage zitiert *The House on Mango Street* nunmehr als einen „Klassiker“, „taught everywhere from grade schools to universities [...] and translated all over the world.“³ In der Tat wurde *The House on Mango Street* bereits kurz nach seiner Wiederveröffentlichung im Jahr 1991 in mehr als zwanzig Sprachen übersetzt und so auch außerhalb der USA bekannt. Es wird geschätzt, dass *The House on Mango Street* inzwischen mehr als sechs Millionen Mal verkauft wurde, unter anderem weil es zur Pflichtlektüre an vielen Schulen und Universitäten sowohl innerhalb der Vereinigten Staaten als auch an anderen Institutionen weltweit geworden ist. So existiert seit 1992 ebenfalls eine deutsche Übersetzung⁴ und Auszüge aus dem Werk werden auch hierzulande in den Jahrgangsstufen der Oberstufe an Gymnasien unterrichtet und unter anderem in

¹ Ich verwende in diesem Artikel die im deutschsprachigen Raum geläufigeren Begriffe „Latino“ und „Latino-Literatur“, möchte aber darauf hinweisen, dass im englischsprachigen Raum der geschlechterinklusivere Begriff „latinX“ mittlerweile akzeptierter und somit zu bevorzugen ist. Gleicher gilt für die Begriffe „Chicano“ und „chicanX“.

² Cisneros, Sandra: *The House on Mango Street*. New York 1991[1984], Buchdeckel (hinten).

³ Cisneros, Sandra: *The House on Mango Street*. New York 2009[1984], Buchdeckel (hinten). Alle weiteren Zitate aus *The House on Mango Street* in diesem Artikel beziehen sich auf diese Ausgabe aus dem Jahr 2009.

⁴ *Das Haus in der Mangostraße*. Aus dem Englischen übers. von Gerd Burger. München 1992.

Hessen und Baden-Württemberg für die Abiturvorbereitung im Themenbereich „Identity in a Diverse World“ benutzt. Es ist vor allem dieser Prozess der Integration in Universitäts- und Schulcurricula, der *The House on Mango Street* das Label eines „repräsentativen“ Werk der Latino-Literatur – beziehungsweise multikultureller Literatur („ethnic literature“) im Allgemeinen – eingebracht hat, sowohl innerhalb als auch außerhalb der US-amerikanischen Rezeption.⁵

Untersucht man diese Anrufe auf „Repräsentativität“ genauer, werden in Bezug auf Cisneros’ Erstwerk vorrangig folgende Aspekte wiederholt genannt: zum einen die „Einfachheit“ des Textes⁶ und die damit verbundene „Zugänglichkeit“ für ein breiteres Publikum, vor allem auch ohne Vorerfahrung in der Latino-Literatur; des Weiteren wird oftmals die scheinbare (sprachliche) „Direktheit“ von *The House on Mango Street* herausgestellt und gleichzeitig auf seine Eindringlichkeit und „poetische“ Kraft hingewiesen.⁷ An dieser Stelle sollte hervorgehoben werden, dass alle diese mittlerweile die Rezeption dominierenden Urteile über Cisneros’ Werk aus der Zeit der „Mainstream“-Veröffentlichung bei Vintage Books stammen und seitdem in unterschiedlichsten Diskursen weiter recycelt oder aber auch revidiert wurden. Betrachtet man diesen Zeitraum der Rezeption, vor allem die 1990er Jahre, aus literaturgeschichtlicher Sicht, befanden sich die sogenannten Latino Studies – welche aus den Chicano Studies und Puerto Rican Studies als Reaktion auf Forderungen nach Diversifizierung, die von Studierendenbewegungen in den späten 1960er Jahren in den Vereinigten Staaten gestellt wurden, entstanden sind und folglich versuchen, sich Latino-Literatur mit literaturkritischen Perspektiven zu nähern, die einem ähnlichen kulturellen Kontext entstammen wie das zu untersuchende Werk selbst⁸ – noch im Aufbaustadium: während man an einigen Hochschulen in den Vereinigten Staaten, vor allem an der Westküste, in den 1970er und 1980er Jahren bereits die Konsolidierung der Latino Studies als eigenständige Disziplin

⁵ Vgl. Poey, Delia: „Coming of Age in the Curriculum: *The House on Mango Street* and *Bless Me, Ultima* as Representative Texts“. *The Americas Review* 24.3–4 (1996): 201–217.

⁶ Quintana, Alvina: *Home Girls: Chicana Literary Voices*. Philadelphia 1996, hier S. 54–55. Siehe auch Saldívar, Ramón: *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*. Madison 1990, S. 171–200.

⁷ Ebd., S. 220.

⁸ Den größten Einfluss auf die Entwicklung dieser Latino-inspirierten Literaturkritik hatte die Publikation von Gloria Anzaldúa’s *Borderlands/La Frontera* (1987); für einen Überblick empfiehlt sich die Einführung in *Contemporary U.S. Latino/a Literary Criticism* (Hgg. Lyn Di Iorio Sandín und Richard Perez, London 2007).

beobachten konnte, entschieden sich die meisten Institutionen dafür, erstmal die Chicano und Puerto Rican Studies-Programme beizubehalten, was eine Vielfalt institutioneller Antworten auf die aufkommende akademische Disziplin und auch die Forderungen der Studierenden widerspiegelt.⁹ Für die Rezeption von *The House on Mango Street* ist dies relevant, da das Werk aufgrund dieses Wandels somit kaum in den neu gründeten Latino Studies-Programmen beziehungsweise den sich im Wandel befindenden Chicano Studies und Puerto Rican Studies rezipiert wurde, sondern vielmehr in Bereichen wie Englisch als zweite Fremdsprache, Multikulturelle Studien oder den Ethnic Studies. Die soeben benannten Charakteristika des Werkes wurden somit vor allem aus Sicht eines Lesepublikums getroffen, welches nicht versucht, den Text aus seinem kulturellen Entstehungskontext heraus zu deuten, sondern ihn vielmehr in bereits bestehende, meist in der europäischen Literaturkritik entstandene Rezeptionsmodelle einzuordnen; auch die anschließende Erfolgsgeschichte von *The House on Mango Street* ist daher eher als eine Erfolgsgeschichte eines „multikulturellen“ Textes zu lesen, als die eines Latino-Literaturromans.

Nach einführenden Anmerkungen zur Handlung, Struktur und der Genrefrage des Werkes, möchte ich daher in der folgenden Diskussion die die Rezeption von *The House on Mango Street* dominierenden Lesarten – die vor allem die „Repräsentativität des Werkes“ in den Vordergrund stellen und das Werk gleichzeitig mit Rückbezug auf bestehende Paradigmen und Methoden als Teil eines bereits etablierten Kanons „großer Werke“ begründen – mit jüngeren Analysevorstößen, die zumeist von theoretischen Vorstößen in den Latino und Chicano Studies inspiriert wurden, produktiv gegenüberstellen.

⁹ Diese Debatten über den akademischen und institutionellen Standort der Latino Studies dauern bis heute an: Während einige Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen sich bemühen, Chicano- und Puerto-Rican-Studies-Studienprogramme aufrechtzuerhalten, die die Außergewöhnlichkeit nationaler Erfahrungen erforschen, unterstützen viele andere die Vorstellung von Latino Studies als einem übergeordneten Bereich, welcher darauf abzielt, im Kontext einer sich globalisierenden Latino-Diaspora und der Diversifizierung der Latino-Populationen in den USA über den landesgebundenen analytischen Rahmen hinauszugehen, der von den bahnbrechenden Chicano- und Puerto-Rican-Studienprogrammen eingeführt wurde.

Handlungsskizze und Struktur

The House on Mango Street besteht aus vierundvierzig miteinander verbundenen Vignetten, die unterschiedlich lang sind und von einem oder zwei Absätzen bis zu mehreren Seiten reichen. Erzählt werden diese von der ungefähr 12-Jahre-alten, hispano-amerikanischen Protagonistin Esperanza Cordero in der ersten Person und im Präsens. Es ist vor allem die kindliche Sichtweise und Erzählstimme eines heranwachsenden Mädchens, das mit seinen Eltern und drei Geschwistern in einem verarmten Viertel von Chicago lebt, die *The House on Mango Street* seine oft hervorgehobene, außergewöhnliche Erzählsituation verleiht, wie die folgende Stelle aus der ersten, titelgebenden Vignette „The House on Mango Street“ kurz verdeutlichen soll:

We didn't always live on Mango Street. Before that we lived on Loomis on the third floor, and before that we lived on Keeler. Before Keeler it was Paulina, and before that I can't remember. But what I remember most is moving a lot. Each time it seemed there'd be one more of us. By the time we got to Mango Street we were six—Mama, Papa, Carlos, Kiki, my sister Nenny and me.¹⁰

In ihrer Gesamtheit erzählen die Vignetten insgesamt ein Jahr aus dem Leben von Esperanza, und wie diese davon träumt, ein eigenes Haus zu besitzen und sich außerhalb der Mango Street eine Zukunft aufzubauen. Häuser, und die metonymisch verwandten Konzepte von Türen und Fenstern, stellen somit klar die Leitmotive in einer Vielzahl der Vignetten dar: Bevor sich die Familie nämlich in ihrem neuen Zuhause niederließ, zog sie häufig von Ort zu Ort, immer verbunden mit dem Traum vom eigenen Haus. Als die Familie schließlich in dem Haus in der Mango Street ankommt, das endlich ihr eigenes Haus ist, erfüllt dies dann aber nicht die lang gehegten Erwartungen und Träume. Dem „Traumhaus“ gegenüber steht nämlich das „echte Haus“ in der Mangostraße, ein heruntergekommenes Gebäude mit bröckelnden roten Ziegeln. Es wird von Esperanza als winzig beschrieben, mit einem beengenden Treppenhaus und Fenstern, die so klein sind, dass man denkt, „they were holding their breath.“¹¹

¹⁰ Cisneros, *The House on Mango Street*, S. 3.

¹¹ Ebd., S. 4.

Nichtsdestotrotz identifiziert sich Esperanza im Laufe der Vignetten immer mehr mit diesem Haus, und zusammen mit dem Viertel, in welchem es sich befindet, steht es für ihre Lebenssituation: indem sie das schäbige Haus detailliert beschreibt, zeigt die Protagonistin letztendlich auf sich selbst und zeichnet ein Bild von Armut und Elend. Dass bereits die junge Esperanza ein Verständnis für diese Verbindung hat, geht unter anderem auch auf einige erniedrigende Erfahrungen zurück, die sie in späteren Vignetten wiedergibt. In „And Some More“ zum Beispiel drückt eine ihrer Lehrerinnen, Schwester Superior, ihre vorgenommenen Ansichten über die Lebensbedingungen mexikanischstämmiger Amerikaner und Amerikanerinnen aus, indem sie Esperanza nur aufgrund ihres Aussehens und ihrer ethnischen Herkunft unterstellt, in einem heruntergekommenen Haus zu leben: „Which one is your house? That one? She said pointing to a row of ugly three-flats, the ones even raggedy men are ashamed to go into. Yes, I nodded even though I knew that wasn't my house and started to cry.“¹²

In späteren Vignetten wird dann zunehmend klar, dass Esperanza ihr Leben in der Mangostraße als erdrückend empfindet und sie äußert häufig den Wunsch, dem Haus und ihrem Viertel zu entfliehen. Da dies zunächst aber unmöglich ist, beginnt sie mehr und mehr, bedeutende Momente aus ihrem Leben beziehungsweise dem Leben der Menschen in ihrer Umgebung zu verschriftlichen. Diese Vignetten, die sich hauptsächlich im Mittelteil von *The House on Mango Street* finden und sich vor allem durch einen hohen Anteil an Dialogizität von vorangehenden Vignetten unterscheiden, präsentieren somit vor allem detaillierte Deskriptionen von Alltagssituationen in Esperanzas Viertel und Eigenschaften ihrer Familienmitglieder und ungewöhnlichen Nachbarn. So beschreibt die Protagonistin zum Beispiel die Zeit, die sie mit ihrer jüngeren Schwester Nenny verbringt, und wie sie eines Tages mit ihren Freundinnen Rachel und Lucy in Stöckelschuhen durch die Nachbarschaft laufen. Sie freundet sich auch mit zwei älteren Mädchen aus der Nachbarschaft an: Alicia, eine vielversprechende junge Studentin, deren Mutter verstorben ist, und Marin, die ihre Tage damit verbringt, auf ihre jüngeren Cousinen aufzupassen.

Neben diesen Einsichten in Esperanzas Alltag im hispanisch-geprägten Viertel rund um die Mangostraße zeigt sich im Laufe der darauffolgenden Vignetten dann vor allem Esperanzas aufkeimende Reife und die Entwicklung einer eigenen

¹² Cisneros, *The House on Mango Street*, S. 45.

Perspektive auf die Welt um sie herum, die auch mehr und mehr von geschlechts-spezifischen Erfahrungen geprägt ist. Auf ihrer jugendlichen Suche nach Vorbildern beobachtet Esperanza nun vor allem das Leben der Frauen in der Nachbarschaft, um Anhaltspunkte für ihr eigenes Leben als Frau zu finden. Indem sie die Geschichten dieser Frauen erzählt, die sie umgeben, konstruiert Esperanza jedoch ein Bild, das vor allem von Unterdrückung und Zwang geprägt ist, wie Annie O. Eysturoy treffend zusammenfasst: „[w]omen are behind windows, entrapped in their own houses, entrapped in the circumstances that determine their lives as woman in a poor Latino barrio“.¹³ Die beschriebenen Frauen, wie Minerva, Rosa Vargas oder Mamacita, veranschaulichen die dreifache Unterdrückung vieler Latino-Frauen (aufgrund von Armut, ethnischer Zugehörigkeit und Geschlecht) und wie die Marginalität dieser Frauen zu wirtschaftlicher und sozialer Abhängigkeit von Männern führt; unfähig, den Kreislauf der Armut oder ihre Abhängigkeit vom Mann zu durchbrechen, sind die Töchter dieser Frauen dann oft dazu verdammt, das Schicksal ihrer Mütter zu wiederholen.

Neben dieser Fokussierung auf die weibliche Unterdrückung ist ein weiterer gemeinsamer Nenner, der fast alle von Esperanza porträtierten Frauen verbindet, ihre Verinnerlichung einer Selbstdefinition, die von patriarchalen kulturellen Werten bestimmt wird. Sie sind also nicht nur hinter ihren Fenstern und in ihren Häusern „gefangen“, sondern auch in ihrem eigenen Kopf durch die konditionierten Grenzen ihrer eigenen Selbstwahrnehmung eingeschränkt. Ihr Leben und ihre Handlungen, die von Vätern und Ehemännern dominiert werden, sind physisch und psychisch in patriarchalen Unterdrückungsstrukturen gefangen, und sie können sich nur in den scheinbar unausweichlichen Rollen zukünftiger Ehefrauen und Mütter sehen. Als Esperanza in die Pubertät kommt, konzentriert sie sich daher nicht so sehr auf ihre eigene emotionale und sexuelle Entwicklung, sondern vor allem auf die Aufmerksamkeit der Männer auf sie als heranwachsende Frau. Dies ist auch bedingt durch ihre nun enge Freundschaft mit Sally, deren Ausweg aus einem von Männern ausgehender Gewalt dominierten Zuhause die aktive Suche nach einem Ehemann ist. Indem sie Sallys Geschichte erzählt, beginnt Esperanza zu verstehen, dass ein solches Leben zu

¹³ Eysturoy, Annie: „The House on Mango Street: A Space of Her Own“. *Bloom’s Modern Critical Interpretations: Sandra Cisneros’s The House on Mango Street*. Hg. Harald Bloom. New York 2010. Hier S. 71.

leben bedeutet, für immer in einem patriarchalischen Gefängnis zu verbleiben: „Sally got married like we knew she would ... She has her husband and her house now, her pillowcases and her plates. She says she is in love, but I think she did it to escape ... Except he won't let her talk on the telephone. And he doesn't let her look out the window.“¹⁴ Die Metapher des Hauses, auch wenn es Sallys *eigenes* Haus ist, dient hier also erneut dazu, die psychische und physische Gefangenschaft einer Frau zu symbolisieren. Esperanzas Beobachtungen der Frauen in ihrem Viertel, von denen viele ständig von den Männern in ihrem Leben kontrolliert werden, verstärken dann schließlich nur noch mehr Esperanzas Wunsch, nicht nur ihrem elterlichen Haus, sondern der Mangostraße und dem gesamten Viertel zu entkommen. Die Protagonistin hört zwar nicht auf, weiterhin ebenfalls ein eigenes Haus zu wollen, aber sie macht klar, dass dies nicht so sein kann wie das jetzige Haus in der Mangostraße: „I knew then I had to have a house. A real house. One I could point to. But this isn't it. The house on Mango Street isn't it. For the time being, Mama says. Temporary, says Papa. But I know how those things go.“¹⁵

Obwohl das jetzige Haus eine deutliche Verbesserung gegenüber den vorherigen Wohnungen ihrer Familie darstellt, äußert Esperanza mit der Zeit also nur noch Verachtung gegenüber diesem Zuhause, unter anderem auch, weil dieses kein „richtiges“ Haus ist, „like the houses on TV.“¹⁶ Das Haus aus dem Fernsehen, und somit ihr Traumhaus, ist nämlich vielmehr ein weißes Holzhaus mit einem großen Garten und vielen Bäumen, welches die Protagonistin in der vorletzten Vignette, „A House of My Own“, ausführlich beschreibt: „Not a flat. Not an apartment in back. Not a man's house. Not a daddy's. A house all my own. With my porch and my pillow, my pretty purple petunias. My books and my stories. My two shoes waiting beside the bed. Nobody to shake a stick at. Nobody's garbage to pick up after. Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem.“¹⁷

Der Kontrast zwischen dem Haus in der Mangostraße und Esperanzas Traumhaus könnte somit kaum bildhafter sein: die Verbindung des Wortes „quiet“ mit „snow“ in diesem Zitat ruft die Assoziation „weiß“ hervor. Und auch die letzte

¹⁴ Cisneros, *The House on Mango Street*, S. 101.

¹⁵ Ebd., S. 5.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 108.

Passage zieht einen Vergleich zur Farbe weiß, indem es das Haus mit Papier vergleicht. Oftmals wurde aufgrund dieser Betonung auf der weißen Farbe vermutet, dass es sich hierbei um eine fast schon zu auffällige Analogie zu dem „Weißen Haus“ Amerikas handelt, also dem Sitz des Präsidenten, oder aber mindestens zum „weiß sein“, das wiederum mit wirtschaftlichem Erfolg und einem gehobenen Status in der Gesellschaft assoziiert wird. Ob man so weit gehen möchte oder nicht, Esperanza sehnt sich nach ihren gemachten Erfahrungen in der Mangostraße nun definitiv nach einem gehobenen Haus, und dieser Wunsch wirkt zunächst einmal sehr individualistisch, was dazu geführt hat, dass Analysen zu Cisneros' Werk sich oftmals auf das Spannungsfeld zwischen dem Traum eines Kindes von einem bürgerlichen amerikanischen Haus – Stichwort: „american dream“ – und ihrer Heimat im hispanisch-geprägten und von Armut charakterisierten Viertel konzentriert haben. „A House of My Own“ ist allerdings nicht die letzte Vignette des Werkes, ihr folgt noch „Mango Says Goodbye Sometimes“, in welcher Esperanza schwört, dass sie auch nach einem eventuellen Wegzug aus der Mangostraße immer zurückkehren wird, um den Menschen zu helfen, die sie zurückgelassen hat: „They will not know I have gone away to come back. For the ones I left behind. For the ones who cannot out.“¹⁸ Betrachtet man beide Vignetten, „A House of My Own“ und „Mango Says Goodbye Sometimes“, zusammen als Schluss, beinhalten diese daher sowohl Esperanzas anhaltende Zukunftsvorstellungen und Träume, als auch ihre Verbindungen und Verwurzelungen in der Mangostraße – eine Beobachtung, die eine eher einseitige Betonung des „amerikanischen Traums“ und dem Streben nach individueller Entfaltung in *The House on Mango Street* negiert, wie ich im weiteren Verlauf dieses Artikels noch ausführlicher verdeutlichen werde.

Die Frage des Genres: *The House on Mango Street* als Bildungsroman?

Die Tatsache, dass *The House on Mango Street* in seiner Hauptrezeptionsphase vor allem in Bereichen wie Ethnic Studies, multikulturelle Studien und unter dem Schlagwort „Repräsentativität“ betrachtet wurde, erklärt auch, warum das Werk die Genrefrage betreffend oftmals als Bildungsroman definiert und somit

¹⁸ Cisneros, *The House on Mango Street*, S. 110.

vor diesem klar westlichen konzeptionellen Horizont wahrgenommen wurde.¹⁹ Wie Delia Poey ausführt, bedeutet die Benennung von *The House on Mango Street* als „repräsentatives“ Werk in diesem Kontext nicht, dass es die einzige und vollständige Repräsentation des literarischen Ausdrucks von Latinos darstellt; vielmehr spiegelt der Begriff „repräsentativ“ hier bestehende institutionelle Praktiken wider, die den Text mit überwältigender Mehrheit kanonisieren und gleichzeitig andere Texte ausschließen.²⁰ *The House on Mango Street* wird also dadurch repräsentativ, dass es oft das einzige Werk der Latino-Literatur ist, das in vielen universitären Kursen unterrichtet oder als Beispiel herangezogen wird. Gleichzeitig bedeutet dieser Einschluss in den universitären Kanon, dass sich an das Werk vor allem durch bereits bestehende Paradigmen und Methoden angenähert wird; die Klassifizierung des Textes als Bildungsroman ist das Paradebeispiel für diese Praxis. Dieses klassisch westliche/europäische Genre, das tief in den Konventionen und Formeln einer patriarchalischen und individualistischen Tradition verwurzelt ist, bindet den Text in einen spezifischen intertextuellen Rahmen ein, mit dem der oder die „kompetente Lesende“²¹ bereits vertraut ist; „[readers] can then plug into this familiar framework and fill in the interstitial

¹⁹ Schließlich bezieht sich der klassische Bildungsroman auf eine bestimmte Art von Roman, der in einer bestimmten Nation zu einem bestimmten Zeitpunkt (Deutschland im späten 18. Jahrhundert) geschrieben wurde, und der die Entwicklung eines in der Regel weißen, männlichen Protagonisten schildert, der durch einen Prozess der Akkulturation reift und schließlich Harmonie mit der ihn umgebenden Gesellschaft erlangt. Traditionell definiert wird der Bildungsroman also als ein linear strukturierter Text, in welchem der Prozess der geistigen und charakterlichen Bildung eines Protagonisten dargestellt wird – und es ist diese traditionelle Definition, auf die bei der mittlerweile dominant gewordenen Rezeption von *The House on Mango Street* rekuriert wird. Erst später wurden postkoloniale und feministische Modifikationen und Aneignungen des Genres, wie zum Beispiel der *female bildungsroman*, der nicht individualistisch funktioniert und somit den „klassischen“ Bildungsroman mit seinem Subjektivitätsverständnis in Frage stellt, auch in Bezug auf Cisneros’ Werk ins Spiel gebracht; siehe dazu auch meine Ausführungen am Ende dieses Unterkapitels.

²⁰ Cisneros selbst übrigens hat sich auch aktiv gegen die Definition ihres Werkes als „repräsentativ“ gewehrt: sie weigerte sich, Auszüge aus *The House on Mango Street* in der Norton Anthology of American Literature veröffentlichten zu lassen, unter anderem „as a protest against the editor’s exclusion of other Latino and Latino voices“ (Poey, „Coming of Age“, S. 82).

²¹ Vgl. Culler, Jonathan: „Prolegomena to a Theory of Reading“. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretations*. Hgg. Susan R. Suliman und Inge Crosman. Princeton 1980. 46–66. „Kompetent“ meint hier somit vertraut mit westlichen/europäischen Literaturparadigmen und -modellen.

spaces that [...] Cisneros's bicultural work[] makes fluid and unstable.²² Mit anderen Worten verfügen Lesende über ein thematisches und strukturelles Vorwissen des Bildungsromans, das in einem überwiegend weißen, patriarchalen System kultureller Werte und künstlerischer Fähigkeiten eingebettet ist, und sind durch dieses in der Lage, sich in diesem „anderen“, aber gleich kategorisierten Text mit einem geringeren Maß an Frustration zurechtzufinden.

Zieht man nun dieses klar westlich geprägte Genre heran, um einen aus einer nicht-europäischen Kulturtradition stammenden Text mit einer weiblichen, nicht-weißen Protagonistin zu klassifizieren, ist man des Weiteren meist allgemeiner daran interessiert, wie solche Texte das Genre einerseits aufgreifen und nachahmen, aber andererseits auch verändern. Im Kontext von Ethnic Literature argumentiert zum Beispiel Linda Hutcheon für die Relevanz des Genres des Bildungsromans auch für nicht-westliche/europäische Texte, da

the current post-structuralist-postmodern challenges to the coherent, autonomous subject have to be put on hold in feminist and postcolonial discourses, for both must work first to assert and affirm a denied or alienated subjectivity: those radical postmodern challenges are in many ways the luxury of the dominant order which can afford to challenge that which it securely possesses.²³

Während Sandra Cisneros eine bewusste Praktizierung des Genres aktiv abgelehnt hat,²⁴ wird hier also grundsätzlich postuliert, dass Schriftsteller und Schriftstellerinnen aus nicht-europäischen kulturellen Kontexten, sowohl ethnisch-amerikanische als auch postkoloniale, den Bildungsroman genau deshalb gebrauchen, um die komplexen Subjektivitäten ihrer Figuren und damit auch sich selbst, wieder mit Hutcheon gesprochen, zu „bestätigen und zu behaupten.“

Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen haben *The House on Mango Street* in solchen Vorstößen dann unter anderem als eine Art Latino- oder Chicano-Bildungsroman oder einen feministischen Bildungsroman gelesen und analysiert

²² Poey, „Coming of Age“, S. 83.

²³ Hutcheon, Linda: „Circling the Downspout of Empire: Post-Colonialism and Postmodernism“. *Ariel* 20.4 (1989): 149–175. Hier S. 151.

²⁴ Poey, „Coming of Age“, S. 82.

und somit als Revision des ursprünglich traditionell in Europa verorteten, individualistischen Genres wahrgenommen.²⁵ Amy Sickels erklärt beispielsweise, dass Kritiker und Kritikerinnen das Werk als eine neue Art von Bildungsroman bezeichneten – einen, der eine marginalisierte Figur zeigt, deren Erfahrungen mit Klasse, Rasse, Ethnizität und Geschlecht spezifisch für ihre Identifikation und Entwicklung sind.²⁶ Der Fokus durch eine solche Klassifizierung liegt also darauf, wie das Werk die Entwicklung/Bildung ihrer Protagonistin und wie diese Protagonistin sich selbst in einem größeren sozialen Kontext verhandelt, sei es innerhalb der dominanten angloamerikanischen Kultur, ihrer lokalen Gemeinschaft, ihrer ethnischen Gruppe, einer Nation oder einer Kultur, oder einer Kombination aus diesen Zugehörigkeiten. Beispielhaft für eine solche Analyse sei hier Maria Karafilis' Artikel „Crossing the Borders of Genre: Revisions of the Bildungsroman in Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* and Jamaica Kincaid's *Annie John*“ angeführt, der argumentiert, dass *The House on Mango Street* den klassischen Bildungsroman vor allem durch drei „Überarbeitungen“ transformiert, nämlich (a) einen Fokus auf die Gemeinschaft statt auf die Individualität, (b) die Verwendung eines fragmentierten und zirkulären Erzählmusters anstelle einer linearen Bewegung, und (c) eine direkte Herausforderung der Trope des amerikanischen Traums durch die Einbeziehung marginalisierter Stimmen in das Werk.²⁷ Damit *The House on Mango Street* überhaupt mit dem Bildungsroman verglichen werden kann, müssen also fast alle wesentlichen Charakteristika des Genres überarbeitet werden; die Parallelen zum Bildungsroman werden wiederum hauptsächlich durch die Anwesenheit der kindlichen Erzählerinnenstimme und die prototypische „coming of age“-Struktur des Werkes begründet.²⁸

²⁵ Gutiérrez-Jones, Leslie: „Different Voices: The Re-Bildung of the Barrio in Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*“. *Anxious Power: Reading, Writing and Ambivalence in Narrative by Women*. Hgg. Carol J. Singley und Susan Elizabeth Sweeney. Albany, New York 1993. S. 296.

²⁶ Sickels, Amy: „The Critical Reception of *The House on Mango Street*“. *Critical Insights – The House on Mango Street*. Hg. María Herrera-Sobek. Pasadena 2011. 36–55. Hier S. 44.

²⁷ Karafilis, Maria: „Crossing the Borders of Genre: Revisions of the Bildungsroman in Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* and Jamaica Kincaid's *Annie John*“. *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 31.2 (1998): 63–78. Hier S. 66.

²⁸ Siehe, zum Beispiel, Olivares, Julian: „Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* and the Poetics of Space“. *The Americas Review* XV.3–4 (1987): 160–170, oder ebenfalls Karafilis, „Crossing the Borders of Genre“.

Vice versa kann man verhältnismäßig leicht argumentieren, dass gerade die in solchen Lesarten angeführten Hauptcharakteristika von *The House on Mango Street* – die fragmentierte Erzählart, die Dialogizität im Hauptteil, der Fokus auf die Gemeinschaft anstatt auf Individualität – Annäherungen, die versuchen, den Text aus seinem kulturellen Entstehungskontext heraus zu deuten, produktiver erscheinen lassen. Solche Annäherungen finden sich dann eher in neueren Rezeptionsvarianten zu *The House on Mango Street*, die im Bereich der Latino Studies produziert und publiziert wurden und versuchen, Parallelen und Kontinuitäten mit anderen lateinamerikanischen beziehungsweise hispanischen Werken aufzuzeigen. So führt Sonia Alejandra Rodríguez in ihrem Artikel „More Than Esperanza: Revisiting Sandra Cisneros’s *The House on Mango Street*“ aus dem Jahre 2020 überzeugend an, dass die Verwendung einer kindlichen Erzählinstanz auch als eine Anlehnung an frühe Chicano-Literatur interpretiert werden kann. Kontinuitäten bestehen hier zum Beispiel zu Werken wie Tomás Riveras *And the Earth Did Not Devour Him* (1971), Rudolfo Anayas *Bless Me, Ultima* (1972) oder auch Nicholasa Mohrs *Nilda* (1973), *The Bronx Remembered* (1975) und *Felita* (1979).²⁹ Diese alternative Tradition, die von der Ideologie der Chicano-Bewegung und der Entstehung einer neuen Gruppenidentität geprägt war, strebte eine „Dezentrierung des Individualismus“³⁰ an, sowohl inhaltlich als auch formal. Dieses Experimentieren führte dann auch zur weit verbreiteten Verwendung des Kurzgeschichtenzylus (*short story cycle*): Als Kritik am Roman – der Kurzgeschichtenzylus gilt als „prenovelistic“³¹ – und an der sozialen, wirtschaftlichen und patriarchalischen Struktur, die den Roman hervorbrachte und die das Genre seinerseits reproduziert, stützt sich der Kurzgeschichtenzylus auf mündliche Erzähltraditionen, das matriarchalische Erbe und die gemeinschaftszentrierte Wertschätzung. Wenn man die Struktur von *The House on Mango Street* als Kurzgeschichtenzylus versteht, kann sich der Text Elemente

²⁹ Rodríguez, Sonia Alejandra: „More Than Esperanza: Revisiting Sandra Cisneros’ *The House on Mango Street*“. In: *Critical Explorations of Young Adult Literature: Identifying and Critiquing the Canon*. Hgg. Victor Malo-Juvera und Crag Hill. New York 2020. 152–167. S. 156. Rodríguez argumentiert in ihrem Artikel auch eventuelle Kontinuitäten außerhalb von Latino- und Chicano-Literatur, wie etwa mit Toni Morrisons *The Bluest Eyes* (1970).

³⁰ Calderón, Héctor: „The Novel and the Community of Readers: Rereading Tomás Rivera’s *Y no se lo tragó la tierra*“. In: *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Hgg. Héctor Calderón und José David Saldívar. Durham 1991. 97–113. Hier S. 100.

³¹ Ebd.

aus dem Bildungsroman „ausleihen“³² gleichzeitig aber auch an einer gegensätzlichen diskursiven Tradition teilhaben, die darauf abzielt, die Ideologie des Individualismus zu untergraben. Die einzelnen Vignetten, aus denen *The House on Mango Street* besteht, werden so als eine „Assemblage an Flicken“³³ verstanden, die, wie ein Quilt zusammengesetzt, dann wiederum als Beispiel dafür gelesen werden können, was es für eine mexikanisch-amerikanische Frau bedeutet, in den kulturellen und textuellen Grenzgebieten zwischen den USA und Mexiko aufzuwachsen. Statt die Entwicklungsreise der Protagonistin als teleologische Bewegung zu einer höheren Stufe zu verstehen, wird Esperanzas Prozess des Erwachsenenwerdens parallel nicht als ein einziger möglicher Weg mit einem klaren Ziel verstanden, sondern, mit Rückgriff auf Susan Fraiman, als „endless negotiation of a crossroads“.³⁴ Obwohl das Zitat von Fraiman sich auf die Frage nach der Möglichkeit eines „female bildungsroman“ bezieht, wird hier ebenfalls ganz klar ein Bezug zu Gloria Anzaldúa und ihrer Konzeptualisierung von „The Crossroads/La encrucijada“³⁵ herangezogen: Protagonistinnen wie Esperanza, hin- und hergerissen zwischen der anglo-amerikanischen, mexikanischen und indigenen Kultur, sind „caught between *los intersticios*, the spaces between the different worlds [they] inhabit[]“³⁶ und sehen sich somit konstant mit einem „lucha de fronteras/struggle of borders“³⁷ konfrontiert. Die Grenze zwischen den USA und Mexiko, auf die Anzaldúa hier anspielt, wird somit nicht nur als geopolitische Grenze verstanden, die Mexiko seit 1848 von den Vereinigten Staaten trennt. Die meisten Grenztheoretiker und -theoretikerinnen sind sich einig, dass die Idee der Grenze fruchtbare wird, wenn sie von der Vorstellung des Raums [oder eines bestimmten Ortes] befreit wird,

³² Gutiérrez-Jones, „Different Voices“, S. 297f.

³³ Bolaki, Stella: „This Bridge We Call Home: Crossing and Bridging Spaces in Sandra Cisneros’s *The House on Mango Street*. *eSharp Borders and Boundaries* 5 (2005): 1–14. Hier S. 1.

³⁴ Fraiman, Susan: *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*. New York 1993. S. x.

³⁵ Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 2. Auflage. San Francisco 1999. S. 102.

³⁶ Ebd., S. 42.

³⁷ Ebd., S. 99.

um so auch diverse Vorstellungen von Geschlecht, Klasse, Gender, ethnischer Zugehörigkeit, Identität und Gemeinschaft einzubeziehen.³⁸

Im Gegensatz zur Idee eines mexikanisch-amerikanischen Bildungsromans, der die geografische Grenze als Kulisse für die „Ausbildung“ ihrer Protagonisten und Protagonistinnen nutzt oder Grenzbegegnungen zwischen Mexiko und den Vereinigten Staaten durch Code-Switching und sprachliche Hybridität nachstellt,³⁹ dramatisiert *The House on Mango Street* die Idee des Grenzkampfes dann auf subtilere Weise, nämlich ebenfalls durch sein grundlegendes Strukturprinzip, die Vignette: Cisneros selbst hat einige Abschnitte in *The House on Mango Street* als „lazy poems“ bezeichnet, „hovering in that grey area between two genres“⁴⁰ – und man könnte diese Grauzone zwischen Prosa und Lyrik somit mit Anzaldúa als eine Art textuelles Grenzland interpretieren.⁴¹ Die gesammelten komprimierten Geschichten, teil poetisch, teil dialogisch, und die lebendigen Skizzen – jede mit einem eigenen Titel – bringen den progressiven Zug und somit

³⁸ Siehe auch Benito, Jesús, und Ana María Manzanas (Hgg.): *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands*. Amsterdam 2002. S. 3.

³⁹ Ana Castillos *The Mixquiabuala Letters* (1986) ist ein Beispiel für einen Chicano-Text, der die tatsächliche mexikanisch-amerikanische Grenze und die Trope der Grenzüberschreitung (im wörtlichen Sinne) nutzt, um die Suche der Protagonistin nach Heimat zu dramatisieren. Ein Chicano-Entwicklungsroman, mit dem *The House on Mango Street* eine strukturelle Verwandtschaft, nämlich die Verwendung der Vignette, teilt, ist Tomás Riveras ... *Y no se lo tragó la tierra ... And the Earth Did Not Part* (1971).

⁴⁰ Cisneros, Sandra: „Do You Know Me? I Wrote *The House on Mango Street*“. *The Americas Review* 15.1 (1987): 77–79. Hier S. 78. In der 1993 verfassten Einleitung zu *The House on Mango Street* spricht die Autorin ebenfalls von dieser Grauzone: „While I was writing *Mango Street*, I remember reading Nicanor Parra's *Anti-Poems* and loving their rebellion toward ‚Poetry,‘ just as I'd been delighted by Carl Sandburg's wise-guy, working-class voice and Gwendolyn Brooks's *Bronzeville* poems. I remember I was trying to write something that was a cross between fiction and poetry – like Jorge Luis Borges's *Dream Tigers*, a book whose stories read like fables, but with the lyricism and succinctness of poetry“ (Cisneros, Sandra: *The House on Mango Street*. New York 2007[1984]).

⁴¹ In einem weiteren Interview, in dem es ebenfalls um die Entstehungsgeschichte von *The House on Mango Street* geht, findet sich ebenfalls eine Aussage von Cisneros, die die Idee des Fließens in Verbindung mit der Vignettenform widerspiegelt: „I wanted to write a series of stories that you could open up at any point. You didn't have to know anything before or after and you would understand each story like a little pearl, or you could look at the whole thing like a necklace“ (Jussawalla, Feroza, und Reed Way Dasenbrock: „Sandra Cisneros“. *Interviews with Writers of the Post-colonial World*. Hgg. Feroza Jussawalla und Reed Way Dasenbrock. Jackson 1992. 287–306. Hier S. 305).

eine mögliche Linearität und Zielgebundenheit von Esperanzas Entwicklung zum Entgleisen, da sie die Erzählung auf mehrere Bahnen verteilen. Der Text kann somit nicht nur als zeitliches Kontinuum betrachtet werden, wie man es normalerweise von einem Bildungsroman erwarten würde, sondern auch als eine räumliche Konfiguration. In diesem räumlichen Ganzen sind die Kapitel austauschbar und haben gleiches Gewicht. Gleichzeitig rekonstruieren sie den Prozess des Erwachsenwerdens der Erzählerin als eine Bewegung in widersprüchliche Richtungen, indem sie konkurrierende Erzählungen der Entwicklung einschreiben. Diese rivalisierenden Erzählungen können durch eine enge Gegenüberstellung verschiedener Vignetten aufgedeckt werden. Die Vignette als Form hat weiche Ränder, die oft in die Umgebung auslaufen und einen „narrativen Overspill“⁴² verursachen. Aufgrund ihrer fließenden Grenzen kann sie also zu einem wirksamen Instrument werden, um (räumliche und zeitliche) Verbindungen herzustellen beziehungsweise Gegensätze zu verdeutlichen. Die Unterordnung der Vignetten als Teil einer linearen Handlung, wie eine Klassifizierung des Gesamtwerkes als Bildungsroman es nahelegt, ist daher, meiner Meinung nach, im Endeffekt mindestens einschränkend; wie allerdings eine Kontrastierung verschiedener Vignetten und die dadurch entstandene Spannung produktiv gelesen werden kann, will ich im Folgenden an einem Beispiel detailliert ausführen.

„Kreuzungen“ in *The House on Mango Street*

Wie bereits in der Nachzeichnung der Struktur kurz erwähnt, unterstreicht eine Reihe von Vignetten in *The House on Mango Street* den Wunsch der Erzählerin, aus den einengenden patriarchalischen Skripten ihrer Gemeinschaft heraus in ihr Traumhaus zu entkommen, und dieses beschreibt sie detailliert in der vorletzten Vignette „A House of My Own“. Diese Vignette steht vor der letzten Geschichte des Textes und hat einige Kritiker und Kritikerinnen zu der Vermutung veranlasst, dass Esperanza danach strebt, „anglischer“⁴³ zu werden oder dass ihre Entwicklung darin gipfelt, „sich von Verwandtschaft, Freundschaft, Gruppe,

⁴² Bolaki, „Crossing and Bridging“, S. 6.

⁴³ De Valdés, María Elena: „The Critical Reception of Sandra Cisneros’s *The House on Mango Street*“. *Gender, Self, and Society: Proceedings of the IV International Conference on the Hispanic Cultures of the United States*. Hg. Renate von Bardeleben. Frankfurt a. M. 1993. 287–300. Hier S. 289.

Gemeinschaft und Geschichte zu entfernen“⁴⁴ – schließlich sei dies der Preis, den nicht-weiße Frauen für ihr Streben nach einem besitzergreifenden Individualismus oder für die Verwirklichung von Virginia Woolfs feministischem Traum vom „eigenen Zimmer“ (*A Room of One's Own*, 1929) in den Vereinigten Staaten zahlen müssten.⁴⁵ Eine solche wieder von vorherrschenden Rezeptionslinien inspirierte Kritik beziehungsweise Lesart wird dem Werk aber auf mindestens zweierlei Arten nicht gerecht: einerseits basiert sie weiterhin auf einem Verständnis von *The House on Mango Street* als linear und teleologisch, da sie die Vignette „A House of My Own“, obwohl nicht mal am absoluten Ende des Werkes situiert, als Resolution und „Schluss“ für das Gesamtwerk ansieht und nicht als in Konversation mit anderen Vignetten stehend; andererseits negiert sie sowohl die Funktion als auch den Inhalt der wirklich letzten Vignette, „Mango Says Goodbye Sometimes“.

Liest man die Vignetten daher eben nicht als Teil einer linearen und teleologischen Erzählung, sondern als konkurrierende Narrative, erkennt man, dass die als individualistisch gelesenen Vignetten oftmals Gegenstücke haben, in denen sich die Erzählerin klar gemeinschaftsorientiert zeigt; die strukturelle Anordnung der Vignetten im Werk haben nämlich keinen Einfluss auf die Zeitebene, auf die sie sich beziehen. So kann „A House of My Own“ zum Beispiel mit „Bums in the Attic“ gegenübergestellt werden, in der Esperanza sich vorstellt, ihr späteres „House of My Own“ für obdachlose Menschen zu öffnen, da sie selbst weiß, „how it is to be without a house“.⁴⁶ Bei genauerer Gegenüberstellung der einzelnen Vignetten wird außerdem deutlich, dass diese nicht nur einen Konflikt zwischen den Erzählungen von Individualismus und Kollektivismus ausloten, sondern auch jedes dieser Narrative von innen heraus problematisieren und damit enge beziehungsweise „anglierte“ Vorstellungen von Begriffen wie Privatsphäre und Zugehörigkeit in Frage stellen. So sehnt sich die Erzählerin in „A House Of My Own“ nach einem privatem Rückzugsort, stellt diesen Wunsch aber gleichzeitig der Enge und den „Gefängnissen“ gegenüber, die Frauen aus ihrem Umfeld (Sally, Minerva, etc.) in ihren Häusern erleben. Ähnlich ambivalent ist die Haltung der Protagonistin gegenüber dem öffentlichen Ort

⁴⁴ Morales, Alejandro: „The Deterritorialization of Esperanza Cordero: A Paraesthetic Inquiry“. *Gender, Self, and Society: Proceedings of the IV International Conference on the Hispanic Cultures of the United States*. Hg. Renate von Bardeleben. Frankfurt a. M. 1993. 287–300. Hier S. 231.

⁴⁵ Vgl. Bolaki, „Crossing and Bridging“, S. 6.

⁴⁶ Cisneros, *The House on Mango Street*, S. 87.

ihres Viertels und der lokalen Gemeinschaft: In der bereits erwähnten letzten Vignette des Werkes, „Mango Says Goodbye Sometimes“, werden für die Erzählerin durch das Mittel des Schreibens sowohl die Flucht aus dem Raum der Gemeinschaft als auch die Verlagerung in diesen Raum gleichzeitig möglich: „... what I remember most is Mango Street, sad red house, the house I belong but do not belong to. I put it down on paper and then the ghost does not ache so much. I write it down and Mango says goodbye sometimes. She does not hold me with both arms. She sets me free.“⁴⁷ Esperanza bringt hier den Schmerz, den Konflikt und die Kontingenz zum Ausdruck, die mit jedem Versuch der Synthese und Integration einhergehen. In der gleichen Vignette bekräftigt Esperanza ihren Wunsch, ihre Gemeinschaft zu verlassen, um dann zurückzukehren:⁴⁸ „They will not know I have gone away to come back. For the ones I left behind. For the ones who cannot out.“⁴⁹ Esperanzas Rückkehr durch das Schreiben scheint also durch den Wunsch ausgelöst zu werden, für ihre Gemeinschaft zu sprechen. Doch wie die Erzählerin zu Beginn dieser abschließenden Vignette ohne Reue zugibt, kehrt sie auch deshalb immer wieder „zurück“, weil sie Autorin ist und gerne Geschichten erzählt:

I like to tell stories. I tell them inside my head. [...] I make a story for my life, for each step my brown shoe takes. I say, ‘And so she trudged up the wooden stairs, her sad brown shoes taking her to the house she never liked.’ I like to tell stories. I am going to tell you a story about a girl who didn’t want to belong.⁵⁰

⁴⁷ Cisneros, *The House on Mango Street*, S. 110.

⁴⁸ Auch bemerkenswert ist, dass Esperanza im Laufe des Werkes zu keiner Zeit „reist“ oder einen Ort für einen anderen „verlässt“; und der Text endet auch nicht mit einer Flucht oder Auflösung. Dies ist insofern von Bedeutung, als ihre psychische Entwicklung von der Kindheit über die Jugend bis hin zum Erwachsensein innerhalb der geografischen und kulturellen Grenzen ihrer Gemeinschaft stattfindet; diese wird zu keinem Zeitpunkt verlassen, eine Flucht wird nur erwägt. Ihre Individuation vollzieht sich in einem gemeinschaftszentrierten Kontext – auch dies markiert einen deutlichen Unterschied zur Rahmenhandlung des Bildungsromans, in dem der Protagonist traditionell physisch nach außen reist.

⁴⁹ Cisneros, *The House on Mango Street*, S. 110.

⁵⁰ Ebd.

Wie Geoffrey Sanborn überzeugend ausführt, verdeutlicht dieser Anfang, dass „storytelling is its own reward. [Esperanza] does it because she likes it, and she likes it because it transports her experience into another space, a space that is intimate, private, and under her control.“⁵¹ Wie ich bereits angedeutet habe, existieren individualistische und gemeinschaftliche Ideale in Cisneros’ Werk somit nicht nur nebeneinander, ohne dass die eine Erzählung die andere ablöst, sondern sie kreuzen und überschneiden sich auch: Es ist die fließende Technik der Vignette, durch die diese imaginären Akte der Kreuzung und Überbrückung vollzogen werden können. Auch hier scheint ein Rückgriff auf Anzaldúa hilfreich, die sich ebenfalls mit der Möglichkeit einer Dualität zwischen Individualismus und Kollektivismus beschäftigt hat: „I am an act of kneading, of uniting and joining that not only has produced a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings.“⁵² Mit dieser Aussage versucht Anzaldúa, die Erfahrung des Aufwachsens in einem Raum des „weder/nochs“ in eine inklusivere und ermächtigende Position zu verwandeln. So gesehen lässt sich dann abschließend auch eine Gegenüberstellung von Kulturen und Wertesystemen – individualistisch gegen kollektiv, vereinzelt gegen eingebunden, „amerikanisch“ gegen „Latino“ – nur bedingt aufrechterhalten, auch wenn *The House on Mango Street* in einzelnen Vignetten teilweise auf diese Gegenüberstellungen zurückgreift. Als Ganzes betrachtet ist das Werk vielmehr „ein vielschichtiger diskursiver Raum“,⁵³ der die Entwicklungsgeschichten von Individualismus, Intersubjektivität und Gemeinschaft gleichzeitig in sein Gewebe einwebt.

Diese Vielschichtigkeit wird gerade in der letzten Vignette auch noch durch ein weiteres Phänomen hervorgehoben: Auf den bereits erwähnten Rückbezug auf den Akt des Schreibens selbst am Anfang der Vignette („I like to tell stories ...“) folgen nämlich Aussagen, die Lesende fast schon ruckartig wieder an den Beginn von *The House on Mango Street* zurückschicken, zur ersten Vignette, die das Werk schließlich mit fast den exakt gleichen Worten eröffnet: „I am going to

⁵¹ Sanborn, Geoffrey: „Keeping Her Distance: Cisneros, Dickinson, and the Politics of Private Enjoyment“. *PMLA* 116.5 (2001): 1334–1348.

⁵² Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, S. 103.

⁵³ Sánchez, Reuben: „Remembering to Always Come Back: The Child’s Wished-For Escape and the Adult’s Self-Empowered Return in Sandra Cisneros’s *House on Mango Street*“. *Children’s Literature* 23 (1995): 221–241, hier S. 1014.

tell you a story about a girl who didn't want to belong. We didn't always live on Mango Street. Before that we lived on Keeler. Before Keeler it was Paulina, but what I remember most is Mango Street, sad red house, the house I belong but do not belong to.⁵⁴ Mit anderen Worten wirft diese Wiederholung in der letzten Vignette einen „Rückblick“ auf den Anfang des Werkes und reaktiviert so auf der einen Seite eine Vertrautheit mit der von Esperanza erzählten Geschichte, und auf der anderen Seite eine Gleichzeitigkeit von Anfang und Ende. Liest man die Passage aber weiter, wird klar, dass sich das Ende entschieden von der gleichen Passage in der ersten Vignette unterscheidet. Der Inhalt und die mögliche Botschaft der Esperanza der ersten Vignette, die ihre Erzählung mit dem Satz „[w]hat I remember most is moving a lot“⁵⁵ beginnt, unterscheiden sich eindeutig von dem Fokus und der möglichen Botschaft der Esperanza der letzten Vignette, wenn sie sagt: „What I remember most is Mango Street, sad red house, the house I belong but do not belong to.“⁵⁶ Die letztgenannten Äußerungen sind gleichzeitig Ausdruck von Esperanzas Anerkennung und Selbstverleugnung ihrer Zugehörigkeit zur Mangostraße; der veränderte Fokus der Erzählerin von Anfang bis Ende kann somit die Wahrnehmung des Lesers darüber verändern, worum es in *The House on Mango Street* vordergründig geht: durch den Titel des Werkes und die erste Vignette(n) haben Lesende zunächst die Vorstellung erhalten, dass das titelgebende „traurige rote Haus“⁵⁷ das Hauptaugenmerk des Werkes sein wird. Schließlich wirft die erste Vignette die Frage auf, ob die Erzählerin ein eigenes Haus erwerben wird, und Vignetten wie „A House of My Own“ beschreiben dieses Traumhaus und den Wunsch Esperanzas, ein solches zu besitzen, ausführlich und überzeugend. Die letzten Sätze der letzten Vignette deuten aber an, dass das Hauptaugenmerk des Werkes die ganze Zeit auch auf Esperanza selbst liegen könnte: „I write it down and Mango says goodbye sometimes. She does not hold me with both arms. She sets me free.“⁵⁸ Die Handlung scheint hier nicht mehr von der Frage abzuhängen, ob es der Protagonistin gelingt, ein weiteres Haus zu erwerben oder nicht: obwohl die Erinnerungen an die Mangostraße immer noch präsent sind, wird deutlich gemacht, dass sie es ist,

⁵⁴ Cisneros, *The House on Mango Street*, S. 110.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

die letztlich die Oberhand hat; Esperanza kontrolliert die Mangostraße und kann sich eigenmächtig von von ihr ausgehenden Zwängen lossagen.

Tatsächlich ist vieles an den Aussagen der letzten Vignette „Mango Says Goodbye Sometimes“ zweideutig, was wesentlich auch an abrupten Verschiebungen in Zeit und Raum einerseits und andererseits an einer deutlichen Veränderung in der Disposition der unterschiedlichen, erzählenden „Ichs“ liegt. Verschiebungen in den Zeitformen, von der Gegenwart über die Zukunft bis zur einfachen Vergangenheit, markieren den räumlichen, zeitlichen und psychologischen Abstand zwischen der Erzählerin am Anfang, auf die zurückgegriffen wird, der Erzählerin, die sich im Heranwachsen befindet und sich ein Traumhaus vorstellt, und schließlich einer reiferen, zurückblickenden Erzählerin, die im letzten Abschnitt vor allem den Akt des Schreibens als Befreiung einführt. Dieses letzte erzählende „Ich“ ist nicht nur ideologisch, zeitlich und geografisch weit entfernt von dem kindlichen erzählenden „Ich“ in der ersten Vignette, sondern auch von der kindlichen, wenn auch selbstbewussteren, autoritären Stimme, die die letzte Vignette einleitet. Trotz der Kürze und der scheinbar direkten Aussagen unterstreicht „Mango Says Goodbye Sometimes“ somit klar die Unterscheidung zwischen dem Akt des Erzählens, dem Erzählen, das Esperanza von Anfang bis Ende betreibt, und dem, was schließlich erzählt wird.

Ein weiterer Grund dafür, dass die letzte Vignette die Implikationen und Bedeutung(en) des Werks nur schwer zu erfassen macht, ist, dass mit Ausnahme eines einzigen Abschnitts, der durch Anführungszeichen abgesetzt und markiert ist („And so she trudged up the wooden stairs, her sad brown shoes taking her to the house she never liked“), dieses Kapitel, wie praktisch alle anderen knapp gehaltenen Vignetten, keine konventionellen Markierungen aufweist, die Lesende leiten und zum Beispiel Dialog klar von Erzählung oder auch Poesie abtrennen. So kann auch die „Lücke“ zwischen den letzten vier Absätzen der letzten Vignette und den übrigen Vignetten des Buches unterschiedlich gelesen werden: stellt man beispielsweise die letzten vier Absätze der letzten Vignette der gesamten ersten Vignette gegenüber – die mit den Gefühlen der Scham, der Sehnsucht und der allgemeinen Unzufriedenheit der Erzählerin mit ihrem Haus endet –, ergibt der Plot von *The House on Mango Street* einen (teleo)logischen Sinn: Esperanza möchte ihr Haus nicht, sie sehnte sich nach einem anderen, und sie wird es – so kann man es zumindest vermuten – sicher verlassen: „One day I will pack my bag.“ Gleichzeitig scheint der letzte Absatz der letzten Vignette („They will not know I have gone away to come back. For the ones I left behind. For the

ones who cannot out“⁵⁹ Esperanza zu ihren Ursprüngen zurückzubringen, ihre Rückkehr zu bewirken und sie in den Schoß ihrer Gemeinschaft zurückzuziehen.

Die Betrachtung der letzten (beiden) Vignette(n) des Werkes als intertextuelle, intradiskursive „Kreuzungen“, *la encrucijada*, die gleichzeitig mehrere Ideologien mit einbeziehen und auch verändern, ermöglicht es also, dass das, was zu Beginn von *The House on Mango Street* Esperanzas Erinnerung an ihre Nachbarschaft zu sein schien, sich am Ende in einen mehrdeutigen, tagebuchartigen Eintrag über Esperanzas „Realitäten“ und Erfahrungen als Schriftstellerin verwandelt. Mehr noch, „Mango Says Goodbye Sometimes“ legt nahe, dass der primäre Bezugspunkt von Esperanzas kollektiven Erzählungen der fiktionalisierende Akt selbst sein könnte.

Abschlussbemerkung

Die prominente und vorherrschende Rezeptionslinie von *The House on Mango Street*, die bestimmte, oftmals von westlichen literaturkritischen Diskursen inspirierten Grundannahmen von Genre etc. nicht hinterfragt, sondern bestimmte Modelle einfach setzt, reduziert sicherlich die Frustration von einem ebenfalls in diesen Diskursen geschulten Lesepublikum in Momenten der Differenz, sei es inhaltlich oder in Bezug auf strukturelle Aspekte des Werkes. Des Weiteren hat sie dem Werk im Laufe der Jahrzehnte, und im Vergleich zu anderen Latino-Texten, einen höheren Status beziehungsweise die so oft hervorgehobene „Repräsentativität“ verliehen – mit anderen Worten, das Werk zu einem „Großen Werk“ erhoben. Durch die Isolierung des Werkes von seinem diskursiven und historischen Kontext – seinem Ursprung in der Latino-Literatur – fungieren solche Lesarten jedoch gleichzeitig schnell als Spiegel der Hegemonie und können für die Bestätigung stereotyper Lesarten benutzt werden, wie etwa dem Streben der Protagonistin nach Individualismus und Integration.

Durch eine Kontrastierung mit anderen, vor allem durch Gloria Anzaldúa inspirierten Lesarten, hat dieser Aufsatz aufgezeigt, dass *The House on Mango Street* auch differierende Ästhetiken vorschlägt: werden die für das Werk so charakteristischen Vignetten nicht als teleologisch aufeinander aufbauend gelesen, sondern als sich miteinander in Konversation befindend, hat dies auch andere Interpretationen in Bezug auf die angebliche Amerikanisierung der

⁵⁹ Cisneros, *The House on Mango Street*, S. 110.

Protagonistin und ihrem Wunsch nach einem Traumhaus zur Folge. Es ist also keinesfalls der Text selbst, der „einfach“ oder auch „direkt“ ist, denn er bietet viele intratextuelle „Kreuzungen“, die wiederum Räume schaffen, in denen sich mehrere Dichotomien treffen können: die Diskurse von Individualismus, Kollektivismus und Solidarität, die Bereiche des Privaten und des Öffentlichen sowie unterschiedliche Kategorien von Geschlecht und Ethnizität. Die Anfechtung der Binarität bestimmter Loyalitäten, vor allem durch ethnische Subjekte wie der Erzählerin selbst, kann wiederum als politischer Akt verstanden werden, der dazu dient, Orte der Identifikation zu vervielfältigen und Menschen, die in den Zwischenräumen solcher Binariäten aufwachsen, umfassendere und potenziell ermächtigende Subjektpositionen zu ermöglichen. Gleichzeitig exemplifiziert das Ergebnis dieser Begegnungen in den Grenzgebieten, wie es in Cisneros' Werk beispielhaft und vor allem durch die Verwendung der Vignettenform angelegt ist, auch ein neues dialogisches Modell für die Lektüre literarischer Texte, das totalisierende Interpretationsparadigmen in Frage stellt. Obwohl die Latino Studies und vor allem auch die Border Studies, die eben genau diese dialogischen Modelle in den folgenden Jahrzehnten gefördert und vertieft haben, zum Zeitpunkt der Publikation von *The House on Mango Street* noch in ihren Anfängen steckten, artikuliert das Werk somit auch vorreitend und in Analogie zu späteren sogenannten „Borderlands“-Werken der (Latino)-Literatur produktive analytische Grenzonen, die aber oftmals aufgrund der dominierenden, auf „Repräsentativität“ bestehenden Rezeptionen marginalisiert wurden.

Literaturverzeichnis

- Anzaldúa, Gloria:** *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco 1999.
- Benito, Jesús, und Ana María Manzanas** (Hgg.): *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands*. Amsterdam 2002.
- Bolaki, Stella:** „This Bridge We Call Home‘: Crossing and Bridging Spaces in Sandra Cisneros’s *The House on Mango Street*“. *eSharp Borders and Boundaries* 5 (2005): 1–14.
- Calderón, Héctor:** „The Novel and the Community of Readers: Rereading Tomás Rivera’s *Y no se lo tragó la tierra*“. *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Hgg. Héctor Calderón und José David Saldívar. Durham 1991. 97–113.
- Cisneros, Sandra:** „Do You Know Me? I Wrote *The House on Mango Street*“. *The Americas Review* 15.1 (1987): 77–79.
- . *Das Haus in der Mangostraße*. Aus dem Englischen übersetzt von Gerd Burger. München 1992.
- . *The House on Mango Street*. New York 1991[1984].
- . *The House on Mango Street*. New York 2007[1984].
- . *The House on Mango Street*. New York 2009[1984].
- Culler, Jonathan:** „Prolegomena to a Theory of Reading“. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretations*. Hgg. Susan R. Suliman und Inge Crosman. Princeton 1980.
- De Valdés, María Elena:** „The Critical Reception of Sandra Cisneros’s *The House on Mango Street*“. *Gender, Self, and Society: Proceedings of the IV International Conference on the Hispanic Cultures of the United States*. Hg. Renate von Bardeleben. Frankfurt a. M. 1993. 287–300.
- Eysturoy, Annie:** „*The House on Mango Street*: A Space of Her Own“. *Bloom’s Modern Critical Interpretations: Sandra Cisneros’s The House on Mango Street*. Hg. Harald Bloom. New York 2010.
- Fraiman, Susan:** *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*. New York 1993.
- Gutiérrez-Jones, Leslie:** „Different Voices: The Re-Bildung of the Barrio in Sandra Cisneros’ *The House on Mango Street*“. *Anxious Power: Reading, Writing and Ambivalence in Narrative by Women*. Hgg. Carol J. Singley und Susan Elizabeth Sweeney. Albany, New York 1993. 295–312.

- Hutcheon, Linda:** „Circling the Downspout of Empire: Post-Colonialism and Postmodernism“. *Ariel* 20.4 (1989): 149–175.
- Jussawalla, Feroza, und Reed Way Dasenbrock:** „Sandra Cisneros“. *Interviews with Writers of the Post-colonial World*. Hgg. Feroza Jussawalla und Reed Way Dasenbrock. Jackson 1992. 287–306.
- Karafilis, Maria:** „Crossing the Borders of Genre: Revisions of the Bildungsroman in Sandra Cisneros’s *The House on Mango Street* and Jamaica Kincaid’s *Annie John*“. *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 31.2 (1998): 63–78.
- Morales, Alejandro:** „The Deterritorialization of Esperanza Cordero: A Paraesthetic Inquiry“. *Gender, Self, and Society: Proceedings of the IV International Conference on the Hispanic Cultures of the United States*. Hg. Renate von Bardeleben. Frankfurt a. M. 1993. 227–235.
- Olivares, Julian:** „Sandra Cisneros’ *The House on Mango Street* and the Poetics of Space“. *The Americas Review* XV.3–4 (1987): 160–170.
- Poey, Delia:** „Coming of Age in the Curriculum: *The House on Mango Street* and *Bless Me, Ultima* as Representative Texts“. *The Americas Review* 24.3–4 (1996): 201–217.
- Quintana, Alvina:** *Home Girls: Chicana Literary Voices*. Philadelphia 1996.
- Rodríguez, Sonia Alejandra:** „More Than Esperanza: Revisiting Sandra Cisneros’s *The House on Mango Street*“. *Critical Explorations of Young Adult Literature: Identifying and Critiquing the Canon*. Hgg. Victor Malo-Juvera und Crag Hill. New York 2020. 152–167.
- Saldívar, Ramón:** *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*. Madison 1990.
- Sanborn, Geoffrey:** „Keeping Her Distance: Cisneros, Dickinson, and the Politics of Private Enjoyment“. *PMLA* 116.5 (2001): 1334–1348.
- Sánchez, Reuben:** „Remembering to Always Come Back: The Child’s Wished-For Escape and the Adult’s Self-Empowered Return in Sandra Cisneros’s *House on Mango Street*“. *Children’s Literature* 23 (1995): 221–241.
- Sandín, Lyn Di Iorio und Richard Perez:** *Contemporary U.S. Latino/a Literary Criticism*. London 2007.
- Sickels, Amy:** „The Critical Reception of *The House on Mango Street*“. *Critical Insights – The House on Mango Street*. Hg. María Herrera-Sobek. Pasadena 2011. 36–55.

7.

Philologie des Globalen: Roberto Bolaños *2666*

Victor A. Ferretti

Es giebt eine Art, sich philologisch zu beschäftigen, und sie ist häufig: man wirft sich besinnungslos auf irgend ein Gebiet oder wird geworfen: von da aus sucht man rechts und links, findet manches Gute und Neue – aber in einer unbewachten Stunde sagt man sich doch: was Teufel geht mich gerade das alles an? Inzwischen ist man alt geworden, hat sich gewöhnt und läuft so weiter, so wie in der Ehe.¹

Im Jahre 2019 machte die renommierte *Babelia*-Kulturbilage der spanischen Tageszeitung *El País* eine Rangliste bekannt, mit der eine internationale 84-köpfige Jury das postume Werk *2666* des Chilens Roberto Bolaño (1953–2003) zum weltweit besten Roman der vergangenen zwanzig Jahre kürte.² Obschon zeitgenössische Literatur-Rankings wie Preise noch keine besondere *durée* hinsichtlich ihrer literarhistorischen Geltung ausmacht, bezeigten sie dennoch bereits eine diskursive Relevanz, die sich im Falle Bolaños nicht nur in besagter feuilletonistischen,³ sondern auch in der wissenschaftlichen Rezeption erwiese.⁴

¹ Nietzsche, Friedrich: „NF-1875,5[48]“. *Digitale Kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe*. Hg. P. D’Iorio, auf Grundlage der Ed. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1967, Nietzsche Source vom 04.04.2022, [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1875,5\[48\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1875,5[48]).

² Vgl. Marcos, Javier Rodríguez: „Los 21 mejores libros del siglo XXI“ *El País* vom 04.04.2022, https://elpais.com/cultura/2019/11/26/babelia/1574767429_166094.html; zur genauen Zusammensetzung der Jury siehe Llaneras, Kiko, Ana Marcos und Federico Simón: „Así ha decidido el jurado: hombres que votan a hombres y jóvenes que leen a extranjeros“ *El País* vom 04.04.2022, https://elpais.com/cultura/2019/11/28/babelia/1574957574_459274.

³ In einem anglozentrischen BBC-Ranking von 2015 figurierte Bolaños *2666* an Platz 19 im „Verfolgerfeld“ der *21st Century’s 12 greatest novels* (vgl Ciabattari, Jane: „The 21st Century’s 12 greatest novels“ *BBC Culture* vom 04.04.2022, <https://www.bbc.com/culture/article/20150119-the-21st-centurys-12-best-novels>).

⁴ Es sei an dieser Stelle u.a. auf die Bolaño-Lektüren von Benjamin Loy (*Roberto Bolaños wilde Bibliothek. Eine Ästhetik und Politik der Lektüre*. Berlin 2019) und in Ursula Hennigfelds (Hg.): *Roberto Bolaño: violencia escritura, vida* (Frankfurt a. M. 2015) verwiesen sowie auf den von Stephanie Catani herausgegebenen Band *Roberto Bolaño: Autor und Werk im deutschsprachigen*

Dabei versteht es sich nahezu von selbst, dass gerade fremdsprachige Literatur Gewinn aus internationaler Anerkennung zieht, um überhaupt wahrgenommen, geschweige denn übersetzt und somit für eine breitere Leserschaft zugänglich zu werden.⁵ Schöngestigte Literatur kommt eben nicht ohne Markt und Marketing aus, will sie ein größeres Publikum erreichen. Sie profitiert indes auch von einer gewissen lektoralen „liberté“,⁶ durch die sie ihre Aktualität über etwaigen Zeitgeist hinaus birgt.

Wie nun ein Publikumserfolg sich im Laufe der Zeit als weniger wirkmächtig als ein zu Lebzeiten unveröffentlichtes Manuskript erweisen kann (das Beispiel Kafkas genüge hier), ist literarhistorisch einflussreiche Literatur nicht so sehr eine Frage von Auszeichnungen und Verkaufszahlen – womit nicht gesagt ist, dass vergessene ‚Bestseller‘ etwa der Frühen Neuzeit kein belangreiches Forschungsgebiet darstellten. Nein, was hier zu Beginn klargelegt werden soll, ist, dass zur Rezeption von ‚bedeutender‘ Literatur nicht nur eine zeitgenössische Wahrnehmung, sondern auch eine die Gegenwart überdauernde Aktualität, ja, ihre latente Gegenwärtigkeit gehört, die es Lesenden selbst über Jahre und Jahrhunderte hinweg ermöglicht, in ihnen – den Texten – etwas ‚Bedeutsames‘ zu finden. Und auch in diesem aktuellen Sinne erscheint Bolaños *2666* bereits als ein Repräsentant eines „großen Werkes“ der Literatur der Jahrtausendwende, das die Faszination von Literarischem im buchstäblichen Sinne einer φιλολογία[philología] zum Thema hat. So kreist sein – im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts angesiedeltes – *Opus magnum* um Leben und Werk eines fiktiven deutschen Schriftstellers namens Benno von Archimboldi, der zum regelrechten Fetisch einer internationalen Literaturwissenschaftlergruppe wird. Doch bevor diese germanistische Anziehungskraft weiterverfolgt werden soll, sei vorweg noch etwas zur philologischen ‚Erdung‘ von *2666* gesagt.

Kontext (Bielefeld 2020). – Als transversal ließe sich Christian De Cocks et al. (Hgg.) organisationswissenschaftlicher Bolaño-Band *Organization 2666: Literary Troubling, Undoing and Refusal* (Wiesbaden 2020) bezeichnen.

⁵ Prominent in diesem Zusammenhang wären Daniel Kehlmanns 2009er Besprechung von *2666* (Kehlmann, Daniel: „Vier Kritiker und ein Höllenfall“. *FAZ* vom 04.04.2022, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buchmesse-2009/buecher/roberto-bola-o-2666-vier-kritiker-und-ein-hoellenfall-1873645>) sowie Loys Ausführungen zur Rezeptionsgeschichte Bolaños in Catani (Hg.), *Roberto Bolaño*, S. 211–230.

⁶ Vgl. Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris 1985, S. 53f.

I.

Etwa zur selben Zeit, da Bolaño bereits todkrank in Katalonien an der Vollendung seines ‚Philologenromans‘ saß, war in Kalifornien der Stanfoder Romanist und Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht auf der Spur der *Powers of Philology*, die in der Bereitstellung von Komplexitätserlebnissen sowie ästhetischer Erfahrung lägen,⁷ was durch fünf philologische „Grundtätigkeiten“ ermöglicht würde, die da wären: (1.) die Sammlung und Identifikation von Fragmenten; (2.) die Edition von Texten; (3.) deren Kommentierung; (4.) ihre Historisierung sowie (5.) die Vermittlung von textueller Komplexität und dem Umgang mit struktureller Offenheit.⁸ In der Tat erlaubt es die Arbeit von Menschen, die sich – oftmals – über Jahre hinweg mit überlieferten Texturen philologisch auseinandersetzen, dass man so einen ‚Backstein‘ wie *2666* überhaupt lesen kann, zumal Bolaños Roman erst nach dessen Tod erschienen ist. Der Autor, so explizieren es die kurze Vorbemerkung der Erbgemeinschaft und das Nachwort des spanischen Herausgebers Ignacio Echevarría,⁹ nun das, was wir heute als kompakten fünfteiligen Roman vor uns haben, hätte – wäre man dem testamentarischen Wunsch des Autors gefolgt – als Abfolge von fünf kleineren Romanen erscheinen sollen. Und das, was letzten Endes 2004 als *ein* über tausendseitiges Erzählwerk ein Jahr nach Bolaños Ableben publiziert wurde, wäre ohne philologische Feldarbeit, die hier unterschiedliche Textdateien wie Stadien umfasste, nicht lesbar geworden. Man erkennt: Ohne philologische Methoden wie kritische Manuskript- und Editionsarbeit könnte man wenig Greifbares über diesen originellen Roman referieren, was ja wiederum eine dritte philologische Tätigkeit einschließt, die Philologinnen und Philologen praktizieren, wenn sie in Seminaren, Vorträgen wie Aufsätzen versuchen, Menschen an komplexe Texte (und *vice versa*) anzunähern und ihnen dabei einen eigenständigen Zugang zu ermöglichen. Es geht im Grunde darum,

⁷ Es wird im Folgenden aus der deutschsprachigen Ausgabe zitiert: Gumbrecht, Hans Ulrich: *Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Schulte. Frankfurt a. M. 2003, hier: S. 136f.

⁸ Vgl. Gumbrecht, *Die Macht*, S. 12–19.

⁹ Vgl. Roberto Bolaño: *2666*. New York 2009, S. 3 resp. S. 1121–1125. – Hinweis zur Zitierweise: Verweise auf den spanischen Originaltext kennzeichnen eine hochgestellte Eins, die englische Übersetzung eine Zwei und die deutsche Übertragung eine Drei nach dem Kurztitel (s. Literaturverzeichnis).

historische wie textübergreifende Kontexte sichtbar zu machen, die nicht immer augenfällig scheinen, die jedoch dank ihrer Kenntnis gewissen Einfluss nehmen können auf unser Textverständnis und so fort. Kurzum: Was Gumbrecht emphatisch als Mächtigkeit der philologischen Arbeit bezeichnet, ist nichts anderes als die Nutzbarkeit von Literatur- und Sprachwissenschaft, die es uns allen ermöglichen, im textuellen Dialog mit anderen Zeiten und Kulturen zu bleiben – und zwar ohne hierfür unbedingt selbst Literatur- oder Sprachwissenschaft studiert haben zu müssen.

Läse man das diesem Text vorangestellte Nietzsche-Motto mit Gumbrecht zusammen, ist es philologische Aufgabe, nicht nur für die Wissenschaft zu schreiben, schon gar nicht für sich selbst zu forschen, sondern möglichst allen potenziell Interessierten *einen* – gegebenenfalls *anderen* – Zugang zu kulturellen Medien zu ermöglichen, und zwar tunlichst ohne Verklausulierungen, aber – und das wäre ebenso wichtig – auch ohne komplexe Zusammenhänge auf ‚Lektüre-Häppchen‘ zu reduzieren. Denn damit würde man gerade nicht dazu beitragen, dass kulturelle Mehrseitigkeit interessant bliebe, wenn überall dort, wo ein Text begönne, sich etwas zu kräuseln, entsprechend ‚drübergebügelt‘ würde. Nein, die Kunst und zugleich Herausforderung von Kultur und ihren Ausdrucksweisen scheint gerade im mehrstimmigen Anerkennen von Auch-anders-Fertigkeit zu liegen, durch die man eine ganz wichtige Kompetenz erlernen kann, insofern anders begründete Lesarten gültige Interpretationen von Auch-anders-Interpretierbarem bedeuten können. Das, was so sinnfällig erscheint, mag jemand anderes ganz anders sehen. Aufgabe einer ‚diplomatischen‘ Philologie wäre dabei weniger, die eine oder andere Lesart zu priorisieren, sondern beide in erster Linie zu ermöglichen – zwischen ihnen zu vermitteln, unter Umständen eine relationale Brücke zu weiteren Lesbarkeiten zu schlagen, damit die Aktualität alter wie neuer Bezüge und Texte potenziell gewahrt bleibt.

Und dieserart soll auch dieser Text gestimmt sein, wofür Bündiges zum Autor genüge, der 1953 in Santiago de Chile geboren wurde und – wie es die spanische Random-Ausgabe von *2666* kurzhält – viele Jahre in Mexiko wie auch Spanien gelebt hat, wo er dann mit nur 50 Jahren im Juli 2003 verstorben ist.¹⁰ Zu Bolaños

¹⁰ Vgl. Bolaño, *2666*, S. 3. – Für eine kritische Würdigung von „Bolaño’s Life and Works“ vgl. das erste Kapitel von Ricardo Gutiérrez-Mouats *Understanding Roberto Bolaño* (Columbia 2016) sowie umfassend Jonathan Beck Monroe: *Framing Roberto Bolaño: Poetry, Fiction, Literary History, Politics*. Cambridge 2019.

Oeuvre gehören eine Vielzahl an Erzählwerken und Gedichtbänden, wovon insbesondere seine zwei Diktatur-Romane *Estrella distante* (*Stern in der Ferne*) von 1996 und *Nocturno de Chile* (*Chilenisches Nachtstück*) von 2000 hervorzuheben wären. Und wie schon in Ersterem und dann auch in den – unter anderem mit dem prestigehaltigen Rómulo-Gallegos-Preis 1999 – prämierten *Detectives salvajes* (*Die wilden Detektive*) von 1998, wird *2666* von einem philosophischen Eros geleitet, der im ersten Teil, der *Parte de los críticos*, ein Welt-Netzwerk begründet und zugleich zusammenhält.

So resultiert die Globalität von *2666*, dessen ‚Welthaltigkeit‘, aus einem internationalen Wissenschaftsnetzwerk, das um besagten geheimnisvollen deutschen Autor namens Archimboldi kreist und in dem internationale Germanisten-Tagungen als Knotenpunkte für eine europäische Wissenschaftlergruppe dienen, die durch zahlreiche Telefonate, E-Mails und gegenseitige Besuche linear verknüpft werden. Zusätzlich zum Archimboldi-Netzwerk fungiert dann noch die fiktionale Grenzstadt Santa Teresa als Epizentrum des Romans, die als literarisches Pendant zur realen Ciudad Juárez an der mexikanisch-US-amerikanischen Grenze zum geopoetischen Ausdrucksort, ja, Schattenreich system(at)ischer Menschenverachtung wird, was im vierten Romanteil, der *Parte de los crímenes*, ausgeführt wird, wo es um eine Serie von Frauenmorden im Umfeld von Prostitution, Drogenhandel, Korruption und Montage- und Produktionsbetrieben (*maquiladoras*) in Niedriglohn-Gewerbegebieten geht, die als ausgelagerte Halden¹¹ der Global-Gesellschaft¹² auftreten. Bolaño schließt

¹¹ Die Isotopie der Mülldeponie („basurero“) im vierten Teil zeigt sich signifikant, wenn es im Falle einer anonymen Frauenleiche heißt: „Auf der Müllkippe, wo man die Tote fand, sammelten sich nicht nur die Abfälle der Barackenbewohner, sondern auch die von allen [...] Maquiladoras“ (Bolaño, Roberto: *2666*². Aus dem Spanischen übersetzt von Christian Hansen. München 2009. S. 437) / „En el basurero donde se encontró a la muerta no sólo se acumulaban los restos de los habitantes de las casuchas sino también los desperdicios de cada maquiladora“ (*2666*⁴, S. 449).

¹² Dass es gerade nicht ‚nur‘ ein mexikanisches Problem ist, macht Emilio Sauri („Autonomy after Autonomy, or, The Novel beyond Nation: Roberto Bolaño’s *2666*“. *Canadian Review of Comparative Literature* 42.4 (2015): 396–409, hier: S. 406) verständlich, der die im Roman provozierte ‚anagnoristische‘ Globalität wie folgt versteht: „[...] Bolaño’s portrayal of the murdered women not only aims to preserve the distinction between novel and commodity, but also reserves the possibility of seeing the structure that gives rise to the femicides in the first place, an economic structure that functions independently of our attitude toward its victims. What *2666* elicits, in this sense, is comprehension, not emotion, cognition, not affect; and while it cannot quite tell us how each of these women come to meet such horrific ends in the black holes of contemporary

hier gewissermaßen an eine naturalistische Traditionslinie an.¹³ Die Art und Weise, wie nun im vierten Teil von *2666* ein referierender, schier prozeduraler Umgang mit den Opfern misogyner Exzesse inszeniert wird, stellt einen buchstäblichen *tour de force* für die Lektüre dar, der mit über 300 Violenzseiten zudem den umfänglichsten Teil des Romans ausmacht und durch den Verdacht, der Neffe Archimboldis könnte – „jack-the-ripperhaft“ – für Morde verantwortlich sein,¹⁴ zu den anderen Teilen in Plot stiftender Relation steht. Sosehr Santa Teresa durch den Archimboldi-Link so auch zu einem philologisch relevanten Ort wird, sosehr steht diese Stadt zugleich synekdochisch als Teil von einem weltumfassenden Ganzen für die verdrängte Seite „chauvinistischer“ Globalisierung. Es ist diese transnationale wie kritische Dimension, die der in Nordspanien schreibende Chilene im vierten Teil aus der prekären Latenz holt und bei dem die in Fabriken und Schattenwirtschaft tätigen Opfer gleichsam als globale¹⁵ „Biomasse“ nicht nur zurückbleiben, sondern auch als Revenants des global Verdrängten wiederkehren – denn wir können bei der Lektüre dieser horrenden Gewaltverbrechen schlicht nicht *vorübersehen*, nur *umblättern* ... So lässt sich Santa Teresa gleichsam als unheilvolles Sinnbild einer ökonomischen Auslagerung von Arbeitskraft verstehen – dorthin, wo sie am „rentabelsten“ ist.¹⁶

capitalism, it does suggest that the novel, and the work of art more generally, can tell us what our relationship to those victims cannot be. And it is by way of this politics of autonomous art that we might yet come to understand that the ‘secret of the world is hidden’ in Santa Teresa. Which is not to say that the best Santa Teresa and its victims can hope for is ‘to turn into a kind of Detroit,’ but that, under a global economic system steeped in crisis, the future of cities such as New York, London, Paris, and Beijing is Santa Teresa.” – Dabei alarmieren Bolaños dystopisch-nordamerikanische Femizide weiterhin, angesichts struktureller Misogynie weltweit. – Der zuvor erwähnte Lektüre-Akt des *Umblätterns* markierte im Kontext des vierten Teils von *2666* jedenfalls eine reflexive Differenz von Anteilnahme und Teilhabe.

¹³ In dem mexikanischen Kontext dienten u.a. Federico Gamboas Bordellroman *Santa* (1903), aber auch Luis Buñuels Straßenkinderfilm *Los olvidados* (*Die Vergessenen*) von 1950 als „dästerrealistische“ Referenzen.

¹⁴ Vgl. dazu Bolaño, *2666*¹, S. 593–635.

¹⁵ Damit sei hier eine *lokale* Signatur globalen Ausmaßes bedeutet. Zum Begriff der >Glokalisierung< vgl. Blatter, Joachim: „Glocalization“. *Encyclopaedia Britannica* vom 04.04.2022, <https://www.britannica.com/topic/glocalization>.

¹⁶ Als ein Vorläufer sei hier auf Upton Sinclairs skandalisierenden *Jungle* (1906) verwiesen, der die elendigen Arbeitsbedingungen und Zustände in der Fleischverarbeitungsindustrie drastisch thematisiert.

Santa Teresa fungiert aber auch als ein globaler Topos misogyner Gewalt und chauvinistischer ‚Kultur‘.

Die zeitgeschichtliche Dimension des Romans wird ferner historisiert durch den dritten Teil, wenn im Zuge des nach Santa Teresa gereisten afro-amerikanischen Journalisten Fate Dimensionen des transatlantischen Sklavenhandels thematisch werden,¹⁷ und im abschließenden Archimboldi-Teil der zweite Weltkrieg samt nationalkapitalistischen wie kommunistischen Einschreibungen in den Vordergrund rückt.¹⁸

Und macht die geballte Globalität von *2666* nicht nur eine Kritik von imperial geprägter und global gebeugter Welt aus, sondern auch eine kosmopolitische Dimension von Literatur, bedenkt man, dass der Roman um einen Phantom-Autor aus Deutschland kreist, dessen Œuvre sich eine Forschergruppe international widmet. Wenn hier zuvor *en passant* von Geopoetischem die Rede war, womit man die Kunst der literarischen Kartographie meint, sollte im Kontext von Bolaño genauer von Kosmopoietik gesprochen werden – mit einem *i*, womit bedeutet wäre, dass *2666* zum einen eine topographische Lagebeschreibung ermöglicht, bei der reale Tagungsorte wie Augsburg¹⁹ und ein fiktiver Tatort wie Santa Teresa in Beziehung gesetzt werden. Zum anderen stellt der Roman selbst eine Form von Welterzählung her, deren Norden der dubiose Archimboldi ist. Kosmopoietisch hieße hier *verbaliter*: weltherstellend. Gleichwohl bleibt *2666* bei aller Referenz auf reale Zeitgeschichte eine mehrdimensionale Fiktion, die eine Welt kreiert, die es so nie in Wirklichkeit gegeben hat, die aber vielleicht gerade ob ihrer zuweilen anti-utopischen Prägung (Santa Teresa wäre so ein Un-Ort) mehr zum Reflektieren anregt als gegebenenfalls ein Zeitungsartikel über die Kehrseite der Globalisierung.²⁰

¹⁷ Eine dekoloniale Dimension wird hierbei deutlich, wenn etwa die ethnozentrisch-diskursive Relativität von Opferzahlen im Kontext des Sklavenhandels zur Sprache kommt (*2666*¹, S. 337ff.).

¹⁸ An dieser Stelle sei erwähnt, dass ein früher Roman Bolaños, gemeint ist die fiktionale Enzyklopädie panamerikanischer Nazi-Literatur *La literatura nazi en América* (1996), aber auch sein nach seinem Tod veröffentlichter Roman *El Tercer Reich* (Barcelona 2010; *Das Dritte Reich*) von einer langjährigen Auseinandersetzung des Chilenen mit faschistoiden Diskursen und Kontexten zeugen.

¹⁹ Vgl. Bolaño, *2666*¹, S. 24.

²⁰ Als ein entsprechendes Off lässt sich Santa Teresa genauer als Anders-Ort (Heterotopie) von Globalisierung begreifen, wie von Michel Foucault in seinem wirkungsreichen 1967er Vortrag „Des espaces autres“ typologisch skizziert (siehe *Empan* 2 (2004): 12–19 vom 04.04.2022, <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>).

Bei alledem ist *2666* selbst in kurzer Zeit zu Weltliteratur geworden –²¹ sozusagen ein Global-Roman, dessen ‚Welthaltigkeit‘ im Zeichen von Globalisierung, aber auch von Weltliteratur steht. Als ‚Philologenroman‘ tritt *2666* in eine Relation mit einer Reihe prominenter Fiktionen wie u.a. Miguel de Cervantes’ *Don Quijote* (1605/15), Alessandro Manzonis *Promessi sposi* (1827; *Die Verlobten*), Thomas Carlyles *Sartor Resartus* (1836), Jorge Luis Borges’ „Pierre Menard“-Erzählung (1939), Vladimir Nabokovs *Pale Fire* (1962; *Fables Feuer*), Gonzalo Torrente Ballesters *Yo no soy yo, evidentemente* (1987; *Ich bin augenscheinlich nicht ich*) oder die zeitgenössischen *Soldados de Salamina* (2001; *Soldaten von Salamis*) von Javier Cercas bezeugten, wo Bolaño nicht von ungefähr als Figur auftaucht. *2666* führt, neben einer philologischen Anziehungskraft, gerade das aus, was man analog zu Gumbrecht als die ‚Macht der Literatur‘ bezeichnen könnte, wenn es also eine großangelegte Erzählung nicht nur schafft, komplexe Weltbezüge in Relation, sondern auch Lesende auf der Welt in Bewegung zu setzen. So zeichnet Bolaños globale Erzählung die ästhetische Klammer aus, eine fiktionale Welt zu erzählen und zugleich eine Fiktion so zu verweltlichen, dass wir in unserer Realität etwas mit ihr anfangen können. Kurzum: *2666* ist ein Roman, der im Medium der Literatur die Auseinandersetzung mit Literatur behandelt und dabei einen weltvernetzenden Plot spinnt, in dem sich ganz viel Geschichte wie Zeitkritik artikulieren.

II.

Um die kritische δύναμις[dynamis] von *2666* zu begreifen, lohnt ein genauerer Blick in den anfänglichen Philologenteil, den hauptsächlich drei Germanisten und eine Germanistin bestreiten: der Franzose (mit dem jazzigen Namen) Jean-Claude Pelletier (Jahrgang 1961), der Italiener Piero Morini (geboren 1956) sowie der Spanier Manuel Espinoza und die Engländerin Liz Norton, die beide etwas jünger sind (19 und 22). Alle vier eint der Forschungsschwerpunkt Benno von Archimboldi, ein Pseudonym des fiktiven deutschen Autors Hans Reiter (Jg. 1920), über dessen Leben man jedoch recht wenig wisst (er besteht gewissermaßen aus Büchern wie schon Giuseppe Arcimboldos „Bibliothekar“ aus dem

²¹ Siehe hierzu Birns, Nicholas und Juan E. De Castro (Hgg.): *Roberto Bolaño as World Literature*. London 2017.

16. Jahrhundert).²² Kennenlernen tun sich die vier auf einem Germanisten-Kongress in Bremen im Jahre 1994, doch hatte bereits ein Artikel Nortons in der ‚famosen‘ Nummer 46 der Berliner *Literarische Studien* das Interesse der drei Kollegen geweckt, da die Londonerin sich darin deutlich zu deren Lesart bekannte, der die Archimboldi-Schule der Kollegen Schwarz, Borchmeyer und Pohl entgegenschreibe.²³

Neben diskursiver Einmütigkeit eint alle vier die Tatsache, dass sie Singles sind.²⁴ Indes ist Norton noch Doktorandin, im Unterschied zu Pelletier und Morini, die beide bereits Lehrstuhlinhaber in Paris beziehungsweise Turin sind, und Espinoza, der als Professor in Madrid wirkt.²⁵

In der Folge trifft sich die Gruppe auf einer Vielzahl von internationalen Kongressen wieder, und die Zeit dazwischen wird mit Telefonaten wie auch Besuchen überbrückt, wobei Pelletier und Espinoza sich beide in Norton verlieben. Womit die zwei Handlungsstränge des ersten Teils benannt wären: zum einen besagter literaturwissenschaftlicher Eros, zum anderen der biografistische Impetus, mehr über den rätselhaften Archimboldi in Erfahrung zu bringen.

Dabei überrascht es weniger, dass sich die vier auf ihrer Archimboldi-Suche immer mehr selbst finden. Das belegt ein frühes Zitat, bei dem der Franzose und Spanier, nachdem sie vergeblich versucht haben, bei der Hamburger Verlegerin Archimboldis, der Witwe Bubis, Stichhaltiges über diesen zu erfahren – es heißt lediglich, er sei basketballergroß –,²⁶ nun nachdem sie investigativ gescheitert sind, kommt es zu dieser Reflexion:

Während ihres Spaziergangs durch Sankt Pauli war Pelletier und Espinoza klargeworden, dass die Suche nach Archimboldi ihrer beider Leben niemals würde ausfüllen können. Sie konnten ihn lesen, [studieren], [analysieren], aber sie konnten sich nicht mit ihm kaputtlachen oder mit ihm Trübsal blasen, teils weil Archimboldi [stets

²² Vgl. Arcimboldo, Giuseppe: „Il Bibliotecario“, *Zeno* vom 04.04.2022, <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Arcimboldo,+Giuseppe%3A+Der+Bibliothekar>.

²³ Vgl. Bolaño, 2666¹, S. 25.

²⁴ Vgl. ebd., S. 28.

²⁵ Vgl. ebd., S. 26.

²⁶ Vgl. ebd., S. 46.

fern] war, teils weil jeder, der sein Werk erforschte, in dem Maße von ihm verschlungen wurde, wie er darin eindrang.²⁷

Vergebliche, nicht erfüllende Autorsuche und die Unmöglichkeit, Archimboldi zu ‚erleben‘, führen hier zu der wenig heuristischen Erkenntnis, dass dessen Werk mehr einem Schlund gleiche, der es Erforschende zu verschlingen droht. Interessant wäre nun die Frage, ob hiermit so etwas wie der ‚Tod des Literaturwissenschaftlers‘ insinuiert wird, der, je nachdem ob das Werk ihn wieder ausspeit, noch einmal die Chance erhielte, es ‚richtig‘ zu machen (analog zu Kap. 1–3 des Jona-Buchs aus dem Alten Testament). In jedem Fall scheinen hier weder Autor noch Leser, sondern vielmehr das Werk Sinnzentrum zu sein.

Nun wäre es sicher zu kurz gegriffen, wenn man die phantomatische Autorsuche in 2666 mit einem „Get a life“-Appell versähe (nach der Parole: *Habt ihr denn nichts Wichtigeres zu tun, als einem betagten Autor wie Groupies hinterherzureisen?*). Doch ist augenfällig, wie sehr die Suche nach fremden Leben mit dem Finden eigener Empfindungen korreliert, wie sehr also ein biografistischer Impetus den Archimboldianern dazu dient, einem philologischen Eros Ausdruck zu verleihen, der im Falle des Franzosen und Spaniers dann jeweils in Nortons Bettstatt seinen Kulminationspunkt findet.

Als nun *ihr* Autor als Nobelpreis-Kandidat gehandelt wird, wissen die beiden bis dahin verfeindeten Archimboldi-Lager die Zeichen der Zeit zu deuten und schließen ihren diskursiven Frieden.²⁸ Was jedoch den internen Agon zwischen Pelletier und Espinoza um die attraktive Norton nicht mindert. Und ist da ja noch der Italiener Morini im Bunde, der, wie der Text so schön pointiert,²⁹ ohne ‚Reisekostenerstattung‘ sich nun ebenfalls auf den Weg nach London begibt. Als reichte das soeben umschriebene philologisch-erotische Quartett nicht, wird auch das Verhältnis zu Archimboldi scheinbarer. Exemplarisch hierfür ist eine *neostrukturalistisch* dominierte Tagung in Bologna mit dem Titel „Das Werk

²⁷ Bolaño, 2666³, S. 44. „Dicho en una palabra y de forma brutal, Pelletier y Espinoza, mientras paseaban por Sankt Pauli, se dieron cuenta de que la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morirse de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores“ (Bolaño, 2666¹, S. 47).

²⁸ Vgl. Bolaño, 2666¹, S. 56.

²⁹ Vgl. cdb., S. 70.

Benno von Archimboldis als Spiegel des 20. Jahrhunderts“, auf der es schon weniger um literarische, sondern mehr um theoretische Belange gegangen sei.³⁰

Tatsächlich scheint Archimboldi mehr Spiegel denn Reflexionsobjekt philosophischer Aktivität geworden zu sein, was eine Reaktion Pelletiers verrät, nachdem dieser einer ‚Hostess‘ ein Werk seines Autors geschenkt hat, was ihm diese mit den Worten dankt, dass es ja dann fast so sei, als ob er ihr etwas eigenes schenke. Das führt nun zu folgendem interessanten Gedankengang:

Diese Äußerung stürzte Pelletier in einige Verwirrung, denn einerseits stimmte das, war Archimboldi bereits ein Teil von ihm, gehörte ihm in dem Maße, wie er, zusammen mit einigen anderen, eine [andere] Lesart des Deutschen begründet hatte, eine Lesart, die *dauern* sollte, eine, die so ehrgeizig war wie Archimboldis Schreiben selbst und sein Werk auf lange Zeit begleiten würde, bis die [...] Lesart – oder (aber das war für ihn unvorstellbar) bis Archimboldis Schreibweise – sich erschöpfte, die *Fähigkeit* verlöre, in Archimboldis Werken *Gefühle und Erkenntnisse freizusetzen* [...].³¹

Auch hier ist also das Werk zentral, doch bleibt die Stelle insgesamt ambig: Denn die Fähigkeit, Gefühle und Erkenntnisse hervorzurufen, kann im spanischen Original sowohl der Lektüre Pelletiers als auch dem Œuvre Archimboldis zugeschrieben werden. Für Pelletier votiert Christian Hansen in seiner deutschsprachigen Übersetzung. Bolaños englische Übersetzerin Natasha Wimmer entscheidet sich wiederum für die Werk-Variante, indem sie überträgt: „the capacity of the Archimboldian oeuvre to spark emotion and revelations“.³² Nun, die ‚Besonderheit‘ von Pelletiers Lektüreweise, ihre Fortdauer, könnte wohl ebendieses Oszillieren einer Resonanz von und auf Text ausmachen.

³⁰ Vgl. Bolaño, 2666¹, S. 99f.

³¹ Bolaño, 2666³, S. 109; eigene Hervorhebung. „Esta afirmación dejó a Pelletier un tanto confuso, pues por una parte efectivamente era así, Archimboldi era ya algo suyo, le pertenecía en la medida en que él, junto con unos pocos más, había iniciado una lectura diferente del alemán, una lectura que iba a *durar*, una lectura tan ambiciosa como la escritura de Archimboldi y que acompañaría a la obra de Archimboldi durante mucho tiempo, hasta que la lectura se agotara o hasta que se agotara (pero esto él no lo creía) la escritura archimboldiana [...]“ (Bolaño, 2666¹, S. 113).

³² Bolaño, Roberto: 2666². Aus dem Spanischen ins Englische übersetzt von Natasha Wimmer. New York 2008. S. 82.

Just als die Hypothese aufkommt, der ominöse Autor Archimboldi könnte ja auch die Erfindung seiner Verlegerin sein (sozusagen das Pseudonym eines Heteronyms),³³ taucht auf einem Seminar in Toulouse ein mexikanischer Stipendiat auf, der behauptet, Archimboldi sei in seinem Heimatland gesichtet worden, was ihm wiederum ein befreundeter Kulturbefragter mit Spitznamen El Cerdito (also das Schwein) zugeflüstert habe. Schnell nehmen der Spanier, Franzose und die Engländerin die Fährte auf und reisen in das eingangs erwähnte Santa Teresa im Norden Mexikos. Doch außer Empfängen, einer Triole und gelehrtem Small-Talk bringt dieser Forschungsaufenthalt keine weiterführenden Erfahrungen. Mit Ausnahme vielleicht einer Begegnung mit dem chilenischen Philosophie-Professor und Archimboldi-Kenner Óscar Amalfitano, der dann den zweiten Romanteil dominieren (und Protagonist eines weiteren nachgelassenen Bolaño-Romans sein) wird,³⁴ wo er ein furiöses Intellektuellen-Höhlegleichnis aufstellt, bei dem es heißt, dass diese geistig arbeitenden Menschen, die sogenannten Intellektuellen:

In Wirklichkeit sind sie, die theoretisch über die Sprache gebieten, nicht ansatzweise in der Lage, diese zu bereichern. Ihre besten Worte sind entlehnte Worte, die sie die Zuschauer der ersten Reihe haben sagen hören. Diese Zuschauer nennt man gemeinhin *Flagellanten*.“³⁵

Intellektuelle wiederholen hier auf einer Text-Bühne also die Geißel-Worte anderer. Eine Diskurs-Parabel, wenn man so möchte – oder, wie der Philosoph dann revoziert: „tonterías“ (Blödsinn).³⁶

³³ Betrachtet man den Fall des ‚verschollenen‘ Malers Felix Samuel Pfefferkorn, bewies die Realität, dass sie zuweilen fiktionaler anmuten kann als ein literarisches Als-ob (s. Knöfel, Ulrike: „Wie ein Phantom die Kunstwelt in Atem hält“. *Spiegel* vom 04.04.2022, <https://www.spiegel.de/kultur/felix-samuel-pfefferkorn-wie-ein-phantom-die-kunstwelt-in-atem-haelt-a-a0b37126-3a87-42d9-9c95-.>

³⁴ *Los sinsabores del verdadero policía* (Barcelona 2011; *Die Nöte des wahren Polizisten*).

³⁵ Bolaño, 2666³, S. 158. „En realidad, ellos [= los intelectuales], que en teoría son los amos del lenguaje, ni siquiera son capaces de enriquecerlo. Sus mejores palabras son palabras prestadas que oyen decir a los espectadores de primera fila. A estos espectadores se les suele llamar *flagelantes*“ (Bolaño, 2666⁴, S. 163).

³⁶ Ebd., S. 164.

Nicht dementieren lässt sich hingegen eine Frauenmordserie in Santa Teresa im vierten Teil, die, wie das letzte und fünfte Buch aufklären wird, den Onkel des mutmaßlichen Täters, Klaus Haas, nach Mexiko führt. Dieser Anverwandte ist niemand geringeres als Archimboldi. Und obwohl dieser nun endlich *da* sein müsste, kehrt Norton zurück nach London, bleiben Pelletier und Espinoza zurück in Mexiko, wobei Ersterer die Archimboldi-Lauer vornehmlich zum Lesen nutzt und Letzterer, um – zumindest *textustreu* – einer Teppichhändlerin Avancen zu machen. So endet der erste Romanteil mit der Eröffnung Nortons an die beiden Verbliebenen, dass sie nun mit Morini zusammen sei sowie der Erkenntnis Pelletiers und Espinozas, zumindest in Archimboldis Nähe gewesen zu sein.

Steht Espinoza für einen autor- und sinnsuchenden Literaturwissenschaftler im Zeichen von Nietzsches – *und läuft so weiter*, scheint Pelletier gegen Ende zum Primärtext zurückgefunden zu haben, wie auch sein oben erwähntes Lektüreverständnis verrät. Gerade diese am Text ausgerichtete Lesart scheint nun ein Fingerzeig Bolaños an die Literaturwissenschaft zu sein, wenn also weder der Autor hervorruft noch interpretationsfreudig Lesende auslegen, sondern mehr das Werk, der Text, das Sinnzentrum bleibt. So ist es auch kein Zufall, dass die literaturwissenschaftlich begehrte Norton bei Bolaño als eine leidenschaftliche Leserin vorgestellt wird, für welche die Lektüre nur indirekt mit Erkenntnis, Rätseln und Sprachgebilden zu tun habe.³⁷ Sie lässt sich somit als Repräsentantin eines unmittelbaren Lesens deuten – als *attractio* von unbedingter Lektüreerfahrung.

Wiewohl nun Literaturwissenschaft in *2666* hauptsächlich als ein satirisch-selbstbezügliches, mehr Wissenschaftler- denn Wissenschaftssystem präsentiert wird, verweist der Text auf eine signifikante Mächtigkeit des Lesens, die sich in Pelletiers Lektüreverständnis zu erkennen gibt. Zieht man dieses zu Rate, ließe sich ein entsprechendes philologisches Lesen dergestalt modellieren: Es ist weniger von Belang, was ein Autor wie Archimboldi fühlte, als er einen Roman schrieb; was zählt, ist, was für eine Stimmung in diesem Text erleb- und lesbar wird. Und dafür bedarf es sowohl einer Norton'schen Unmittelbarkeit (der Lust am Lesen) als auch einer philologischen, sprich originaltextnahen Vermittlung, die eben, wie Gumbrecht zum Schluss betont,³⁸ nicht zu viel vor- und ausdeuten

³⁷ Bolaño, *2666*³, S. 22.

³⁸ Vgl. Gumbrecht, *Die Macht*, S. 134f.

sollte. Was wiederum Peter Szondi bereits in den 1960er Jahren im Kontext der Lyrik bemerkt hat, als er in seinem Traktat „Über philologische Erkenntnis“ folgenden – heute noch gültigen – philologischen Imperativ formulierte:

Kein Kommentar, keine stilkritische Untersuchung eines Gedichts darf sich das Ziel setzen, eine Beschreibung des Gedichts herzustellen, die für sich aufzufassen wäre. Noch deren unkritischster Leser wird sie mit dem Gedicht konfrontieren wollen, sie allererst verstehen, wenn er die Behauptungen wieder in die Erkenntnisse aufgelöst hat, aus denen sie hervorgegangen. Das zeigt besonders deutlich der Extremfall des hermetischen Gedichts. Interpretationen sind hier Schlüssel. Aber es kann nicht ihre Aufgabe sein, dem Gedicht dessen entschlüsseltes Bild an die Seite zu stellen. Denn obwohl auch das hermetische Gedicht verstanden werden will und ohne Schlüssel oft nicht verstanden werden kann, muß es doch in der Entschlüsselung als verschlüsseltes verstanden werden, weil es nur als solches das Gedicht ist, das es ist. Es ist ein Schloß, das immer wieder zuschnappt, die Erläuterung darf es nicht aufbrechen wollen.³⁹

Um nicht selbst in die interpretatorische Falle von *2666* zu tappen, sei an dieser Stelle die eigenständige (Re-)Lektüre des Romans angeregt. Denn ganz gleich, ob der Bolaño-Boom in 147 Jahren noch nachvollziehbar sein wird, ganz gleich, ob *2666* sich für das weitere 21. Jahrhundert als literaturgeschichtlich relevant erweisen wird (dafür müsste er etwa eine transtextuelle Reihe von Texten beeinflussen); nun, einerlei, ob wir es hier mit einem bleibenden „Klassiker“ zu tun haben, lässt sich bereits heute feststellen, dass es sich um einen buchstäblichen Weltroman handelt, der globale Zeitkritik mit der Frage nach dem ubiquitären Sinn von Literatur engenios koppelt – und in dem sogar noch telefoniert wird.

Spätestens, wenn ein episodischer Roman es schafft, dass wir uns mit dessen tausendseitigem Welt-Netzwerk auseinandersetzen; dass wir hierbei ins Grübeln geraten über die Rückseite unserer schimmernden Um- und Warenwelt; dass wir misogynie wie ethnozentrische Narrative unserer Welt noch einmal vorgeführt bekommen; wird Bolaños große Welterzählung auch als eine neubarocke

³⁹ Szondi, Peter: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt a. M. 1970. S. 12.

Allegorie deutbar, bei der im Sinne des dem Roman vorangestellten Mottos aus Baudelaires „Voyage“ (VII) aus den *Fleurs du Mal* (1857), in einer Welt des Überdrusses nurmehr das Entsetzen für Aufsehen sorgt. Als globaler *horreur*⁴⁰ lassen sich zumindest die durch Archimboldi netzartig verknüpften Gräuel des Zweiten Weltkriegs wie auch die über 20 Jahre währende reale Frauenmordserie in der nordamerikanischen Auslagerungsstadt Juárez verstehen, die Bolaño allesamt gekonnt in Santa Teresa zusammenlaufen lässt. Dabei ist es als regelrechter Kunstgriff des Lateinamerikaners zu bezeichnen, dass er vier europäische Literaturwissenschaftler auf globale Autoren-Suche schickt, um uns Lesenden kraft Literatur mit den Palimpsesten unserer globalisierten Welt und der Frage nach dem Sinn des Ganzen zurückzulassen. Letzterer ist kein abgeschlossener Sinn, den man auf Seite 945 hinter einem Strichpunkt vermuten könnte; nein, es ist ein komplexer Sinn (Szondischer Deutung), der in 2666 nach kritischen Lösungen und nicht nach philologischer Auflösung sucht. Mithin gliche eine offene Lektüre dieses weltverdichtenden Romans weniger einem Labyrinth als einem Parcours, bei dem man auf den internationalen Spuren einer germanistischen *studiositas* auf problematischen Weltsinn trifft und dabei am Horizont auch den Pfad einer – im buchstäblichen Sinne kritischen – Philologie des Globalen vernimmt.

⁴⁰ In diesem Zusammenhang ist Pablo Valdivia Orozcos Interpretation des kryptischen Romantitels von Interesse: „2666 ist das Kürzel einer zweiten 666, einer zweiten Hölle. Es kann nur eine zweite Hölle sein, weil sie in einer schlechten Wiederholung und Übersetzung vermittelt ist, weil sie auch eine hausgemachte ist, weil die erste zu erkennen nicht nur unmöglich ist, sondern die endgültige Verirrung im falschen Original bedeuten würde“ (*Weltenvielfalt. Eine romantheoretische Studie im Ausgang von Gabriel García Márquez, Sandra Cisneros und Roberto Bolaño*. Berlin 2013. S. 467).

Literaturverzeichnis

- Arcimboldo, Giuseppe:** „Il Bibliotecario“, Zeno vom 04.04.2022,
<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Arcimboldo,+Giuseppe%3A+Der+Bibliothe kar>.
- Baudelaire, Charles:** *Les Fleurs du Mal*. Paris 2005.
Die Bibel. *Einheitsübersetzung*. Stuttgart 1980.
- Birns, Nicholas/De Castro, Juan E. (Hgg.):** *Roberto Bolaño as World Literature*. London 2017.
- Blatter, Joachim:** „Glocalization“. *Encyclopaedia Britannica* vom 04.04.2022,
<https://www.britannica.com/topic/glocalization>.
- Bolaño, Roberto:** *La literatura nazi en América*. Barcelona 1996.
---. *Estrella distante*. Barcelona 1996.
---. *Los detectives salvajes*. Barcelona 1998.
---. *Nocturno de Chile*. Barcelona 2000.
---. *2666²*. Aus dem Spanischen ins Englische übersetzt von Natasha Wimmer. New York 2008.
---. *2666⁴*. New York 2009.
---. *2666³*. Aus dem Spanischen übersetzt von Christian Hansen. München 2009.
---. *El Tercer Reich*. Barcelona 2010.
---. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona 2011.
- Borges, Jorge Luis:** „Pierre Menard, autor del Quijote“. Ders.: *Obras completas*. Hg. Carlos V. Frías. Buenos Aires 1974. 444–450.
- Buñuel, Luis:** *Los olvidados*. Mexiko 1950, YouTube vom 04.04.2022,
<https://www.youtube.com/watch?v=hSGlpXcLtY8>.
- Carlyle, Thomas:** *Sartor Resartus*. Hgg. Kerry McSweeney, Peter Sabor. Oxford 1999.
- Catani, Stephanie (Hg.):** *Roberto Bolaño: Autor und Werk im deutschsprachigen Kontext*. Bielefeld 2020.
- Cercas, Javier.** *Soldados de Salamanina*. Barcelona 2001.
- Cervantes, Miguel de:** *Don Quijote de la Mancha*. Hg. Francisco Rico. Barcelona 1998,
Centro Virtual Cervantes vom 04.04.2022,
<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quierote/default.htm>.
- Ciabattari, Jane:** „The 21st Century’s 12 greatest novels“. *BBC Culture* vom 04.04.2022,
<https://www.bbc.com/culture/article/20150119-the-21st-centurys-12-best-novels>.

- De Cock, Christian** et al. (Hgg.): *Organization 2666: Literary Troubling, Undoing and Refusal*. Wiesbaden 2020.
- Foucault, Michel**: „Des espaces autres“. *Empan* 2 (2004): 12–19 vom 04.04.2022, <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>.
- Gamboa, Federico**: *Santa*. Hg. Javier Ordiz. Madrid 2002.
- Gumbrecht, Hans Ulrich**: *Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Schulte. Frankfurt a. M. 2003.
- Gutiérrez-Mouats, Ricardo**: *Understanding Roberto Bolaño*. Columbia 2016.
- Hennigfeld, Ursula** (Hg.): *Roberto Bolaño: violencia escritura, vida*. Frankfurt a. M. 2015.
- Kehlmann, Daniel**: „Vier Kritiker und ein Höllenfall“. *FAZ* vom 04.04.2022, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buchmesse-2009/buecher/roberto-bola-o-2666-vier-kritiker-und-ein-hoellenfall-1873645>.
- Knöfel, Ulrike**: „Wie ein Phantom die Kunstwelt in Atem hält“. *Spiegel* vom 04.04.2022, <https://www.spiegel.de/kultur/felix-samuel-pfefferkorn-wie-ein-phantom-die-kunstwelt-in-atem-haelt-a-a0b37126-3a87-42d9-9c95-30fc6ba27757>.
- Llaneras, Kiko, Ana Marcos und Federico Simón**: „Así ha decidido el jurado: hombres que votan a hombres y jóvenes que leen a extranjeros“. *El País* vom 04.04.2022, https://elpais.com/cultura/2019/11/28/babelia/1574957574_459274.html.
- Loy, Benjamin**: *Roberto Bolaños wilde Bibliothek. Eine Ästhetik und Politik der Lektüre*. Berlin 2019.
- . „Der Teil der Kritiker. Die deutschsprachige Bolaño-Rezeption zwischen Exotismus-Perpetuierung und globaler Prestige-Ökonomie“. *Roberto Bolaño: Autor und Werk im deutschsprachigen Kontext*. Hg. Stephanie Catani. Bielefeld 2020. 199–230.
- Manzoni, Alessandro**: *I promessi sposi*. Hg. Angelo Marchese. Mailand 1985, *Letteratura Italiana* vom 04.04.2022, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t337.
- Marcos, Javier Rodríguez**: „Los 21 mejores libros del siglo XXI“. *El País* vom 04.04.2022, https://elpais.com/cultura/2019/11/26/babelia/1574767429_166094.html.
- Monroe, Jonathan Beck**: *Framing Roberto Bolaño: Poetry, Fiction, Literary History, Politics*. Cambridge 2019.

- Nabokov, Vladimir:** *Pale Fire*. New York 1962.
- Nietzsche, Friedrich:** „NF-1875,5[48]“. *Digitale Kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe*. Hg. P. D'Iorio, auf Grundlage der Ed. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1967, Nietzsche Source vom 04.04.2022, [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1875,5\[48\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1875,5[48]).
- Sartre, Jean-Paul:** *Qu'est-ce que la littérature?* Paris 1985.
- Sauri, Emilio:** „Autonomy after Autonomy, or, The Novel beyond Nation: Roberto Bolaño's 2666“. *Canadian Review of Comparative Literature* 42.4 (2015): 396–409.
- Sinclair, Upton:** *The Jungle*. London 1985[1906].
- Szondi, Peter:** *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt a. M. 1970.
- Torrente Ballester, Gonzalo:** *Yo no soy yo, evidentemente*. Barcelona 1987.
- Valdivia Orozco, Pablo:** *Weltenvielfalt. Eine romantheoretische Studie im Ausgang von Gabriel García Márquez, Sandra Cisneros und Roberto Bolaño*. Berlin 2013.

8.

Rom, postkoloniale Stadt. Igiaba Scegos *La mia casa è dove sono*

Maximilian Gröne

Igiaba Scego zählt zu den prominentesten VertreterInnen der aktuellen postkolonialen Literatur in Italien. Sie wurde 1974 in Rom als Tochter somalischer Einwanderer geboren, die ihre Heimat infolge der politischen Verwerfungen nach dem Staatsstreich von Siad Barre im Jahr 1969 verlassen hatten. Die Familie erhielt 1984 die italienische Staatsbürgerschaft. Im Alter von acht Jahren war Igiaba erstmals mit den Eltern nach Somalia gereist, bei nachfolgenden Aufenthalten in den 1980er Jahren besuchte sie das Land und ihre dort verbliebene Verwandtschaft. Als Elfjährige verbrachte sie einen über ein Jahr währenden Aufenthalt vor Ort.¹ Als Erwachsene studierte Scego Literaturwissenschaft in Rom und promovierte im Fach Pädagogik an der Università Roma Tre. Als Journalistin arbeitet sie mit diversen Zeitschriften zusammen. So hatte sie im *Manifesto* ab 2007 längere Zeit eine Kolumne inne und publiziert u.a. in der *Unità*, in *La Repubblica* und in der Monatsschrift *Nigrizia*. In den journalistischen wie auch literarischen Texten kehren als zentrale Themen Gender-Fragen, der weibliche Körper, Mutter-Tochter-Beziehungen, die Beschäftigung mit der Gesellschaft Somalias, der somalischen Diaspora, insbesondere im Zusammenhang mit der sozialen und politischen Situation Italiens, Fragen der Immigration und Flüchtlingsbewegung, der Transkulturalität und Identität, schließlich der Diskrimination und des Rassismus wieder.²

¹ Bäck, Christina Sophie: „Erinnerungskulturen innerhalb der italophonen Migrationsliteratur“. Karl-Franzens-Universität Graz vom 21.06.2021, <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/5947138?originalFilename=true>, S. 62.

² Scego bezeichnete sich zu Beginn ihrer literarischen Laufbahn selbst als ‚scrittrice migrante di seconda generazione‘, lehnt mittlerweile jedoch eine Etikettierung ab (vgl. Bovo, Martine: „Roma negata d’Igiaba Scego: le nomadisme éthique d’une écrivaine migrante de seconde génération“).

Ein spezielles Augenmerk gilt dabei der Literatur für Kinder, wie im Falle ihrer ersten Veröffentlichung *La nomade che amava Alfred Hitchcock* (2003), welche die Erfahrungen einer jungen somalischen Nomadin mit der städtischen Sesshaftwerdung, aber auch dem italienischen Kolonialismus bzw. der Zeit des sog. *affidamento* zum Thema hat. Andere Werke wie der Erstlingsroman *Rhoda* (2004) oder der Roman *Oltre Babilonia* (2008) richten sich dezidiert an ein erwachsenes Publikum und scheuen in der Darstellung konfliktueller Themen kein Tabu.

Als die Familie Scego nach Italien auswanderte – der Vater war als ehemaliger Minister durch den Militärputsch von Siad Barre direkter Gefährdung ausgesetzt –, war Italien selbst noch ein von Emigration geprägtes Land. Erst Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre führte eine Zunahme der Einwanderung nach Italien zu einer Wende.³ Ab den 1990er Jahren sind erste Publikationen und künstlerische Aktivitäten von ImmigrantInnen zu verzeichnen. Lassen sich für das Jahr 1990 ca. 350.000 außer-europäische Zugezogene, die sog. *extracomunitari*, in Italien nachweisen, so sind es 2010, dem Zeitpunkt der Veröffentlichung von Scegos *La mia casa è dove sono*,⁴ inzwischen ca. 4,5 Millionen.⁵ Der dadurch in relativ kurzer Zeit ausgelöste demographische Wandel muss als Alleinstellungsmerkmal Italiens im Vergleich zu den europäischen Nachbarnationen angesehen werden, die entweder infolge der Auflösung ihrer Kolonien oder einer aktiv betriebenen Anwerbung von GastarbeiterInnen bereits seit langem mit dem Zuzug von ‚Fremden‘ konfrontiert waren. In Italien lassen sich gleichzeitig nicht nur sehr markante xenophobe Reaktionen von Teilen der Bevölkerung nachverfolgen; auch die kulturelle Produktion von EinwanderInnen nach Italien erreicht binnen kürzester Zeit ein bemerkenswertes Ausmaß, das u.a. aus der Vorbildfunktion von Minoritäten in anderen Nationen sowie aus den Zugangsmöglichkeiten zu medialer Selbst-

Letras de Hoje 54.4 (2019): S. 513). Die politische Orientierung des literarischen und journalistischen Schaffens von Scego wird von Proto Pisani untersucht: Proto Pisani, Anna: „Igiaba Scego. Scrittrice post coloniale in Italia“. *Italies* (2011): 427–449.

³ Vgl. Paynter, Eleanor: „The Spaces of Citizenship: Mapping Personal and Colonial Histories in Contemporary Italy in Igiaba Scego’s *La Mia Casa È Dove Sono* (My Home is Where I Am)“. *European Journal of Life Writing* 6 (2017): 135–153. Hier S. 137.

⁴ Scego, Igiaba: *La mia casa è dove sono*. Rom 2010.

⁵ Paynter, „The Spaces“, S. 153.

manifestation resultiert.⁶ Zugespitzt wird die Situation zu diesem Zeitpunkt im Weiteren durch das Fehlen einer gezielten Einwanderungspolitik, zumal das angewandte *ius sanguinis* auch den in Italien geborenen Kindern von Eingewanderten nur unter Auflagen den Erwerb der Staatsbürgerschaft ermöglicht. Einen weiteren Faktor stellt in diesem Zusammenhang der weitestgehende Mangel an Bewusstsein der italienischen Öffentlichkeit für die koloniale Vergangenheit dar, welche nach dem II. Weltkrieg von einer Strategie des Schweigens oder der Beschönigung kaschiert wurde.

Scego gehört zu jenen jungen Autorinnen, die einen wichtigen Bestandteil der aktuellen literarischen Szene in Italien bilden und von der Literaturkritik mit diversen Etikettierungen bedacht werden: als Migrationsliteratur von EinwanderInnen der ersten und zweiten, inzwischen sogar dritten Generation; als postkoloniale Literatur; als interkulturelle italophone Literatur. Sprachlich sind Scegos Werke gekennzeichnet durch einen Mündlichkeit suggerierenden Stil, durch umgangssprachliche Ausdrucksweise, Parataxen, Ellipsen, Redewendungen, welche sowohl aus dem Somalischen übernommene Worte und Formulierungen als auch den römischen Dialekt mit einbinden.⁷ Um im Weiteren ihr spezielles Verhältnis zu Italien, zumal zu ihrem langjährigen Wohnort Rom zu betrachten, können mehrere Erzähltexte mit autobiographischem Hintergrund für die Untersuchung herangezogen werden.

Mutterlandslos

In einer ihrer frühen Erzählungen ist bereits das Kernmotiv für Scegos weitere literarische Texte vorgegeben: die Suche nach einer Identität im Zwiespalt zwischen somalischer Herkunft und italienischem Geburtsland. Die

⁶ Als weitere relevante Gründe für das Aufkommen einer kritischen interkulturellen Literatur lassen sich mit De Vivo das in Italien einflussreiche Erbe Gramscis, die Rolle der politischen Theorie von Agamben und Negri und die aktuelle akademische Forschungslandschaft anführen (vgl. De Vivo, Barbara: „Re-Mapping Impegno in Postcolonial Italy: Gender, Race, Class, and the Question of Commitment“. *Gendering Commitment: Re-thinking Social and Ethical Engagement in Modern Italian Culture*. Hg. Alex Standen. Newcastle upon Tyne 2015. S. 128).

⁷ Siehe hierzu: Buroni, Edoardo: „L’italiano per vocazione: aspetti metalinguistici nella narrativa di Igjaba Scego“. *Italiano LinguaDue* 1 (2019): 57–104.

Protagonistin und Ich-Erzählerin in der Erzählung „*Dismatria*“⁸ aus dem Jahr 2005 ist für die Leserschaft im Rahmen eines autobiographischen Paktes im Sinne Philippe Lejeunes unschwer als Abbild der Autorin, oder aber auch als ihr autofiktionaler Selbstentwurf zu verstehen. Diese Erzählerinnenfigur will sich dauerhaft in Rom niederlassen, eine eigene Wohnung nehmen, gleichsam sesshaft werden. Dafür muss sie sich jedoch gegen den Willen ihrer Mutter behaupten, welche in der stetigen Erwartung einer baldigen Rückkehr in die somalische Heimat buchstäblich seit Jahren auf gepackten Koffern sitzt und eine Zukunft in Italien zum Tabuthema erklärt.

Als Ausdruck dieser verzweifelten Existenz in der Diaspora prägt Scego den Neologismus ‚*dismatria*‘.

Stetig warteten wir auf eine Rückkehr in die Mutterheimat, die sich vermutlich niemals ereignen würde. Unser aller Albtraum war die *Dismatria*. Bisweilen wollte uns jemand verbessern und sagte: „Auf Italienisch heißt es expatriieren, Expatrieter, ihr seid also Expatriierte.“ Wir schüttelten den Kopf, ein verbittertes Grinsen, und wiederholten mit Nachdruck das gerade erst benutzte Wort *Dismatria*. Wir waren Dismatrierte. Irgendjemand hatte – vielleicht für immer – unsere Nabelschnur zur Matria, zu Somalia, durchtrennt.⁹

In Abgrenzung zur *patria*, dem Vaterland, betont die *matria* eine emotionale Bindung an die Heimat, die als Mutter-Tochter-Beziehung vorgestellt wird und von einem ggf. ‚männlich‘ konnotierten nationalistisch-patriotischen Zugehörigkeitsdiskurs abweicht. Im etymologischen Spiel mit der lateinischen Wortherkunft wird auf die Mater als Mutter bzw. die Matrix als dynastische ‚Stammutter‘ oder auch organische ‚Gebärmutter‘ verwiesen. Gleichzeitig wird der unkonventionelle Umgang mit der italienischen Sprache deutlich, der von

⁸ Scego, Igjaba: „*Dismatria*“. *Pecore nere. Racconti*. Hgg. Gabriella Kuruvilla et. al. Bari 2005. 97–138.

⁹ „Eravamo in continua attesa di un ritorno alla madrepatria che probabilmente non ci sarebbe mai stato. Il nostro incubo si chiamava *dismatria*. Qualcuno a volte ci correggeva e diceva: ‚In italiano si dice espatriare, espatrio, voi quindi siete degli espatriati‘. Scuotevamo la testa, un sogghigno amaro, e ribadivamo il *dismatria* appena pronunciato. Eravamo dei dismatriati. Qualcuno – forse per sempre – aveva tagliato il cordone ombelicale che ci legava alla nostra matria, alla Somalia.“ Scego, „*Dismatria*“, S. 11. Übersetzung von Maximilian Grüne.

einigen LiteraturkritikerInnen als charakteristisches Verfahren der sog. „Migrationsliteratur“ angesehen wird, in jedem Fall aber eine kreative Anverwandlung des Idioms zum Ausdruck bringt. Nur in dieser Wortneuschöpfung lässt sich für die Autorin das zuvor unbekannte Gefühl des Heimatverlustes, des Exils und der Diaspora sinnfällig übertragen.

Schweinswürste

Mit der Erzählung „Salsicce“, auf Deutsch „Würstchen“¹⁰ oder auch „Schweinswürste“, feierte Igiaba Scego ihren ersten Erfolg als Autorin, und zwar als Gewinnerin des italienischen Literaturpreises für MigrationsautorInnen „Premio Eks&Tra“ im Jahr 2003. Im Zentrum dieser Erzählung steht die Frage nach der Integration in die italienische Gesellschaft, die Akzeptanz kultureller Diversität bzw. den ausgeübten Assimilationsdruck.

Heute, am Mittwoch den 14. August um 9:30 Uhr ist mir etwas sehr Merkwürdiges passiert. Aus persönlichen, noch unerklärlichen Gründen habe ich mir ganz viele Würstchen gekauft. [...] Das Sonderbare liegt tatsächlich gar nicht an der gekauften Ware selber, sondern vielmehr am kaufenden Subjekt der Würstchen. Das heißt also an mir, an mir höchst selbst und ganz persönlich: an mir, einer sunnitischen Muslima. [...] Nun sitze ich eingeschlossen in meiner Küche mit meinem Paket unreiner Würstchen vor mir da und weiß nicht, was ich tun soll! [...] Macht man Würstchen überhaupt in einer Pfanne? Brät man sie? Oder muss man sie vielleicht garen? Und wenn ich sie in den Ofen schiebe...? Esse ich sie am Ende auch wirklich alle auf? Nicht, dass mir nach all der Arbeit der Mut fehlt und sie im Müll landen?

Jetzt betrachte ich das unreine Päckchen und frage mich, ob sich das Ganze überhaupt lohnt. Wenn ich diese Würstchen, eins nach dem anderen, verschlinge, werden die Leute dann verstehen, dass ich genauso italienisch bin wie sie? Identisch?²¹

¹⁰ Reichardt, Dagmar: „Igiaba Scego: „Würstchen“, KulturPort.De vom 25.06.2021, <https://www.kultur-port.de/blog/literatur/16166-igiaba-scego-wuerstchen-kurzgeschichte.html>.

¹¹ „Oggi, mercoledì 14 agosto, ore 9 e 30, mi è accaduto un fatto strambo. Per ragioni mie e ancora poco chiare ho comprato una grande quantità di salsicce. Il fatto strambo non consiste naturalmente nel comprare salsicce. [...] La stranezza infatti non è nell'oggetto comprato, ma nel soggetto compratore di salsicce: io, me medesima, in persona, io, una musulmana sunnita.

Die Erzählung „Salsicce“ entstand im Sommer des Jahres 2002, als Reaktion auf das erst im Juli erlassene Gesetz zur Eindämmung der Immigration, das in Italien gemeinhin als *legge Bossi-Fini* bezeichnet wird. Dieses führte für alle Verlängerungsanträge auf eine Aufenthaltsgenehmigung die zwangsweise Abnahme von Fingerabdrücken ein, welche eine genaue Identifikation der AntragstellerInnen im Zusammenhang von Delikten oder Verstößen gegen die Aufenthaltsbestimmungen ermöglichen sollten. Damit wurde nicht nur die große Gruppe der in der italienischen Landwirtschaft eingesetzten fremdländischen SaisonarbeiterInnen und analog der ins Land gekommenen Haushaltshilfen einem unausgesprochenen Generalverdacht unterstellt, sondern auch die im Land geborenen Kindern ohne italienische Staatsbürgerschaft. Denn nach immer noch geltender Gesetzeslage können sie die Staatsbürgerschaft nur unter bestimmten Voraussetzungen mit Erreichen der Volljährigkeit und vor dem 19. Geburtstag erwerben, bis dahin aber prinzipiell des Landes verwiesen werden.¹² Die Rechtsgrundlage des *ius sanguinis* bedrohte zwar nicht Igiaba Scego persönlich, aber die Gruppe von Jugendlichen, der sie sich zugehörig fühlte,¹³ nämlich die sog. Zweite Generation – die *seconda generazione* oder G2 – also den direkten Nachkommen der ersten EinwanderInnen, welche in Italien geboren oder zumindest seit frühester Kindheit aufgewachsen sind, in der italienischen Sprache und Gesellschaft verwurzelt sind und sich selbst als ItalienerInnen betrachten.¹⁴

[...] Ora sto chiusa in cucina con il mio pacco pieno di salsicce impure e non so che fare! Perché cazzo le ho comprate? E mo' che ci faccio? [...] Ma si cucinano in padella le salsicce? Si friggon? O forse si lessano? E se usassi il forno? Ma poi me le magno davvero, tutte intere? O sul più bello mi manca il coraggio e le butto?

Guardo l'impudico pacco e mi chiedo: ma ne vale veramente la pena? Se mi ingoio queste salsicce una per una, la gente lo capita che sono italiana come loro? Identica a loro?“ Scego, Igiaba: „Salsicce“. *Pecore nere. Racconti*. Hgg. Gabriella Kuruvilla et. al. Roma e Bari 2012. S. 23–26. Reichardt, „Würstchen“.

¹² Vgl. Fiucci, Ashton: „Né l'uno, né l'altro: Igiaba Scego e l'identità ibrida degli immigrati di seconda generazione“. *Romance eReview* 22 (2019): S. 1. <https://ejournals.bc.edu/index.php/romance/article/view/11281n> (20.06.2021).

¹³ „Scego rappresenta l'esperienza collettiva di un immigrato di seconda generazione in Italia, con i suoi sentimenti di alterità e conflitti interiori“ (Fiucci, „Né l'uno“, S. 14).

¹⁴ Zum Thema der *nuovi italiani* siehe: Camilotti, Silvia: „I ,nuovi italiani“ e la crisi dell’italianità: *La mia casa è dove sono* di Igiaba Scego“. *Mediazioni* 16 (2014): 1–16.

Meine Angst hat damals angefangen zu wachsen, als das Bossi-Fini-Gesetz in Kraft getreten ist: „Allen aus Nicht-EU-Staaten Stammenden, die die Verlängerung ihrer Aufenthaltserlaubnis beantragen, wird präventiv ein digitaler Fingerabdruck abgenommen“. Welche Rolle fiel mir dabei zu? Würde ich als Nicht-EU-Bürgerin gelten, d.h. als potenzielle Kriminelle angesehen werden, die dem Staat vorsorglich ihre Fingerabdrücke abzuliefern hatte, damit ein Verbrechen verhindert werden konnte, das man mir von vorneherein unterstellte oder das ich danach hätte verüben können? Oder würde ich als verehrte und umworbene Italienerin gelten, der der Staat die Wohltat des Zweifels angedeihen lässt, auch wenn sich später herausstellen sollte, dass es sich bei mir um eine mehrfach vorbestrafe Wiederholungstäterin handeln sollte? Italien oder Somalia? Zweifel. Abdrücke oder keine Abdrücke? Schreckliche Zweifel.¹⁵

Scegos Erzählung greift somit ein aktuelles gesellschaftspolitisches Thema auf, das auf humorvolle Art und Weise mit der subjektiven Erlebnisperspektive einer Ich-Erzählerin *ad absurdum* geführt wird. Die diskriminierende politische Intervention der Regierung Berlusconi löst bei ihr eine kritische Selbstbefragung aus, die in der Analyse ihrer eigenen kulturellen wie staatlichen Zugehörigkeit mündet. Die Beobachtung der dabei zutage tretenden eigenen Heterogenität fließt auf motivischer wie auch sprachlich-narrativer Ebene in gleichsam alle ihre literarischen Texte ein.¹⁶

¹⁵ „La mia ansia è cominciata con l'annuncio della legge Bossi-Fini: *A tutti gli extracomunitari che vorranno rinnovare il soggiorno saranno prese preventivamente le impronte digitali.* Ed io che ruolo avevo? Sarei stata un'extracomunitaria, quindi una potenziale criminale, a cui lo Stato avrebbe preso le impronte per prevenire un delitto che si supponeva prima o poi avrei commesso? O un'italiana riverita e coccolata a cui lo Stato lasciava il beneficio del dubbio, anche se risultava essere una pluripregiudicata recidiva?

Italia o Somalia?

Dubbio.

Impronte o non impronte?

Dubbio atroce.“; Scego, „Salsicce“, S. 26. Übersetzung von Maximilian Gröne.

¹⁶ „Igiaba Scegos Erzählen zeichnet sich dadurch aus, dass es den prozessualen [...] Charakter kultureller Identifikationen in Selbst- und Fremdwahrnehmung betont“ (Kleinert, Susanne: „Transkulturalität, Erzählperspektive und oraler Erzählstil in Igiaba Scegos *Oltre Babilonia* und *La*

La mia casa è dove sono

Von Seiten der italienistischen Literaturwissenschaft wurde insbesondere *La mia casa è dove sono* unter den Texten Scegos mit anhaltender Aufmerksamkeit bedacht.¹⁷ In einem Zwischenbereich von Autobiographie, Autofiktion, Essay und Roman angesiedelt, ist sich die Forschung bis heute über eine Gattungszuordnung uneins. Der Text setzt mit einem zweisprachigen Zitat des typischen Märcheneingangs der mündlichen somalischen Erzähltradition ein: „Sheeko sheeko sheeko xariir... / Storia storia o storia di seta... / Così cominciano tutte le fiabe somale.“¹⁸

Im Folgenden wird die Schlüsselszene des Textes beschrieben, gründend auf einer autobiographischen Begebenheit, die szenisch verdichtet und inhaltlich ausgeschmückt wird:¹⁹ Die junge Ich-Erzählerin Igiaba befindet sich mit anderen Mitgliedern der ansonsten über die Welt verstreuten somalischstämmigen Familie zu Besuch bei ihrem Bruder Abdul in Manchester. Im Gespräch rücken alsbald Erinnerungen an die ursprüngliche Heimat in den Mittelpunkt, die infolge des 1991 ausgebrochenen Bürgerkriegs von allen verlassen werden musste. Die persönlichen Erfahrungsschätze der Beteiligten erweisen sich je nach der dort verbrachten Lebenszeit als unterschiedlich umfangreich, auch sind Erinnerungen zum Zeitpunkt der Anfang des 21. Jahrhunderts spielenden Handlung zum Teil bereits verblasst, so dass die Familie versucht, gemeinsam die Vergangenheit im Gespräch wiederzuerwecken.²⁰

mia casa è dove sono“. *Transkulturelle italoophone Literatur. Letteratura italofona transculturale.* Hgg. Susanne Kleinert und Richard Schwaderer. Würzburg 2013: 201–218. Hier S. 202).

¹⁷ Zur Übersetzungsproblematik bzw. Assoziationsbreite des Titels siehe: Kleinhans, Martha: „Endstation Rom? – Verortungsversuche afroitalienischer Schriftstellerinnen aus Somalia“. *Transkulturelle italoophone Literatur. Letteratura italofona transculturale.* Hgg. Martha Kleinhans und Richard Schwaderer. Würzburg 2013: 175–199. Hier S. 187.

¹⁸ „Sheeko sheeko sheeko xariir... / Geschichte, Geschichte, o seidene Geschichte... / So beginnen alle somalischen Märchen.“ Übersetzung von Maximilian Gröne.

¹⁹ Eine Vorstufe findet sich in Scegos Erzählung „Il disegno“. *Roma d’Abissinia. Cronache dai resti dell’Impero: Asmara, Mogadiscio, Addis Abeba.* Hg. Daniele Comberiati. Cuneo 2010. 23–39. Siehe hierzu: Kleinhans, „Endstation Rom?“, S. 190f.

²⁰ Zur Funktion des kollektiven Gedächtnisses für die in der Diaspora lebende Exilgemeinschaft siehe Kleinhans, „Endstation Rom?“, S. 189.

Wir zeichneten Maka al Mukarama, weil unsere Erinnerungen allmählich verblassten. Unsere Stadt war seit dem Bürgerkrieg tot, die Denkmäler waren zerstört, die Straßen aufgerissen, das Gewissen befleckt. Wir brauchten diese Zeichnung, jene papierene Stadt, für unser Überleben. [...] Wir erstellten eine Liste für die Schulen, eine für die Kinos, eine für die Krankenhäuser, eine für die Friedhöfe, eine für die Botschaften, eine für die Gefängnisse, eine für die Flughäfen, eine für jede Sache. Wir katalogisierten die Stadt. Und jeder Sache wiesen wir eine Farbe zu. [...] Und Italien wusste nichts davon, wusste nichts von unseren Straßen mit seinen Namen, von unseren Mischlingen mit seinem Blut. In Italien tragen einige Straßen Namen aus Afrika. Zumal in Rom gibt es ein afrikanisches Viertel. In viale Libia, so sagt mancher Römer, gibt es gute Kleidergeschäfte, dort kann man günstig einkaufen. Und weiter? Nichts weiter. Sie gehen in viale Libia um sich einen Pullover zu kaufen. Sie leben in via Migiurtinia oder küsself sich in viale Somalia, doch wissen sie nichts von der Kolonialgeschichte. Es ist nicht ihre Schuld: in der Schule lernst du diese Dinge nicht. Wir waren gute Menschen, sagen sie dir, wir haben die Brücken gebaut und die Brunnen gegraben. Vom Rest weiß man nichts, weil er nicht unterrichtet wird.²¹

Die wesentlichen Orte des sozialen und familiären Lebens in Mogadischu werden der Reihe nach geradezu inventarisiert, schließlich beginnt Igiaba, sie auf einem großen Papier den Stadtplan Mogadischus aufzumalen, um die diskutierten Erinnerungsorte dort zu lokalisieren, zu fixieren. Die Landkarte bzw. der Stadtplan vereint dabei die Dimensionen der städtebaulichen Geographie mit der historischen Dimension von familiärer und nationaler Entwicklung und erfüllt

²¹ „Disegnavamo Maka al Mukarama perché i nostri ricordi stavano sbiadendo. La nostra città era morta dopo la guerra civile, i monumenti distrutti, le strade squarciate, le coscienze sporcate. Avevamo bisogno di quel disegno, di quella città di carta per sopravvivere. [...] Stendemmo una lista per le scuole, una per i cinema, una per gli ospedali, una per i cimiteri, una per i monumenti, una per le ambasciate, una per le carceri, una per gli aeroporti, una per ogni cosa. Catalogammo la città. E a ogni cosa assegnammo un colore. [...] E l’Italia non ne sapeva niente, non sapeva delle nostre vie con i suoi nomi, dei nostri meticci con il suo sangue. In Italia alcune vie hanno i nomi dell’Africa. A Roma addirittura c’è il quartiere africano. In viale Libia, ti dice qualche romano, ci sono bei negozi di abbigliamento, ci puoi fare qualche buon affare. Ma poi? Poi niente. Vanno in viale Libia a comprarsi un maglione. Vivono in via Migiurtinia o si baciano in viale Somalia, però ignorano la storia coloniale. Non è colpa loro: a scuola mica le impari queste cose. Siamo stati bravi, ti dicono, abbiamo fatto i ponti o le fontane. Il resto lo si ignora, perché non lo si insegna.“ Scego, *La mia casa è dove sono*, S. 23–30. Übersetzung von Maximilian Gröne.

als Zusammenfall von Zeit und Raum die Funktion eines Chronotopos.²² Gleichzeitig materialisiert der Stadtplan die mündlichen Erzählungen der Familie, wie sie der nomadischen Erinnerungskultur entspricht,²³ in Zeichnung und Schrift und macht die fremde Stadt darüber hinaus dem italienischen Lese- publikum zumindest als imaginäre Struktur zugänglich.

Der Text beschreibt somit zu Beginn den Akt einer kollektiven Erinnerung.²⁴ Der Einwand der Mutter, die Karte präsentiere gar nicht die Heimat Igiabas, sondern nur einen Teil ihrer Herkunft, nicht aber ihr Leben in Italien, wirkt auf diese verstörend und löst die Frage nach ihrer identitären Selbstverortung aus.

Warum passierte mir das? / Was bin ich? Wer bin ich? Ich bin eine Schwarze und Italienerin. / Aber ich bin auch Somalierin und Schwarze. / Bin ich also eine Afro-Italienerin? Italo-Afrikanerin? Zweite Generation? Xte Generation? Meel kale [somal.: von außen]? Ein Störfall? Sarazenische Negerin? Dreckige Negerin? [...] Ich bin eine Wegkreuzung, ich weiß. Eine Brücke, ein Seiltänzer, jemand, der ständig auf der Kippe steht und nie im Gleichgewicht bleibt. Letzten Endes bin ich nur meine eigene Geschichte. Ich bin ich und meine Füße.²⁵

Als Reaktion beginnt die Ich-Erzählerin zu einem späteren Zeitpunkt, den Stadt- plan Mogadischus zu überarbeiten und mit Hilfe von Post-it-Notizzetteln ihre Bezugspunkte im Stadtbild Roms in ihn zu integrieren.

²² Mit der Grundthese von Henri Lefebvre formuliert: „space embodies social relationships“; Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Oxford/Malden 1991. S. 27.

²³ Vgl. Bovo, „Roma negata“, S. 515.

²⁴ Vgl. Paynter, „The Spaces“, S. 139.

²⁵ „Perché mi succedeva questo?

Sono cosa? Sono chi?

Sono nera e italiana.

Ma sono anche somala e nera.

Allora sono afroitaliana? Italoficana? Seconda generazione? Incerta generazione? Meel kale? Un fastidio? Negra saracena? Sporca negra? [...]

Sono un crocchia, mi sa. Un ponte, un'equilibrista, una che è sempre in bilico e non lo è mai. Alla fine sono solo la mia storia. Sono io e i miei piedi.“ Scrgo, *La mia casa è dove sono*, S. 33f. Übersetzung von Maximilian Gröne.

Ich wollte kein Blatt Papier: ich wollte etwas Provisorisches und Zerlegbares. Post-it schienen mir dafür perfekt zu sein. Ich nahm ein orangefarbenes. Eine warme, wohlwollende Farbe, ein gutes Vorzeichen. Ideal, um ein Abenteuer zu beginnen. Darauf schrieb ich in Druckschrift, sehr groß: ‚ROM‘.

Auf die anderen schrieb ich die Namen von Stadtvierteln, Plätzen, Denkmälern: das Olympische Stadion, Trastevere, den Bahnhof Termini usw. Alle klebte ich um mein papiernes Mogadischu herum. Dann versuchte ich, die nicht zeichnen kann, meine Erinnerungen zu zeichnen. Ich war stundenlang beschäftigt. Ich zeichnete Linien, Formen, Schatten. Ich schnitt aus Zeitungen aus. Brachte Beschriftungen an. Heraus kam die Zeichnung eines Kindes. Das Ergebnis sah komisch aus. Man konnte es niemandem zeigen. Aber die Karte war endlich vollständig. Nun konnte Mamma nichts mehr daran aussetzen.²⁶

Scego imaginiert somit eine postkoloniale Kartographie der aus ihrem persönlichen Lebenszusammenhang identitätsbildenden Metropolen.²⁷ Unter eindeutiger Referenz auf die eigene Biographie präsentiert sich ‚Igiaba‘ als Ich-Erzählerin und Protagonistin der Handlung. Im Entwurf der sich überlagernden Pläne von Mogadischu und Rom erstellt sie ein Palimpsest,²⁸ also eine Doppelbeschriftung, in der die eine Schicht durch die darübergelegte noch durchsichtig bleibt.²⁹ Konkret bedient sich Scego nicht der Ekphrasis, also der textuellen

²⁶ „Non volevo un foglio di carta: volevo qualcosa di provvisorio e scomponibile. I post-it mi sembrarono perfetti. Ne presi uno arancione. Un colore caldo, accogliente, di buon augurio. Ideale per cominciare un'avventura. Ci scrissi sopra in stampatello, molto grande: ‚ROMA‘./Negli altri scrisse nomi di quartieri, piazze, monumenti: stadio Olimpico, Trastevere, stazione Termini e così via. Appicai tutto intorno alla mia Mogadiscio di carta. Poi, io che non so disegnare, tentai di disegnare i miei ricordi. Lavorai per ore. Tracciai linee, sagome, ombre. Ritagliai giornali. Feci scritte. Ne uscì fuori il disegno di una bambina. Era buffo vedere quel risultato. Era impresentabile. Ma la mappa era finalmente completa. Ora mamma non avrebbe avuto niente da ridire.“ Scego, *La mia casa è dove sono*, S. 36f. Übersetzung von Maximilian Gröne.

²⁷ Grundlegend zur postkolonialen Literatur in Italien: Sinopoli, Franca (Hg.): *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*. Aprilia 2013.

²⁸ Capoferri verweist auf „le mappe materiche e metamorfiche di diversi artisti postmoderni impegnati a sfondare la pretestuosa neutralità delle cartografie egemoni, recuperando allo spazio la latente stratificazione di significati e di pratiche soggettive“; Capoferri, Federica: „Roma città riaperta. L’Urbe di Igiaba Scego“; *Nuove (e vecchie) geografie letterarie nell’Italia del XXI secolo*. Hgg. Silvia Contarini, Margherita Marras und Giuliana Pias. Firenze 2016. 51–62. Hier S. 53.

²⁹ Damit wird in Form der Kartographie eine an prominenter Stelle von Gérard Genette analysierte intertextuelle Beziehung aufgegriffen; vgl. Genette, Gérard: *Palimpsestes. La Littérature au second*

Beschreibung einer graphischen Darstellung, sondern evoziert in der Vorstellung der Leser eine mentale Karte³⁰ anhand der genannten Bezugspunkte im römischen Stadtbild, die als topographische Gemeinplätze – als *topoi* – beim direkt adressierten Publikum vorausgesetzt werden dürfen. Sie legen sich über das im Gegenzug hierzu dem in Italien mutmaßlich gänzlich unbekannten urbanen Gegebenheiten der somalischen Hauptstadt und erreichen somit eine Anverwandlung dieser Städte, nicht nur für die autobiographische Selbstverortung der Autorin, sondern auch der NachfahrInnen einer kolonialen Herrschaft, die einst Mogadischu prägte. Im Ergebnis entsteht ein Hybrid aus beiden Städten, welches die Lebensschauplätze von Scego und ihrer Familie in Einklang bringen, trotz aller offensichtlichen Diskrepanzen harmonisieren soll. Man kann darin durchaus einen Gegenentwurf zu den kolonialen Kartographien erblicken, welche versuchten, die weißen Flecken des Globus mit weißer Herrschaft zu vereinnahmen.³¹ Bei Scego ist hingegen ein metaphorischer Umgang mit der urbanen Collage zu erkennen:³² ihre Karte ist Ausdruck autobiographischer Erinnerungsorte im Speziellen und kultureller Hybridität in Allgemeinen, wird darüber hinaus zur Projektionsfläche einer historischen Zusammenschau von imperialer Hauptstadt und kolonisierter Peripherie. Rom überformt die Heimat und kann die Spuren der Herkunft in sich aufnehmen, analog zur Aufnahme der MigrantInnen und deren identitären Bezügen. Der künstlich zusammengeführte neue Stadtplan wird zum Ebenbild der Autorin in ihren heterogenen kulturellen Persönlichkeitsanteilen,³³ zum Ausdruck einer bewusst bejahten ‚Mestizierung‘.³⁴

degré. Paris 1982. Kleinert erblickt in diesem Vorgang eher ein ‚Re-Mapping‘; vgl. Kleinert, „Transkulturalität“, S. 203.

³⁰ Zum Konzept des ‚cognitive mapping‘ siehe Paynter, „The Spaces“, S. 147.

³¹ Vgl. Mengozzi, Chiara: „Scrivere la storia significa incasinare la geografia“: mappe postcoloniali. *Études Romanes de Brno* 37.2 (2016): 31–44. Hier S. 33.

³² Zu den ‚spatialen Metaphern‘ bei Scego und Ali Farah siehe: Kleinhans, „Endstation Rom?“, S. 177.

³³ Carotenuto verweist in diesem Zusammenhang auf das verwandte Konzept der ‚Kreolisierung‘ nach Édouard Glissants *Introduction à une poétique du divers* (1996) (vgl. Carotenuto, Carla: „Percorsi transculturali e postcoloniali in *Roma negata* di Rino Bianchi e Igiaba Scego“. *From the European South* 1 (2016): 211–217. Hier S. 216).

³⁴ Zum Einfluss von Gloria Anzaldúa und ihrer Studie *The New Mestiza* (1987) auf Scego siehe: Kleinert, Susanne: „Violenza, gender e subalternità in varie opere di Igiaba Scego“. *Paradigmi di*

Im Zuge dieser Aneignung der Stadt beginnt die Erzählerin schließlich, Rom zu Fuß zu durchqueren und nach Anhaltspunkten für eine persönliche Beziehung zu dieser neuen Heimat zu suchen.³⁵ Damit erfolgt nicht zuletzt eine Umdeutung Roms im Zeichen eines ‚fremden Blicks‘.³⁶ Der fremde Blick betrachtet und hinterfragt aus der Perspektive der von außen Kommenden die vermeintlich bekannten Orte und Gebräuche, entwirft eine alternative Deutung der gesellschaftlichen bzw. kulturellen Referenzen. Im Falle von *La mia casa è dove sono* durchschreitet die Ich-Erzählerin Igiaba ihre Wahlheimat Rom und bemüht sich um eine neue Deutung der städtischen ‚Gemeinplätze‘ aus dem Blick der autobiographischen Erfahrungen, der eigenen Familiengeschichte wie auch der kollektiven Bezüge zwischen den über eine gemeinsame koloniale Vergangenheit verbundenen Völkern.³⁷ Und aus der imaginären Überlagerung von Mogadischu und Rom wird eine körperliche Durchquerung der italienischen Hauptstadt auf der Suche nach Erinnerungsspuren.³⁸ Dabei handelt es sich einerseits um Bruchstücke aus der persönlichen und familiären Vergangenheit, die mit bestimmten Schlüsselerlebnissen konnotiert sind. Andererseits sucht Igiaba nach den Reminiszenzen der Kolonialzeit, die als Bezugnahme auf die einstigen Orte der Kolonialisierung die wechselseitige geschichtliche Verbindung im Stadtbild materialisieren. Für Scego wird das Laufen durch die Stadt insofern zu einem weiteren Verfahren der Aneignung. Es sind nicht die Wege des touristischen Parcours zu den urbanen Highlights, die zum global verbreiteten Klischee der ewigen Stadt beitragen, sondern zu den meist unbekannteren Plätzen, die der Vergessenheit anheimgefallen sind und selbst von den einheimischen RömerInnen in ihrer historischen Bedeutung nicht

violenza e transculturalità: il caso italiano (1990–2015). Atti del convegno internazionale a Villa Vigoni, 8–10 ottobre 2014. Hgg. Dagmar Reichardt, et al. Berlin 2017: 255–270. Hier S. 261ff.

³⁵ Mit Erichsen Skalle kann in diesem Vorgehen ein Verfahren gesehen werden, das die Lebensumwelt über sinnliche Erfahrung als Heimat anverwandelt (vgl. Skalle, Camilla Erichsen: „Nostalgia and Hybrid Identity in Italian Migrant Literature: The Case of Igiaba Scego“. *Bergen Language and Linguistics Studies* 7 (2017): 73–86. Hier S. 82).

³⁶ Der ‚fremde Blick‘ durchbricht dabei die eurozentrische Wahrnehmung: „La letteratura migrante diventa dunque una letteratura che può decostruire lo sguardo del lettore italiano, cioè la sua visione eurocentristica“ (Kulessa, Rotraud v.: „La letteratura migrante tra testimonianza ed impegno“. *Transkulturelle italophone Literatur. Letteratura italoafona trans culturale*. Hgg. Martha Kleinhans und Richard Schwaderer. Würzburg 2013: 57–68. Hier S. 67).

³⁷ Paynter schlägt hierfür den Begriff ‚locational narration‘ vor (vgl. Paynter, „The Spaces“, S. 140).

³⁸ „Dove ricostruire una vita.“ (Scego, *La mia casa è dove sono*, S. 39).

mehr erkannt werden. Eine Spurensuche, welche die in der gezeichneten Karte noch rein phantasmagorischen Vereinigung von Rom und Mogadischu, der eigenen römischen wie auch somalischen Wurzeln vor Ort überprüft und die realen Bezüge in einem aufdeckenden Verfahren aus der Verdrängung ins Bewusstsein hebt.³⁹

Teatro Sistina

Die nun folgenden Kapitel sind ausgewählten Bezugspunkten von Scegos Biographie im Stadtbild Roms zugeordnet. Sie beginnen jeweils mit einer in Kursivschrift typographisch abgesetzten Einleitung, welche den Ort und seine Lage beschreibt und die emotionale Bindung der Ich-Erzählerin zu ihm thematisiert. Es folgt eine Erzählung, in der sich Autobiographie, Familiengeschichte und die historische Beziehung zwischen Italien und Somalia durchdringen.

Scego wählt als Auftakt das Teatro Sistina, das für sie mit besonders positiven Familienerinnerungen assoziiert ist und auf einen früheren Romaufenthalt ihres Vaters Ali Omar Scego verweist. Dieser war Teil einer somalischen Delegation junger Politiker, die in Italien auf die Übernahme der Regierungsverantwortung für das 1960 souverän werdende Somalia vorbereitet werden sollte. In der von Scego berichteten Episode besuchte ihr Vater – lange vor ihrer eigenen Geburt – im Teatro Sistina ein Konzert des von ihm verehrten Jazzmusikers Nat King Cole, der ihn und seine Begleiter als einzige Afrikaner im Publikum entdeckt und zu sich in die erste Reihe gebeten hatte. Diese Ehrerweisung ließ Rom laut Igiaba Scego als einen Ort erscheinen, an dem alles möglich sei, als einen Ort, an dem man im schlimmsten Fall Zuflucht finden könne.

Die Begebenheit stellt zunächst einmal im Sinne von Marianne Hirsch ein Beispiel für jene „postmemory“⁴⁰ dar, die als Übertragung von Gedächtnisinhalten relevant erscheinende Ereignisse über Generationen hinweg tradiert. Mit der Episode verwebt Scego weitere Motive und Themen, teils ihrer eigenen Erfahrung, teils aus ihrer Familiengeschichte und teils der kolonialen und

³⁹ Im Hinblick auf das autobiographische Schreiben von Scego kann man hierbei von einer „locational narration“ im Sinne von Smith, Sidonie und Julia Watson (*Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis 2001) sprechen.

⁴⁰ Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York 2012.

postkolonialen Beziehung zwischen Somalia und Italien entnommen.⁴¹ Der Jazz von Nat King Cole findet einen Widerhall in den faschistischen Hymnen, die der junge Ali Omar Scego unter der italienischen Besatzung lernen musste und die sich gleichsam gegen seinen Willen als die Jahrzehnte überdauernder Ohrwurm in ihm eingenistet hatten. Doch auch Reflexionen über die Musikalität der Sprache des Koran werden ergänzt. Die faschistische Schulpolitik, das Ende der italienischen Kolonialherrschaft, die vom Völkerbund Italien übertragene treuhänderische Verwaltung Somalias zwischen 1950 und 1960, das Entstehen einer somalischen Unabhängigkeitsbewegung, das Erreichen der Souveränität und das Ende der Demokratie durch den Militärputsch von Siad Barre stehen im Zentrum der historischen Ausführungen und werden parallel von der persönlichen Entwicklung Ali Omar Scigos begleitet, der eine Zeitlang als Außenminister der Republik Somalia wirkte, bevor er mit seiner Familie ins Exil nach Italien gezwungen wurde. In der Durchdringung der drei erzählerischen Referenzebenen erweist sich der Konzertbesuch aus Igiaba Scigos Wahrnehmung rückblickend betrachtet als Initialmoment ihrer eigenen Biographie, der Verbindung einer somalischen Herkunft und einer römischen Geburt.

Piazza Santa Maria sopra Minerva

Als nächste Station der Romdurchquerung beschreibt Igiaba Scego die Piazza Santa Maria sopra Minerva, welche für sie einen Ort der Ruhe und der Zuflucht darstellt. Auslöser des Erinnerungsstroms ist die Betrachtung des sog. *elefantino* von Bernini, eines kleinen Elefanten, der in der Mitte des Platzes einen Obelisk auf seinem Rücken trägt. In ihm fand die Erzählerin als junges Mädchen eine Art Schicksalsgenossen, der aus seiner afrikanischen Heimat in die Fremde verbracht wurde. Als Symbol des Exils setzt Scego ihn zugleich in Analogie zu ihrer Mutter, die sich in Italien nicht heimisch fühlten konnte. In betonter paralleler Reihung wird diese Existenz problematisiert: „Die Wurzeln sind ausgerissen, das Leben ist verstümmelt, die Hoffnung ist ausgeweidet, der Ursprung ist abgeschnitten, die

⁴¹ Auf das Motiv der durch den Kolonialismus verursachten Traumata geht Vittorio Valentino in seiner Lektüre von Scigos Werk ein (vgl. Valentino, Vittorio: „L’œuvre d’Igiaba Scego, femme et écrivaine: une vision interculturelle de l’héritage postcolonial“. *Altrelettore* vom 26.8.2014, https://www.altrelettore.uzh.ch/article/view/al_uzh-21/313, S.2).

Identität ist geraubt worden“.⁴² Es folgt die Erzählung der mütterlichen Lebensgeschichte, aber auch von Igiabas Geburt in Rom. Sie ist durchsetzt mit Reflexionen zur nomadischen Gesellschaft, der die Mutter Kadija Hussein in ihrer eigenen Kindheit noch angehörte,⁴³ über die mündliche Erzähltradition in Somalia, über die Stellung der Frau in der dortigen traditionellen Gesellschaft, über die arrangierten Ehen, die Polygamie der Männer, die Genitalverstümmelung der Frauen, die Vereinsamung im Exil, weiterhin über die Beziehung zwischen Mutter und Tochter im Allgemeinen und im individuellen Fall von Igiaba.⁴⁴ Während im vorangegangenen Kapitel die Figur des Vaters für politisches Engagement und Weltläufigkeit einsteht, wird nunmehr das Mütterliche, im Sinne von Julia Kristevas ‚Chora‘, zum Prinzip der Geborgenheit, der affektiven Bindung und der emotionalen Heimat, die indes auch zur künstlerischen Kreativität hinüberführt. Kann auf Igiabas Vater ihre kritisch-aktive Auseinandersetzung mit der nationalen Geschichte zurückgeführt werden, so identifiziert sie sich zugleich mit der nomadischen Erzähltradition auf Seiten der Mutter, welche sich die Welt bzw. die eigene Identität in Form von Geschichten begreifbar macht und weiterreicht. Das Kapitel verzeichnet zahlreiche somalische Begriffe und Redewendungen, die teils unübersetzt in den italienischen Text eingebunden werden und somit an die somalische Oralität anknüpfen. Als Metapher für die nomadische Orientierung wird von Scego erneut auf das Motiv der Landkarte verwiesen: ihre Mutter habe in jeder existentiellen Umbruchssituation eine neue Karte für ihr Leben erstellen müssen – eine Aufgabe, welche die autodiegetische Erzählerin Igiaba im vorliegenden

⁴² „Le radici sono state strappate, la vita è stata mutilata, la speranza è stata sventrata, il principio è stato separato, l’identità è stata spogliata.“ Scego, *La mia casa è dove sono*, S. 60. Übersetzung von Maximilian Gröne.

⁴³ Bovo schlägt als Bezeichnung dieser Erkundungsreise ‚nomadisme éthique‘ vor; vgl. Bovo, „Roma negata“, S. 512.

⁴⁴ Die Erzählungen aus der Heimat Somalia sind als „maternal transmission of memory“ Grundlage auch für Igiabas Selbstbild (Seccia, Maria Cristina: „Reconstructing the Maternal. Transmission of Memory, Cultural Translation and Transnational Identity in Igiaba Scego’s *La mia casa è dove sono*“. *Transmission of memory*. Hg. Patrizia Sambuco. Vancouver usw. 2018: 55–69. Hier S. 55). Das Schicksal der eigenen Mutter wird in Scegos Darstellung immer wieder zum Sinnbild einer generellen Unterdrückung der Frau in patriarchalen Gesellschaftsstrukturen – eine Verallgemeinerung, die u.a. von Mengozzi kritisch bewertet wird (vgl. Mengozzi, „Scrivere la storia“, S. 37).

Buch ihrerseits aufgreift und im Sinne des *Life Writing* zur Selbstbestimmung nutzt.

Nach diesem Eingriff [der Infibulation; M.G.] musste Mamma ihre Karte zu ersten Male neu zeichnen. Das zweite Mal war, als sie gezwungen wurde, den Busch für die Stadt zu verlassen. Und das dritte Mal, als sie ihr Lande für fremden Boden hinter sich lassen musste.⁴⁵

La stele di Axum/Die Stele von Aksum

Das Folgekapitel ist den Leerstellen in Scegos Familiengeschichte gewidmet, dem Großvater und dem Onkel, mit denen sie keine persönlichen Erinnerungen verbinden. Die Ermordung des Onkels in einem politischen Attentat stellt den Beginn der Entwicklung dar, die im Exil der Familie seines Bruders, Igiabas Vater, mündet und das Ende der demokratischen Republik Somalia markiert. Der Großvater wiederum gibt der Erzählerin Anlass, die faschistische Eroberungs- und Kolonialpolitik am Horn von Afrika zu rekapitulieren. Als Übersetzer im Dienst des militärischen Oberbefehlshabers Rodolfo Graziani war der Großvater in die Besatzungspolitik direkt involviert, was für Scego die Frage nach einer möglichen Mitschuld an den damals verübten Greuelataten aufwirft.⁴⁶ Das Fehlen eigener Erinnerungen an die beiden Angehörigen korrespondiert in Scegos urbaner Raumerfahrung mit der Entfernung der sog. Stele von Axum, die zum Zeitpunkt der Handlung einen leeren Platz, die Piazza di Porta Campena, inmitten des Stadtbilds hinterlassen hat. Bei der Stele handelt es sich um ein 24 Meter hohes Monument aus Granit, das sich an einem kultischen Zentrum des historischen Königreichs von Aksum (heutiges Äthiopien) befunden hatte und 1937 auf Befehl Mussolinis nach Rom verbracht wurde. Dort wurde sie anlässlich des 15. Jahrestages des ‚Marsches auf Rom‘ und des ersten Jahrestages der Ausrufung des neuen Imperiums aufgerichtet. Erst 2005 wurde die Beutekunst Äthiopien zurückgegeben. Da sie wie kaum ein anderes Monument den

⁴⁵ „Dopo questa pratica mamma dovette ridisegnare la sua mappa per la prima volta. La seconda fu quando fu costretta a lasciare la boscaglia per la città. E la terza quando dovette lasciare il suo paese per una terra straniera.“ Scego, *La mia casa è dove sono*, S. 70. Übersetzung von Maximilian Gröne.

⁴⁶ Für Scego handelt es sich mit den Worten der Chicana Philosophin Gloria Anzaldúa um eine „fertia partea“, eine offene Wunde der Geschichte (vgl. *La mia casa è dove sono*, S. 89).

faschistischen Kolonialanspruch und sein imperialistisches Streben materialisierte, gleicht die spurlose Entfernung der Stele für Scego der Verdrängung von Italiens kolonialer Vergangenheit, an deren Stelle kein postkoloniales Denkmal als Versuch der Kommemoration und Aufarbeitung vorgesehen wurde.

Jedes Mal, wenn ich an der Piazza di Porta Capena vorbeikomme, überkommt mich die Angst vor dem Vergessen. Auf diesem Platz stand einst eine Stele, heute ist dort nichts mehr. Eines schönen Tages wäre es schön, dort ein Denkmal für die Opfer des italienischen Kolonialismus zu finden. Etwas, das daran erinnert, dass die Historien Ostafrikas und Italiens ineinander verwoben sind.⁴⁷

Stazione Termini/Bahnhof Termini

Nach der Betrachtung ihrer familiären Herkunft wendet sich Scego dem aktuellen Zeitgeschehen zu. Der römische Hauptbahnhof, die Stazione Termini, fungiert als zentraler Verkehrsknotenpunkt und als Anlaufstelle zahlloser MigrantInnen, die in Italien eine neue Existenz zu gründen suchen. Scegos Erinnerung bindet in diesen Kontext eine öffentliche Trauerfeier mit ein, in der im Oktober 2003 den Opfern eines Bootsunglücks mit Flüchtlingen gedacht wurde. Die Veranstaltung gerät in Scegos Augen zur Selbst-Manifestation der ostafrikanischen Diaspora als zusammengeströmte Trauergemeinschaft, zudem zum Zeichen der Solidarität von Seiten vieler ItalienerInnen, die über die Flüchtlingskatastrophe schockiert waren. Es gibt darüber hinaus Gelegenheit, auf die oft tragischen Umstände der Migrationsversuche von AfrikanerInnen hinzuweisen, die politischem Kalkül, Schleuserbanden oder den Gefahren des Meeres ausgesetzt sind. Die Trauerfeier, die indes auf der Piazza del Campidoglio veranstaltet wurde, wäre in Scegos Verständnis einzig am Bahnhof Termini richtig situiert gewesen, wie sie im Weiteren ausführt.

⁴⁷ „Ogni volta che passo da piazza di Porta Capena ho paura dell’oblio. In quella piazza c’era una stele, ora non c’è niente. Sarebbe bello un giorno avere un monumento per le vittime del colonialismo italiano. Qualcosa che ricordi che la storia dell’Africa orientale e dell’Italia sono intrecciate.“ Scego, *La mia casa è dovo sono*, S. 95. Übersetzung von Maximilian Gröne.

Scego glaubte nach eigener Aussage der Bahnhofsname bedeute nichts anderes als Endstation, erfuhr später jedoch, dass es sich um eine volkstümliche Ableitung von den nahegelegenen Dioklezianischen Thermen handelt. Die spekulative Etymologie Scegos verweist dabei allerdings untergründig auf die Hoffnung der Eingewanderten, in Rom tatsächlich an ein Ziel gelangt zu sein, ihre Reise dauerhaft beenden zu können. Die von der Autorin gemachten Beobachtungen vor Ort weisen jedoch in eine andere Richtung: als Symbol der Diaspora wird der Bahnhof zum Ausdruck des Heimatverlustes und stellt im Sinne von Marc Augé gemeinhin einen ‚Un-Ort‘ dar,⁴⁸ der sich durch das Fehlen eines historischen Bezugs zur eigenen Identität auszeichnet und für das Nicht-Angekommen-Sein in der Fremde steht.⁴⁹ Allerdings bleibt der Bahnhof für Scego nicht auf einen unpersönlichen, kalten Ort reduziert, da er zugleich als zentraler Treffpunkt der Exilierten fungiert, dem Austausch von Neuigkeiten aus der Heimat dient, zahlreiche spezialisierte Geschäfte mit exotischen Waren anzieht und der Hoffnung auf eine Rückkehr Platz gibt. Dadurch wird gerade der durch Flüchtigkeit und Heterogenität gekennzeichnete Ort zum Ausdruck des Exils selbst, eine Etappe zwischen der verlorenen alten und der noch nicht gefundenen neuen Heimat, und nur bedingt zu einem Beispiel für jenen ‚Dritten Ort‘ im Sinne Homi K. Bhabhas, der sich an den überlappenden Grenzen der Gegenwelten das Potential einer Entwicklung eröffnen.⁵⁰ Für Scego handelt sich um ein Paradoxon: „Der einzige Ort, den wir in Rom wirklich unser Zuhause nennen konnten. Der einzige echte somalische Ort der Hauptstadt. Der einzige, der uns aufgenommen hat und uns Brüder und Schwestern genannt hat“.⁵¹

Scego erschafft eine persönliche und emotionale Verbindung zur Stazione Termini, die schließlich auch dort verbrachte Augenblicke mit ihrer Familie einschließt. Im Zentrum steht hierbei die Beziehung zu ihrem Bruder Mohamed,

⁴⁸ Augé, Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris 1992.

⁴⁹ Siehe hierzu auch den Forschungsbeitrag von Goldmann, Julius: „Luoghi di transizione, ‚eterotopie‘, e ‚non-luoghi‘ – osservazioni sulla rappresentazione letteraria della stazione“. *Études Romanes de Brno* 37.2 (2016): 44–56.

⁵⁰ Julius Goldmann verweist auf die Qualität des Bahnhofs bei Scego als ‚contre-espace‘ im Sinne von Michel Foucault. Vgl. Goldmann, „Luoghi“, S. 53. Zum Motiv des ‚in-between‘ im Sinne von Homi K. Bhabha siehe weiterhin: Kleinert: „Transkulturalität“, S. 203.

⁵¹ „L’unico luogo che a Roma potevamo chiamare davvero casa. L’unico posto davvero somalo della capitale. L’unico che ci ha accolti e ci ha chiamati fratelli e sorelle.“ Scego, *La mia casa è dove sono*, S. 102. Übersetzung von Maximilian Gröne.

der zunächst von den Eltern bei der Exilierung bei somalischen Verwandten zurückgelassen wurde, erst als Sechzehnjähriger zu seiner Familie nach Italien stoßen konnte und mit einer problematischen Integration und Assimilation zu kämpfen hatte. In diesem Zusammenhang geht Scego auch auf das 1992 erlassene Gesetz zur Staatsbürgerschaft ein (*legge sulla cittadinanza*), das den automatischen Erwerb der italienischen Staatsbürgerschaft den direkten Abkömmlingen von ItalienerInnen vorbehielt, allen anderen in Italien Geborenen oder später Eingereisten diesbezüglich jedoch massive Auflagen aufbürdete. Auch die sog. *legge Bossi-Fini*, ein Gesetz aus dem Jahr 2002 mit dem Ziel der Restriktion von Zuwanderung, wird in diesem Kontext diskutiert, da es für die Angehörigen der sog. *seconda generazione* im Härtestfall die Ausweisung vorsah, obwohl sie ihr gesamtes bisheriges Leben in Italien verbracht haben.

Trastevere und Stadio Olimpico

Mit dem römischen Stadtviertel Trastevere betrachtet Scego im Anschluss die finanzielle Notlage ihrer Eltern in den 1980er Jahren, in der Igiaba sich mit ihrer Mutter gezwungen sah, die Unterstützung christlicher karitativer Einrichtungen anzunehmen, während der Vater von einer Rückkehr nach Somalia träumte.

Das Kapitel „Stadio Olimpico“ schlägt einen Bogen von der Fußballbegeisterung Igiabas über den Sport- und Männlichkeitskult des Faschismus zum Somalischen Bürgerkrieg, der seit dem Sturz des Diktators Siad Barre das Land verwüstet. Der Ausbruch der Kriegswirren überraschen Igiabas auf Heimatbesuch befindliche Mutter, sie bleibt für zwei Jahre ohne Nachricht verschwunden. Die dadurch ausgelösten Verlustängste der Erzählerin kombinieren sich mit pubertären Selbstfindungsproblemen und der Auseinandersetzung mit der eigenen körperlichen Differenz sowie den darauf abzielenden rassistischen Diskriminierungen, manifestieren sich schließlich in einer Bulimie-Erkrankung. Die Trennung von der Mutter liefert Scego den Anlass, auf die Zerrissenheit der somalischen Familien in der Diaspora einzugehen. Die soziale Anbindung an das somalische Ursprungsland ist hier auf gelegentliche Telefonate und Geldüberweisungen reduziert. Während in Somalia die Gesellschaft unter dem Bürgerkrieg zusammenbricht, die Rolle des Matriarchats und die Verehrung des Alters obsolet werden, leiden die Exilierten unter dem Existenzgefühl der Diaspora, als Kombination von Isolation, dem Verlust kultureller Identität und den Schuldgefühlen.

Essere italiana per me

Das abschließende Kapitel zieht eine Bilanz. Scego definiert, was es aus ihrer Sicht bedeutet, Italienerin zu sein. Dazu rekurriert sie auf die Erinnerungen an ihre Schulzeit in Italien, aber auch auf jene eineinhalb Jahre, die sie als Mädchen in Somalia verbracht hatte. In Italien konnte sie nach anfänglicher Ausgrenzung erst über das Erzählen exotischer Geschichten aus Somalia das Interesse der MitschülerInnen an sich wecken. Inspiriert durch die orale Erzähltradition Somalias, zweisprachig aufgewachsen und nun auf Italienisch schreibend, zeichnet sich in dieser Anekdote bereits die eigene schriftstellerische Entwicklung ab, die im Erzählen von Geschichten stets zugleich eines Selbstverortung betreibt.

In diesem Sinne kommt Scego noch einmal auf die Metapher Landkarte bzw. des Stadtplans als Spiegel des Ichs und seiner kulturellen Identität zu sprechen. Die subjektive Kartographierung Roms und ihre narrative Umsetzung fassen Lebensumwelt, genealogische wie kulturelle Herkunft und emotionale Verankerung als Kernelemente der Selbstdefinition zusammen. Dabei stimmt Scego mit dem Kultursoziologen Stuart Hall überein, dass es sich bei Identität immer nur um einen Prozess der Positionierung, niemals aber um einen dauerhaft stabilen Ort handeln kann.

[C]ultural identity is not a fixed essence [...] It is always constructed through memory, fantasy, narrative and myth. Cultural identities are the points of identification, the unstable points of identification or suture. Not an essence but a *positioning*.⁵²

Igjaba Scego beansprucht für sich im selben Zuge jene von Homi K. Bhabha analysierte Hybridität,⁵³ die auf kollektiver Ebene das Ergebnis der Auseinandersetzung mit der kolonialen Herrschaft und ihrer Kultur zu werten ist.⁵⁴ Dabei

⁵² Hall, Stuart: „Cultural Identity and Diaspora“. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Hgg. Patrick Williams und Laura Christman. London 1994. 222–237. Hier S. 226.

⁵³ Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London/New York 1994.

⁵⁴ Eine Analyse von Bhabhas Hybridität im Werk Scegos wird vorgelegt von Skalle, Camilla Erichsen: „The Quest for Identity Through Bodily Pain. Female Abjection in the literary work of Igjaba Scego“. *borderlands* 18.1 (2019): 64–87. Hier S. 77f.

unterstreicht Scego die Bi-Direktonalität der kolonialen Beziehung, welche auch die ItalienerInnen in ihrem Selbstverständnis prägt und kulturelle Ausdrucksformen findet. Anlässlich der aktuellen Migration wird dieser Themenkomplex von Scego aktualisiert, die Geschichte und ihre kulturellen Artefakte werden einer Neubewertung unterzogen. In der gegenwärtigen Diskriminierung von AusländerInnen, gerade auch der Diskussion um die Verleihung der italienischen Staatsbürgerschaft für MigrantInnen aus den ehemaligen italienischen Kolonien, erkennt Scego die Wiederkehr rassistischer Vorurteile aus der Vergangenheit.

Roma negata

Wenige Jahre nach der Veröffentlichung von *La mia casa è dove sono* unternimmt Igiaba Scego noch eine zweite fußläufige Durchquerung Roms: „meine emotionale Reise durch die Stadt. Diese Stadt, die systematisch jede Erinnerung an ihre gewaltsame Begegnung mit Ostafrika getilgt hat“.⁵⁵ Daraus entsteht in Kooperation mit dem Fotojournalisten Rino Bianchi *Roma negata (Das verleugnete Rom)*, das 2014 veröffentlicht wird. Dabei betrachtet Scego u.a. die Piazza di Porta Capena, das ehemalige Kino Impero, die Stele di Dogali, den Ponte Amedeo D'Aosta, schließlich das 2012 außerhalb Roms erbaute Mausoleum für den offiziell als Kriegsverbrecher geächteten General Graziani in Affile. Auf die persönliche Familiengeschichte wird nur noch am Rande Bezug genommen. Der Fokus liegt diesmal auf der Verbindung von historischer Aufklärung über die Kolonialgeschichte Italiens mit der Problematisierung der gegenwärtigen Migrationspolitik wie auch der nach wie vor in der italienischen Bevölkerung grassierenden rassistischen Vorurteile, nicht zuletzt kaschiert hinter dem Verschweigen der Vergangenheit.⁵⁶ Die zwischenzeitliche Ersetzung der Stele von Aksum durch ein Mahnmal an die Attentate des 11. September ist für Scego ein klares Zeichen dafür.

⁵⁵ „[I]l mio viaggio emozionale attraverso la città. Questa città che ha rimosso scientificamente ogni ricordo del suo passaggio violento in Africa orientale.“ Bianchi, Rino und Igiaba Scego: *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*. Roma 2014. S. 50. Übersetzung von Maximilian Gröne.

⁵⁶ „[V]olevamo che in questa Roma negata emergesse quel Corno d’Africa che oggi sta morendo nel Mediterraneo, disconosciuto da tutti e soprattutto da chi un tempo l’aveva sfruttato“ (Bianchi und Scego, *Roma negata*, S. 134) – „Wir wollten, dass in diesem verleugneten Rom jenes Horn von Afrika sichtbar werde, das heute im Mittelmeer den Tod findet, von allen vergessen und vor allem von denen, die es einst ausgebettet hatten.“

Die Intoleranz war am größten in jener Leerstelle, jenem Schweigen über die leidvolle Geschichte, die Italien mit Libyen, Somalia, Eritrea, Äthiopien verband. [...] Die faschistische Gewalt hatte Afrika zerstört. Doch Rom, meine Hauptstadt der infamen Welt⁵⁷, zog es vor das Afrika zu verleugnen, das es in sich trug, jenes Afrika, das in den Straßen und Palazzi zum Vorschein kommt. In unseren Gesichtern und in unseren schwarzen Augen. Rom zog es vor, all das zu ignorieren. Warum die schlimmen Geschichten wieder aufröhren? Lieber gedenken wir der Tragödien der anderen. Der 11. September war perfekt, um zu vergessen.⁵⁸

Dem bewusst betriebenen Vergessen ordnet Scego auch die gezielte Geschichtsklitterung zu, die mit dem Mythos von den „italiani brava gente“ einhergeht, dem Mythos von den Italienern als gutmütigen Kolonialherren, welche „Scuole, ponti, ospedali, strade“ („Schulen, Brücken, Krankenhäuser und Straßen“) gebaut hätten und somit einer zivilisatorischen Mission nachgekommen wären. Letzteres Klischee bezeichnet Scego mit dem Ansatz des italienischen Schreibkollektivs Wu Ming als „narrazione tossiche“, als giftige Erzählungen, die durch ständige Wiederholung parteiische Deutungen des Geschichtsverlaufs im öffentlichen Bewusstsein verankern.⁵⁹ Als Gegenerzählung, als *talking back* im Zeichen der postkolonialen Kritik nehmen die Texte Igiaba Scegos einen wichtigen Platz in der italienischen Literatur ein.

Die Fotografien Rino Bianchis ergänzen die Reflexionen und Stadterkundungen Scegos, indem sie schwarz-weiß-Portraits von *extraeomunitari* an römischen Erinnerungsorten der Kolonialgeschichte abbilden. Die körperliche Präsenz der Immigranten steht dabei antipodisch zur vergessenen Geschichte, die jene Orte einst hervorbrachte.

⁵⁷ Intertextuelle Anspielung auf den Liedtext „Roma Capoccia“ von Antonello Venditti.

⁵⁸ „[L']intolleranza più grande era quel vuoto, quel silenzio sulla storia dolorosa che legava l'Italia alla Libia, alla Somalia, all'Eritrea, all'Etiopia. [...] La violenza fascista aveva devastato l'Africa. Ma Roma, la mia Roma Capoccia, preferiva ignorare l'Africa che era in lei, l'Africa che le faceva capolino dalle strade e dai palazzi. Dai nostri visi e dalle nostre pupille nere.

Prefereva ignorare, Roma. Perché rivangare quelle brutte storie? Piuttosto pensiamo alle tragedie degli altri. L'11 Settembre era perfetto per dimenticare.“ Bianchi und Scego: *Roma negata*, S. 19. Übersetzung von Maximilian Gröne.

⁵⁹ Vgl. Bianchi und Scego, *Roma negata*, S. 128.

Cinema Impero

Den Auftakt der Begehung bildet das 1983 geschlossene Kino Impero im Viertel Tor Pignattara. Im Jahr 1937 entstand ein gleichnamiger Schwesternbau in Asmara, der Hauptstadt des italienisch besetzten Eritrea. Der Filmpalast war Teil von über 300 Gebäuden, welche die Kolonisatoren als sichtbare Spuren nach ihrem Abzug hinterließen. In der bitteren Ironie des Schicksals wurde das geschlossene Cinema Impero in Rom Ausdruck des gescheiterten Traums vom italienischen Reich und diente im Anschluss als Zufluchtsort von Obdachlosen, u.a. von eritreischen Flüchtlingen.⁶⁰

Das Thema der Bootsflüchtlinge führt Scego zur Anprangerung einer gezielten Verhinderung der Entstehung von Gedächtnisorten im Zusammenhang mit der italienischen Kolonialgeschichte. Als Anlass nimmt sie die öffentlichen Reaktionen auf ein weiteres Bootsunglück vom 3. Oktober 2013, in dem 369 hauptsächlich eritreische Flüchtlinge vor der Küste Lampedusas den Tod fanden. Zwar berichteten die Medien ausgiebig über den Vorfall und thematisierten die Auswüchse der sog. „Flüchtlingskrise“, doch wurde die eigene nationale Verbindung zur Heimat der Ertrunkenen und die geschichtliche Verantwortung für die Entwicklung des Landes übergangen. Physisch wurden die Toten über diverse anonyme Massengräber in Agrigento verteilt, so dass keine zentrale Anlaufstelle ein Gedenken mehr ermöglicht.

Die Relevanz der EinwanderInnen für das heutige römische Stadtbild reflektiert Scego erneut am Beispiel der Piazza dei Cinquecento. Es handelt sich um einen Platz in der Nähe des Hauptbahnhofes, der an die 430 Gefallenen der Schlacht von Dogali erinnert, einer traumatischen Niederlage für die italienischen Kolonialtruppen im Jahr 1887.

Hier befindet sich der wirkliche Nabel Roms, gleichsam noch vor dem Kolosseum, hier wo in sich in einem chaotischen Babel die Sprachen vermischen und mit der Sprache Dantes versetzen. Und wer hätte gedacht, dass gerade dieser babylonische Platz mit der italienischen Kolonialgeschichte in Verbindung steht? Genau genommen handelt es sich bei den im Namen des Platzes angeführten Fünfhundert um die

⁶⁰ Bianchi und Scego, *Roma negata*, S. 34.

fünfhundert Gefallenen von Dogali. Ich weiß nicht mehr genau, wann ich es entdeckt habe. Vielleicht habe ich es immer gewusst. Und vielleicht ist er auch gerade deshalb, aus einem Zufall, wie ihn das Leben spielt, zum Platz der Somalier, der Eritreer, der Äthiopier und auch aller anderen Migranten geworden. Ein postkolonialer Platz wider Willen, quasi per Zufall.⁶¹

Der Nichtanerkennung der *extracomunitari* und der geschichtlichen Bezüge zu ihren Herkunftsländern wird aus der Perspektive Scegos sogar durch eine latente oder forcierte Präsenz faschistischer Erinnerungskultur im römischen Stadtbild überboten. Als Beispiel für ersten Fall betrachtet sie den Ponte Amedeo d'Aosta zwischen Piazza della Rovere und dem Lungotevere di Sangallo. Die 1942 fertiggestellte Brücke ist dem Amedeo di Savoia, Herzog von Aosta gewidmet, dem Generalgouverneur von Äthiopien und später auch von Eritrea und Teilen Somalias. Er verantwortete das rassistische Apartheidsregime und den Einsatz von Giftgas. Inschriften auf der Brücke indes rühmen nach wie vor seinen Widerstand gegen die englischen Truppen, begleitet von faschistischen Rutenbündeln. Einen politischen Skandal der jüngeren Zeit kehrt Igiaba Scego in der Verwendung öffentlicher Gelder für den Bau eines Mausoleums des faschistischen Generals Graziani hervor. Für sein brutales Vorgehen, u.a. durch den Einsatz von Chemiewaffen, gegen die Zivilbevölkerung in Libyen und Äthiopien wurde er von der *United Nations War Crimes Commission* als Kriegsverbrecher angeklagt, erhielt aber noch 2012 durch Betreiben des Bürgermeisters von Affile und unterstützt von neofaschistischen Parteien (Fratelli d'Italia) ein persönliches Mausoleum im 80km von Rom entfernten Affile.

⁶¹ „È questo il vero ombelico di Roma, quasi più del Colosseo, qui dove in una Babele folle le lingue si intrecciano e si contaminano con la lingua di Dante. E chi lo immaginava che proprio questa piazza babilonia fosse legata alla storia del colonialismo italiano? Infatti i cinquecento citati nel nome della piazza sono i cinquecento caduti di Dogali. Non so bene quando l'ho scoperto. Forse l'ho sempre saputo. E forse anche per questo, per un caso fortuito della vita, è diventata la piazza dei somali, degli eritrei, degli etiopi e anche di tutti gli altri migranti. Una piazza postcoloniale suo malgrado, quasi per caso.“ Bianchi und Scego, *Roma negata*, S. 68. Übersetzung von Maximilian Gröne.

Fazit

Scego leistet durch ihre neue Aneignung der Stadt eine Dekonstruktion der gängigen Rom-Wahrnehmung und erschafft dadurch eine postkoloniale Kartographie der Metropole. Dabei verknüpft sie die Präsenz von Orten mit ihrer in Vergessenheit geratenen Vergangenheit und leistet eine ethisch inspirierte und politisch engagierte Aufklärungsarbeit.⁶² Sie verstärkt darüber hinaus die persönliche Bindung zu ihrem Wohnort, der ‚neuen‘ Heimat, durch die körperliche Erfahrung des Laufens und die emotionale Erschließung des Raums über die Anbindung an ihre Biographie und Familiengeschichte.⁶³ Mit dem roten Faden dieser eigenen Familiengeschichte verknüpft Scego im Weiteren die Entwicklungsläufe Somalias und Italiens seit der Kolonialzeit. Darin vereint sie die gegensätzlichen kulturellen Elemente zwischen Europa und Afrika⁶⁴ zu einer hybriden Zusammenschau, einem Zwischenraum aus der Überlappung beider Kulturen, wie ihn Homi K. Bhabha als ‚Third Space‘ entwirft.

Die Kolonialgeschichte findet nach Scego ihre Reflexe in den heutigen sozialen Beziehungen, in den Mechanismen von Exklusion und Integration, in den Vorstellungen und Machtverhältnissen, welche das Verhältnis der ehemaligen Kolonien zu Italien immer noch kennzeichnen und die im Zuge der sog. Flüchtlingskrise eine Aktualisierung erfahren haben.⁶⁵ Nur eine Bewusstmachung der Vergangenheit unter der Perspektive einer überfälligen Dekolonialisierung vermag die von Scego wahrgenommenen ‚Leerstellen‘ zu füllen und eine Neukonzeption des post-kolonialen Verhältnisses zu stimulieren,

⁶² Zur ‚letteratura impegnata‘, der Scego zuzuordnen ist, siehe: v. Kulessa, Rotraud: „La letteratura transculturale come letteratura impegnata“. *Paradigmi di violenza e transculturalità: il caso italiano (1990–2015)*. Atti del convegno internazionale a Villa Vigoni, 8–10 ottobre 2014. Hgg. Dagmar Reichardt, Rotraud v. Kulessa, Nora Moll und Franca Sinopoli. Berlin 2017. 53–64. Weiterhin: Burns, Jennifer: *Fragments of impegnato: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980–2000*. Leeds 2001; Dies.: *Migrant Imaginaries: Figures in Italian Migration Literature*. Oxford usw. 2013.

⁶³ Carotenuto bezeichnet dies als „viaggio storico-geografico-interculturale-emozionale“; Carotenuto, „Percorsi transculturali“, S. 212. Siehe auch: De Vivo, „Re-Mapping“, S. 127f.

⁶⁴ Bovo verweist auf die entsprechenden Analysen von Edward Said in *Orientalism*, 1978 (Bovo, „Roma negata“, S. 513).

⁶⁵ Vgl. Fabbri, Giulia: „Sulle tracce dell’Impero. Processi di memorializzazione e narrazione nella Roma postcoloniale“. *Bollettino di italianistica* 1–2 (2020): 310–316. Hier S. 312.

eine Positionsbestimmung, welche zugleich die Zwischenstellung Scegos zwischen einst und jetzt, zwischen Italien und Afrika unterstreicht:⁶⁶

Gestern die Kolonisierten, heute die Migranten, Opfer eines Systems, das sich selbst generiert und selbst die Absolution erteilt. Deswegen bin ich von den Orten besessen. Und daher müssen wir einen neuen Weg finden, ein anderes Italien. Ich bin eine Tochter des Horns von Afrika und eine Tochter Italiens. Wenn ich hier geboren wurde, dann verdanke ich es dieser Geschichte des Leids, des Übergangs und der wechselseitigen Durchdringung.⁶⁷

Literaturverzeichnis

- Augé, Marc:** *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris 1992.
- Bäck, Christina Sophie:** „Erinnerungskulturen innerhalb der italophonen Migrationsliteratur“. Karl-Franzens-Universität Graz vom 21.06.2021, <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/5947138?originalFilename=true>.
- Bianchi, Rino und Igiaba Scego:** *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*. Roma 2014.
- Bhabha, Homi K.:** *The Location of Culture*. London/New York 1994.
- Bovo, Martine:** „*Roma negata* d’Igiaba Scego: le nomadisme éthique d’une écrivaine migrante de seconde génération“. *Letras de Hoy* 54.4 (2019): 512–519.

⁶⁶ „L’Italia viene costruita e immaginata in una forma nuova, in quanto fino a ora mancano le immagini e i ruoli dell’integrazione e dell’accoglienza, rappresentazioni che invece la scrittrice cerca appunto di ricreare nel suo testo.“ (D’Aniello, Teresa: „Narrarsi per ritrovarsi: una mappa dell’autobiografia di Igiaba Scego“. *Narrarsi per ritrovarsi. Pratiche autobiografiche nelle esperienze di migrazione, esilio, deportazione*. Hgg. Peter Kuon, Enrica Rigamonti, und Monica Bandella. Firenze 2016. S. 212).

⁶⁷ „Ieri i colonizzati, oggi i migranti, vittime di un sistema che si autogenera e autoassolve. Ecco perché sono ossessionata dai luoghi. È di lì che dobbiamo ricominciare un percorso diverso, un’Italia diversa. Io sono figlia del Crono d’Africa e figlia dell’Italia. Se sono nata qui lo devo a questa storia di dolore, passaggio e contaminazione.“ Bianchi und Scego, *Roma negata*, S. 25. Übersetzung von Maximilian Gröne.

- Burns, Jennifer:** *Fragments of impegno: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980–2000*. Leeds 2001.
- Buroni, Edoardo:** „L’italiano per vocazione: aspetti metalinguistici nella narrativa di Igiaba Scego“. *Italiano LinguaDue* 1 (2019): 57–104.
- Camilotti, Silvia:** „I ,nuovi italiani’ e la crisi dell’italianità: *La mia casa è dove sono* di Igiaba Scego“. *Mediazioni* 16 (2014): 1–16.
- Capoferri, Federica:** „Roma città ri-aperta. L’Urbe di Igiaba Scego“. *Nuove (e vecchie) geografie letterarie nell’Italia del XXI secolo*. Hgg. Silvia Contarini, Margherita Marras und Giuliana Pias. Firenze 2016. 51–62.
- Carotenuto, Carla:** „Percorsi transculturali e postcoloniali in *Roma negata* di Rino Bianchi e Igiaba Scego“. *From the European South* 1 (2016): 211–217.
- D’Aniello, Teresa:** „Narrarsi per ritrovarsi: una mappa dell’autobiografia di Igiaba Scego“. *Narrarsi per ritrovarsi. Pratiche autobiografiche nelle esperienze di migrazione, esilio, deportazione*. Hgg. Peter Kuon, Enrica Rigamonti, und Monica Bandella. Firenze 2016. 207–216.
- De Vivo, Barbara:** „Re-Mapping Impegno in Postcolonial Italy: Gender, Race, Class, and the Question of Commitment“. *Gendering Commitment: Re-thinking Social and Ethical Engagement in Modern Italian Culture*. Hg. Alex Standen. Newcastle upon Tyne 2015. 119–137.
- Fabbri, Giulia:** „Sulle tracce dell’Impero. Processi di memorializzazione e narrazione nella Roma postcoloniale“. *Bollettino di italianistica* 1–2 (2020): 310–316.
- Fiucci, Ashton:** „Né l’uno, né l’altro: Igiaba Scego e l’identità ibrida degli immigrati di seconda generazione“. *Romance eReview* 22 (2019): 1–16, <https://ejournals.bc.edu/index.php/romance/article/view/11281n>.
- Genette, Gérard:** *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris 1982.
- Goldmann, Julius:** „Luoghi di transizione, ,eterotopie’, e ,non-luoghi’ – osservazioni sulla rappresentazione letteraria della stazione“. *Études Romanes de Brno* 37.2 (2016): 44–56.
- Hall, Stuart:** „Cultural Identity and Diaspora“. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Hgg. Patrick Williams und Laura Christman. London 1994. 222–237.
- Hirsch, Marianne:** *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York 2012.
- Kleinert, Susanne:** „Violenza, gender e subalternità in varie opere di Igiaba Scego“. *Paradigmi di violenza e transculturalità: il caso italiano (1990–2015)*. Atti del convegno internazionale a Villa Vigoni, 8–10 ottobre 2014. Hgg. Dagmar

- Reichardt, Rotraud v. Kulessa, Nora Moll und Franca Sinopoli. Berlin 2017.
- 255–270.
- : „Transkulturalität, Erzählperspektive und oraler Erzählstil in Igiaba Scegos *Oltre Babilonia* und *La mia casa è dove sono*“. *Transkulturelle italophone Literatur. Letteratura italofona transculturale*. Hgg. Martha Kleinhans und Richard Schwaderer. Würzburg 2013. 201–218.
- Kleinhans, Martha:** „Endstation Rom? – Verortungsversuche afroitalienischer Schriftstellerinnen aus Somalia“. *Transkulturelle italophone Literatur. Letteratura italofona transculturale*. Hgg. Martha Kleinhans und Richard Schwaderer. Würzburg 2013. 175–199.
- Lefebvre, Henri:** *The Production of Space*. Oxford/Malden 1991.
- Mengozzi, Chiara:** „Scrivere la storia significa incasinare la geografia’: mappe postcoloniali“. *Études Romanes de Brno* 37.2 (2016): 31–44.
- Paynter, Eleanor:** „The Spaces of Citizenship: Mapping Personal and Colonial Histories in Contemporary Italy in Igiaba Scego’s *La Mia Casa È Dove Sono* (My Home is Where I Am)“. *European Journal of Life Writing* 6 (2017), 135–153.
- Proto Pisani, Anna:** „Igiaba Scego. Scrittrice post coloniale in Italia“. *Italics* (2011): 427–449.
- Reichardt, Dagmar:** „Igiaba Scego: ‚Würstchen‘“, KulturPort.De vom 25.06.2021, <https://www.kultur-port.de/blog/literatur/16166-igiaba-scego-wuerstchen-kurzgeschichte.html>.
- Scego, Igiaba:** „Dismatria“. *Pecore nere. Racconti*. Gabriella Kuruvilla et. al. Bari 2005. 97–138.
- . „Il disegno“. *Roma d’Abissinia. Cronache dai resti dell’Impero: Asmara, Mogadiscio, Addis Abeba*. Hg. Daniele Comberiati. Cuneo 2010. 23–39
- . *La mia casa è dove sono*. Rom: 2010.
- . „Salsicce“. *Pecore nere. Racconti*. Gabriella Kuruvilla et. al. Roma e Bari 2012. 23–36.
- Seccia, Maria Cristina:** „Reconstructing the Maternal. Transmission of Memory, Cultural Translation and Transnational Identity in Igiaba Scego’s *La mia casa è dove sono*“. *Transmission of memory*. Hg. Patrizia Sambuco. Vancouver usw. 2018. 55–69.
- Sinopoli, Franca** (Hg.): *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*. Aprilia 2013.
- Skalle, Camilla Erichsen:** „Nostalgia and Hybrid Identity in Italian Migrant Literature: The Case of Igiaba Scego“. *Bergen Language and Linguistics Studies* 7 (2017): 73–86.

- . „The Quest for Identity Through Bodily Pain. Female Abjection in the literary work of Igiaba Scego“. *borderlands* 18.1 (2019): 64–87.
- Smith, Sidonie und Julia Watson:** *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis 2001.
- v. Kulessa, Rotraud:** „La letteratura transculturale come letteratura impegnata“. *Paradigmi di violenza e transculturalità: il caso italiano (1990–2015)*. Atti del convegno internazionale a Villa Vigoni, 8–10 ottobre 2014. Hgg. Dagmar Reichardt, Rotraud v. Kulessa, Nora Moll und Franca Sinopoli. Berlin 2017. 53–64
- . „La letteratura migrante tra testimonianza ed impegno“. *Transkulturelle italophone Literatur. Letteratura italofona transculturale*. Hgg. Martha Kleinhans und Richard Schwaderer. Würzburg 2013. 57–68.
- Valentino, Vittorio:** „L’œuvre d’Igiaba Scego, femme et écrivaine: une vision interculturelle de l’héritage postcolonial“. *Altrelettore* vom 26.08.2014, https://www.altrelettere.uzh.ch/article/view/al_uzh-21/313. 1–27.

9. Eine Kindheit im Iran: **Marjane Satrapi, *Persepolis***

Monica Biasiolo

*I am against fundamentalism.
I am not against any religion, Islam, Judaism, Christianity etc.
It is the use of an ideology to kill people that I am against.*
Marjane Satrapi

Gelebte Wirklichkeit eines kleinen Mädchens aus dem Iran

Kein Werk hat in der Geschichte des Mediums Graphic Novel eine so starke weltweite Resonanz ausgelöst wie Marjane Satrapis *Persepolis*, abgesehen vielleicht von Art Spiegelmans Holocaust-Geschichte *Maus*, die immer wieder zu Satrapis Veröffentlichung in Vergleich gesetzt wird. Dabei handelt es sich bei der Graphic Novel um eine Gattung, die von der Literaturkritik zum Teil immer noch nur unter Vorbehalt akzeptiert wird und zu der eine letztgültige Definition aussteht.¹ Als anspruchsvollem Verwandten des Comics ist es dem Medium Graphic Novel dennoch gelungen, sich einen Status als seriöse Kunst zu erarbeiten als die schnell konsumierbaren Serienheftchen, die seit langer Zeit über Kioske vertrieben werden und ins Zentrum der sogenannten Debatte um ‚Schund- und Schmutzliteratur‘ rückten. Die 1950er-Jahre sind in dieser Hinsicht u.a. mit dem Erlass von Gesetzen über die Vertreibung jugendgefährdender Schriften und Diskussionen auch auf politischer Ebene sowohl in vielen europäischen Ländern als auch in den USA eine klare Konjunkturzeit. Es ist aber auch die Epoche, in der Comics, jedoch nicht Graphic Novels bereits als entwickeltes Massemedium gelten, wobei Vorstufen in Form von Bilderfolgen, denen ohne Worte die Darstellung komplexer Geschichten gelingt, schon in den 1920er-Jahren im

¹ Zu den Merkmalen der ‚Graphic Novel‘ siehe bspw. Eder, Barbara: „Graphic Novels“, *Comics und Graphic Novel. Eine Einführung*. Hgg. Julia Abel und Christian Klein. Stuttgart 2016. 156–168.

Kontext des Expressionismus gefunden werden können. Etablieren wird sich der Begriff der Graphic Novel selbst jedoch erst Ende der 1970er-Jahre, als Will Eisner sein Werk *A Contract with God and Other Tenement Stories* (1978) mit diesem Gattungsnamen versieht. In *Comics & Sequential Art* schreibt der US-amerikanische Zeichner über das Genre: „The future of the graphic novel lies in the choice of worthwhile themes and the innovation of exposition“.²

Die hier genannten gattungskennzeichnenden Komponenten, gemeint sind die innovative Themenwahl und Darstellungsweise, versteht Marjane Satrapi versiert einzusetzen. Die Rezeptionsgeschichte des vierteiligen Werks, das in Frankreich zwischen 2000 und 2003 erschien, im deutschsprachigen Raum in zwei Bänden herausgegeben und in Italien zunächst in vier, dann in zwei Bänden und erst 2007 als Einzelpublikation veröffentlicht wurde,³ offenbart von Anfang an die Beispielhaftigkeit des künstlerischen Schaffens der 1969 im Iran geborenen Comic-Autorin. Mehrere renommierte Preise (2004 wird das Werk Satrapis auf der Frankfurter Buchmesse zum Comic des Jahres ernannt und auf dem Comic-Salon Erlangen mit dem Max und Moritz-Preis ausgezeichnet) zeigen die große Resonanz, die diese Graphic Novel zumindest in der westlichen Welt hervorruft.⁴ Sogar die sogenannte Hochkultur, die sich normalerweise von Comics abgrenzt, ist davon begeistert und „selbst Hollywood klopft [...] schon wegen der Filmrechte an“.⁵ Demgegenüber ist die Reaktion auf das Buch in dem von Satrapi beschriebenen Land naturgemäß ungleich negativer, wenngleich „selbst in [sic!] Iran [...] das Werk auf dem Schwarzmarkt“ kursiert.⁶ Ungeachtet dessen wird

² Eisner, Will: *Comics & Sequential Art*. 28. Aufl. Tamarac, FL 2006, S. 141.

³ Satrapi, Marjane: *Persepolis*, in 4 Bdn., Paris 2000 [Bd. 1], 2001 [Bd. 2], 2002 [Bd. 3], 2003 [Bd. 4]; als Einzelbuchausgabe: Paris 2017. Dt. Fassung: *Persepolis*. Zürich 2004 [Bd. 1; Bd. 2]. It. Fassung: *Persepolis*. Milano 2002 [Bd. 1; Bd. 2], 2003 [Bd. 3; Bd. 4]; Milano 2004 [Bd. 1; Bd. 2]; Milano 2007.

⁴ Zur Nachhaltigkeit des Erfolgs von *Persepolis* siehe „Mir fehlt die intellektuelle Herausforderung“. *Tagespiegel* (14.02.2021), Website vom 15.03.2021, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comicsmarjane-satrapi-ueber-20-jahre-persepolis-mir-fehlt-die-intellektuelle-herausforderung/26913982.html>.

⁵ Samson, Oliver: „Zwischen Kim Wilde und Kopftuch“, 11.03.2005, Website vom 14.03.2020 <https://www.dw.com/de/zwischen-kim-wilde-und-kopftuch/a-1442440>.

⁶ Tabeling, Petra: „Das schreckliche Mädchen aus Teheran“. *Neue Zürcher Zeitung* (26.03.2007), Website vom 14.03.2020, <https://www.nzz.ch/articleEX9VY-1.133755?reduced=true>. In der Konsequenz wird die iranische Autorin in ihrer Heimat sogar als „Hure des Westens“ diffamiert und abgestempelt. Satrapi, Marjane: „Interview: Ich war die Hure des Westens“. *Wiener Zeitung*

Persepolis binnen weniger Jahre aufgrund zahlreicher Übersetzungen (bis 2007 in 25 verschiedenen Sprachen) und der Verkaufszahlen (allein in Frankreich wurden 300.000 Exemplare verkauft) schlagartig zur Weltliteratur. 2007 wird die Graphic Novel in einen, angelehnt an das Original ebenfalls größtenteils in Schwarz-Weiß gehaltenen, Zeichentrickfilm umgewandelt, bei dem die Autorin zusammen mit Vincent Paronnaud Regie führt. Der Film wird mit Unterstützung der US-amerikanischen Produzentin Kathleen Kennedy international vermarktet und bereits bei der Premiere am 23. Mai 2007 mit Zustimmung begrüßt, wobei Proteste der iranischen Regierung nicht ausbleiben und in einigen Ländern die Zensur aktiv wird, welche die Aufführung erschwert oder sogar verhindert. Demonstranten fordern die Schließung des Privatsenders Nessma TV, der die Verfilmung ausstrahlt, während das Haus des Leiters des tunesischen TV-Senders Nabil Karoui in Brand gesetzt wird. Gegen Karoui selbst wird wegen Störung der öffentlichen Ordnung und Sittenwidrigkeit prozessiert, was in einer Geldstrafe resultiert. Er muss außerdem eine öffentliche Entschuldigung aussprechen. Diese Kontroverse ruft Satrapi's Animationsfilm bei radikalen Salafisten hervor, die nicht akzeptieren, dass „Gott darin als alter, bäriger Mann dargestellt wird“.⁷ Der Hauptstörfaktor ist laut vieler Posts auf Facebook und Twitter, dass „le fait de représenter Dieu, sous n'importe quelle forme, est un blasphème qui ne pouvait passer inaperçu“.⁸ Dies erscheint umso skandalöser, wenn man bedenkt, dass sich die Protagonistin selbst in ihrer Zukunft als Prophetin berufen sieht, d.h. „[t]he idea of a female prophet“ propagiert, was einen Perspektivwechsel impliziert und die Reflexion der Wirklichkeit aus der Sicht einer Frau ermöglicht.⁹ Gott als alter Mann mit wallenden weißen Haaren und Rauschebart sieht in der Vorstellung des neun-

(03.01.2012), Website vom 06.06.2020,
https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/neu-im-kino/423901-Ich-war-die-Hure-des-Westens.html?em_cnt_page=2.

⁷ „Proteste gegen ‚Persepolis‘. Tunesische Islamisten verurteilen Randale“. *Süddeutsche Zeitung* (16.10.2011), Website vom 14.03.2020, <https://www.sueddeutsche.de/medien/proteste-gegen-persepolis-tunesische-islamisten-verurteilen-randale-1.1165134>.

⁸ Jelassi, Nidhal: „Nessma TV et la polémique «Persepolis»“, 09.10.2011, Website vom 14.02.2021, <https://www.webdo.tn/2011/10/09/nessma-tv-et-la-polemique-persepolis/>.

⁹ Sadegh Beigi, Leila: „Marjane Satrapi’s *Persepolis* and *Embroideries*: A Graphic Novelization of Sexual Revolution across Three Generations of Iranian Women“. *International Journal of Comic Art* 21.1 (Spring–Summer 2019): 350–365. Hier S. 355.

jährigen Mädchens aus dem Iran Karl Marx sehr ähnlich, wenn nicht sogar mit diesem identisch aus.¹⁰

In einem lebendigen und scharfsinnigen Stil, der „fast kindlich naiv anmutende [...] Bilder“ mit „grauenhaften und absurdnen Episoden“ verbindet,¹¹ schildert Marjane Satrapi in *Persepolis* mit spannungserfüllten Dialogen und nicht ohne humoristische Färbung eine typische Kindheit und das Aufwachsen im Iran, während und nach der islamischen Revolution. Die Größe des Werkes zeigt sich aber auch darin, dass kollektives Gedächtnis und tabuisierte Vergangenheit zusammengebracht werden und sich diese aus alltäglichen Geschehnissen und Problemen eines mutigen kleinen Mädchens ergeben, das eigene Ideale und Ambitionen hat: „Die Bilder in Marjane Satrapis Comic sind nicht nur im Hinblick auf die flüchtige Dauer ihrer Lesbarkeit, sondern auch in Bezug auf ihren epistemologisch uneindeutigen Entstehungsort im Zwischenraum von artistischer Einbildungskraft und virtuellem Erinnerungsbild Schwellenphänomene“, schreibt Barbara Eder.¹² „Während das künstlerische Bild eine Schöpfung der Fantasie darstellt, ist das erinnerungsbasierte Bild Produkt der Visualisierung von in der Erinnerung reproduzierten Wahrnehmungsnoemata“.¹³

¹⁰ Satrapi: *Persepolis*, Kap. *La bicyclette*. Jeden Abend führt die Protagonistin Marji Gespräche mit Gott, bei denen bald klar wird, dass das kleine Mädchen eine zwiespältige Beziehung zu ihm pflegt, da neben Zeichen einer Verbundenheit mit dem Allwissenden immer auch Momente einer Ablehnung treten, weil Marji immer wieder von Ungerechtigkeiten verstört und empört ist, die in seinem Namen geschehen. Es herrscht keine Disparität zwischen dem Allmächtigen einerseits und Marji andererseits, die Gott auf gleicher Augenhöhe begegnet und nicht davor zurückschreckt, sich im Gespräch ihm gegenüber sogar Freiheiten herauszunehmen.

¹¹ Nass, Matthias: „Rebellin unter dem Kopftuch“. *Die Zeit* (29.04.2004), Website vom 13.04.2021, https://www.zeit.de/2004/19/L-Satrapi/komplettansicht?utm_referrer=https%3A%2F%2Fde.wikipedia.org%2F.

¹² Eder, Barbara: „Zeit der Revolution – Revolution der Zeit. Figuren der Zeitlichkeit in Marjane Satrapis *Persepolis*“. *Theorie des Comics. Ein Reader*. Hg. Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert. Bielefeld 2011. 283–302. Hier S. 286.

¹³ Ebd.

Die Autorin und das freche Mädchen

An wen das freche Mädchen, die Protagonistin und Erzählerin von *Persepolis*, angelehnt ist, ist auch für den Leser, der sich zum ersten Mal mit der Graphic Novel auseinandersetzt, schnell zu erraten, nicht zuletzt aufgrund der vielen Parallelen zwischen den biografischen Eckdaten der Comic-Zeichnerin und Autorin Marjane Satrapi (der Name sei in Wirklichkeit ein Pseudonym),¹⁴ die sich u.a. auf paratextueller Ebene finden lassen, und Marjis Geschichte.¹⁵ Ein erstes Indiz bietet sicher die Namensgebung, die als wichtiger Schlüssel zur Annäherung an das Autobiografische und die Spiegelungen zwischen erlebter Wirklichkeit und erzählter Welt dient. Inszenierung und Authentizität bedingen sich in *Persepolis* gegenseitig, wo unter gekonntem Einsatz narrativer und gestalterischer Mittel eine authentische Darstellung geschaffen wird, die zum Verständnis der Realität beitragen will, indem mittels in ihren Eckdaten nachprüfbarer historischer Ereignisse das Erleben der Geschichte durch eine heranwachsende Generation erzählt wird. Dem Postulat der Authentizität scheinen auch viele Dialoge zu folgen, in denen Gedanken und Gefühle frei geäußert werden. Die kleine Marji führt den Leser in ihr Leben und damit vorwiegend in jenes der Autorin ein, die sich zunächst als kleines Kind, dann als erwachsene junge Frau präsentiert, und bringt ihn in Kontakt mit einem Figurenensemble und Fakten rund um die Geschichte ihres Landes. Das Miterleben der islamischen Revolution in ihrer Heimat, die in der Schule herrschende pro-islamische Indoktrination, die Schließung der Universitäten, Verpflichtungen und Verbote im Alltag, Folter, Verhaftungen und Tod, aber auch der iranisch-irakische Krieg, der Bürgerkrieg sowie gelungene und misslungene Versuche einer Auswanderung, der Kontakt zum Westen, der Anpassungsprozess und kleine und große Widerstandsakte bei der Suche nach der eigenen Identität, die Rückkehr in das Heimatland und ein weiterer Flug nach Österreich, wo die Heldenin einige Jahre zuvor bereits gewesen ist: All dies

¹⁴ S. hierzu „Notice de personne [Satrapi, Marjane]“, BnF, Website vom 21.05.2021, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb135762942.public>.

¹⁵ Die Autorin erklärt in Interviews, dass sie mit ihrem Werk *eine Geschichte* um das Autobiografische herum konstruiert. „Damit es eine wird, schreibe ich über mich, aber nehme auch Einzelheiten aus dem Leben anderer, ich ändere Daten“. Mayer, Susanne: „Das Leben kann so mies sein. Trotzdem! [Gespräch mit Marjane Satrapi]“. *Die Zeit* (21.11.2007), Website vom 14.03.2020, <https://www.zeit.de/2007/48/Kino-Persepolis>.

durchzieht den bis zum Ausbruch der islamischen Revolution im Jahr 1979 ruhigen Alltag der rebellischen Protagonistin und ihrer Familie.

Zu dieser Zeit ist Marjane Satrapi zehn Jahre alt. Wie Marji wächst sie in einer politisch links orientierten Mittelstandsfamilie in Teheran auf. Fünf Jahre später wird sie von der Familie nach Österreich geschickt, wo sie von 1984 bis 1988 lebt. Die Metropole Wien bildet die erste Station ihres, weil von ihren Eltern verordneten, unfreiwilligen Exils. Von dort aus kommt sie in ihr Heimatland zurück, wo sie visuelle Kommunikation an der *École des Beaux-Arts* studiert. 1994 emigriert sie nochmals in den Westen: Zunächst lebt sie in Straßburg, wo sie die *École supérieure des arts décoratifs* besucht, dann in Paris, wo sie auch heute nochwohnt und 2000 den ersten Band von *Persepolis* veröffentlicht hat.¹⁶ 2001 folgt ihr zweiter *Persepolis*-Band, während Teil 3 und 4 in den Jahren 2002 und 2003 publiziert werden. Bekannt ist Satrapi neben der Geschichte des „schreckliche[n] Mädchen[s] aus Teheran“¹⁷ vor allem als Autorin von Kinderbüchern, Illustratorin und Filmemacherin. Ihr letztes Werk in diesem Feld ist die Regie für das auf der gleichnamigen Graphic Novel von Lauren Redniss basierende Filmdrama *Radioactive* (2019), das die Biografie der Nobelpreisträgerin Marie Curie und ihres Ehemannes Pierre Curie thematisiert.¹⁸

¹⁶ Die Idee, ihr Leben als Comic zu erzählen, hat sie im Kreis des 1995 gegründeten *Ateliers des Vosges*, einer Künstlergruppe, deren Sitz sich im 9. Arrondissement der französischen Hauptstadt befindet und zu der u.a. Émile Bravo und Frédéric Boilet gehören. Durch befreundete Künstler kommt Satrapi in diesem Rahmen auch mit Art Spiegelmans *Maus* in Kontakt.

¹⁷ Tabeling: „Das schreckliche Mädchen aus Teheran.“

¹⁸ Zu Satrapis’ Leben und insb. *Persepolis* siehe bspw.: Adams, Jeff: *Documentary Graphic Novels and Social Realism*. Bern 2008, S. 73 ff.; Antoccia, Luca: „Tutti i colori del bianco e nero. *Persepolis* di Marjane Satrapi“. *Art e Dossier* 24 (2009) 255: 33–35; Chute, Hillary L.: *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York 2010, S. 135–173; Afrashteh, Diana: „Persepolis: Interkulturelle Aspekte in Marjane Satrapis Comic-Roman und Film – ein Fallbeispiel“. *Interkulturalität und Bildung*. Hgg. Ulla Krieberneg, Roberta Maierhofer und Hermine Penz. Wien 2012. 123–142; Derbel, Emira: *Iranian Women in the Memoir. Comparing Reading Lolita in Tehran and Persepolis (1) and (2)*. Newcastle upon Tyne, UK 2017. Zu Satrapis Comic-Publikationen zählen: *Sagesse et malices de la Perse* (in Zusammenarbeit mit Ibrahim-Ouali/Namwar-Motlag); *Les Monstres n’aiment pas la lune; Ulysse au pays des fous* (in Zusammenarbeit mit Duffour); *Ajdar; Broderies; Poulet aux prunes; Le Soupir*. Als Regisseurin hat sie neben *Persepolis* folgende Filme realisiert: *Poulet aux prunes* (in Zusammenarbeit mit Vincent Paronnaud); *La Bande des Jotas; The Voices; Radioactive*. Außerdem siehe u.a. die folgenden

Der Mikrokosmos Familie vs. der Makrokosmos Politik

Marjis Kinder- und Jugendjahre, in alltäglichen (oft lustigen) Ereignissen, aber auch traumatischen Erlebnissen aufgefächert, werden als Spagat zwischen Familie (inklusive Freundeskreis) und Politik dargestellt. Als Leser lernen wir Marji als Protagonistin und Ich-Erzählerin kennen, indem sie sich selbst im Incipit des ersten Bandes ihres Werkes in einem Einzelporträt mit Kopftuch vorstellt und kurz darauf die mit dem Ausbruch der islamischen Revolution einhergegangenen Veränderungen in ihrem Leben und im Leben ihrer Schul-

Beiträge: Arnold, Andrew D.: „Time.comix on Marjane Satrapi’s *Persepolis*. An Iranian Girlhood“, 16.05.2003, Website vom 14.03.2020, <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,452401,00.html>; Babak, Elahi: „Frames and Mirrors in Marjane Satrapis *Persepolis*“. *Muse* 15(1) (2008): 312–325; Bahrampour, Tara: „Tempering Rage by Drawing Comics; A Memoir Sketches an Iranian Childhood of Repression and Rebellion“. *The New York Times* (21.05.2003), Website vom 14.03.2020, <https://www.nytimes.com/2003/05/21/books/tempering-rage-drawing-comics-memoir-sketches-iranian-childhood-repression.html>; Davis, Rocio: „A Graphic Self. Comics as autobiography in Marjane Satrapi’s *Persepolis*“. *Prose Studies* 27(3) (2005): 264–279; Eberstadt, Fernanda: „God Looked Like Marx“, 11.05.2003, Website vom 14.03.2020, <https://www.nytimes.com/2003/05/11/books/god-looked-like-marx.html>; Ernst, Sonja: „Interview mit Comic-Autorin Satrapi. Die Mullahs töten unsere Träume“. *SPIEGEL Online* (10.02.2005), Website vom 14.03.2020, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/interview-mit-comic-autorin-satrapi-die-mullahs-toeten-unsere-traeume-a-340578.html>; Gaumer, Patrick: „Satrapi, Marjane“. *Dictionnaire mondial de la BD*. Paris 2010. 753; Gravett, Paul (dir.): „Les années 2000: *Persepolis*“. *Les 1001 BD qu’il faut avoir lues dans sa vie*, Paris 2012. 729; Jamnig, Sabrina: „Erinnerungen an eine Kindheit in Schwarz-Weiß“, 11.10.2012, Website vom 14.03.2020, <https://www.pfz.at/themen/entwicklungsforchung/erinnerungen-an-eine-kindheit-in-schwarz-weiss/>; Lefèvre, Pascal: „*Persepolis*“. *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*. Hg. M. Keith Booker. Santa Barbara 2010. 461–463; „PERSEPOLIS: Verlorene Heimat. Ein kleines Mädchen und die Geschichte ihres Landes“. *Talktogether* 23 (2008), Website vom 14.03.2020, http://www.talktogether.org/index.php?option=com_content&view=article&id=216;kunstkultur&catid=24:nr-23-0103-2008&Itemid=46; Quillien, Christophe: „Femmes modernes et filles espièges: Marji“. *Elles, grandes aventurières et femmes fatales de la bande dessinée* (Oktober 2014): 184–185; Schiller, Christian: „Wege nach Persepolis. Das Politische im Comic“, 11.07.2007, Website vom 14.03.2020, https://www.deutschlandfunkkultur.de/wege-nach-persepolis.984.de.html?dram:article_id=153377; Schmidt, Matthias: „Ein ungezogenes Mädchen und die Mullahs“. *Stern* (25.11.2007), Website vom 14.03.2020, <https://www.stern.de/kultur/film/-persepolis--ein-ungezogenes-maedchen-und-die-mullahs-3227872.html>.

freunde und ihrer Familie einführt. Das Leben des kleinen Mädchens teilt sich in ein Davor und ein Danach: Die Grenze zwischen beiden Zeitabschnitten, jenem der Freiheit und jenem der Machtübernahme der Mullahs, markiert das Frühjahr 1979, als der Schah gestürzt wird, sich Ajatollah Ruhollah Khomeini zum neuen obersten Herrscher erklärt und die neue Regierung ausruft. Schule und Familie bilden bereits im ersten Kapitel zwei Untersuchungsräume, in denen sich starke Differenzen in den bildungsbezogenen Orientierungen aufzeigen und die sich als diametrale Pole im Erziehungsprozess des Kindes verstehen lassen, welcher zwischen Dogmatik und Ethik als getrennte Gebiete in den jeweils genannten Räumen oszilliert. Tatsächlich ist schon unmittelbar nach der Machtergreifung des Mullah-Regimes deutlich, dass die Schule offen als entscheidendes Instrument der Regierungspolitik eingesetzt wird, während sich die Familie als Schutzort freier Meinungsbildung und als sozialer heterodoxer Raum anbietet, in dem eine Kritik an der neu formierten autoritären Herrschaft geübt werden kann und auch geübt wird. Zunächst wird durch Vater und Mutter die liberale Orientierung der Familie anhand einzelner Widerstandsakte, die die von dem Regime gewünschte Ruhe und Ordnung stören, sowie anhand von Gesprächen vermittelt, die die Position der Familienangehörigen deutlich darlegen und Teile der sich abspielenden Vorgänge in das Privatleben hineinschleudern. Dabei handelt es sich um einzelne zwischen den Eltern ausgesprochene Sätze und Worte, die – auf diesen basierend oder in Bezug auf diese – plötzlich abschreckende, düstere Episoden und revolutionäre Gefühle aufscheinen lassen, die zum Teil auch das Kind wahrnimmt und in seiner eigenen Ausdrucksweise reproduziert. Oralität und Literalität dienen als erste Werkzeuge, auf die das kleine Mädchen im Prozess des Heranwachsens und der Herausbildung eines eigenen kritischen Denkens zugreifen kann: In die über 2000 Jahre alte Geschichte des Landes wird Marji von ihrem Vater eingeführt; ihr erzählt er von den Ereignissen um einen der Großväter, der, aus einem alten persischen Herrschergeschlecht stammend, als Minister des Königs tätig war, dann aber als überzeugter Kommunist ins Gefängnis gesperrt wurde. Der Rückblick auf die Vergangenheit fungiert als Mittel, um die individuelle Geschichte der Familie und die kollektive Geschichte des Landes zu erklären, aber auch die Fundamente des politischen Glaubens der Familienangehörigen, der jenen der Vorfahren wiederholt. Eine wichtige Referenzperson für die Entwicklung des neunjährigen Mädchens ist beispielsweise der Onkel Anush, auch kommunistischen Glaubens

und dafür im Gefängnis gefoltert.¹⁹ Eine ebenso prägende Rolle spielt außerdem die nach Jasminblüten duftende, unkonventionelle Großmutter. Die Worte dieser Augen- und Ohrenzeugen tragen ebenso zur Lehre bei wie die Werte und die Wertvorstellungen, die Marji aus den ihr zur Verfügung gestellten Büchern absorbiert. Diese eröffnen ihr neue Welten: Sofort auffällig ist, dass die Gesamtheit der in den Händen von Marji als Kind und Jugendliche zirkulierenden Texte nicht zu den als altersentsprechend betrachteten Lektüren zählt, sondern vielmehr aus belehrenden Bänden besteht, die für die Entwicklung des kritischen Bewusstseins des Lernenden, welches sich klug und selbstbewusst gezeigt hat, als fördernd betrachtet werden.²⁰ Wovon die Bücher, mit denen sich Marji auseinandersetzt, handeln, sind philosophische sowie politische Fragen, historische Begebenheiten und biografische Überblicke von berühmten Persönlichkeiten der Geschichte. Auch das Medium Comic wird in seiner bildenden und erzieherischen Funktion zitiert, indem sich die Protagonistin selbst als Leserin einer derartigen Adaption zum Thema dialektischer Materialismus vorstellt,²¹ womit Satrapi auf die theoretischen und analytischen Dimensionen der genannten Gattung anspielt (und dadurch auch auf deren Kategorisierung nicht nur als reine Unterhaltung, sondern auch als ernste Literatur). Die Bandbreite der Lektüren des jungen Mädchens verrät zuallererst dessen persönliche Interessen auf der einen und die der offiziellen Bildung auf der anderen Seite, die für eine orthodoxe Laufbahn im Heimatland unerlässlich ist. Erklärend und sinnstiftend sind im autodidaktischen Lernvorgang, der sich auch als Prozess nicht ohne zielorientierte Ambivalenzen gestaltet (dem Mädchen werden verschiedene Denkrichtungen und Orientierungsrahmen angeboten) Namen, Anschauungen und Werke wie u.a. *Le deuxième sexe* von Simone de Beauvoir, Lacan und der anarchistische Kollektivismus von Michail Bakunin. Dabei handelt es sich auch um Bücher, die Marji selbst auswählt und die, wie die anderen, die ihr gegeben werden, zur Konstituierung ihres Selbst und zur Entwicklung ihrer Ich-Identität beitragen. Daneben konfrontieren sie Marji

¹⁹ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Moscou; Les moutons*.

²⁰ Ebd., Kap. *La bicyclette*.

²¹ Ebd.

außerdem mit einer anderen Kultur, mit der sie später auch durch das nicht selbstgewählte Exil in Europa verstärkt in Kontakt kommen wird.²²

Anfangs dringt die bedrohliche Realität der historischen Ereignisse in das geschützte Zuhause und ins Leben des kleinen Mädchens neben Erziehungspraktiken in der Schule auch durch Augenzeugenberichte, Kommentare und Nachrichten in den Medien sowie Gespräche mit Schulkameraden und Freunden ein. Entscheidende Schritte in der Entwicklung der Handlung werden oft durch kurze, auf den ersten Blick unbedeutende Begegnungen dargestellt. Das Wiedertreffen eines Freundes der Eltern bietet beispielsweise die Gelegenheit, über Widerstand und Opposition in der Diktatur zu reden, die nicht selten durch Folter und willkürliche Verhaftungen unterdrückt werden.²³ Folterpraktiken werden später ebenfalls genannt: Zum Tode verurteilte Jungfrauen werden vor ihrer Hinrichtung vergewaltigt,²⁴ wobei versucht wird, seelisch möglichst verheerende Verletzungen zu hinterlassen.²⁵ Die Praktizierung weiterer brutalster Foltermethoden, die bis zum Tod fortgeführt werden können, wird in Bildern aus dem Kapitel *Les héros* geschildert. Ein in viele Teile zerstückelter Körper, gemahnend an eine kaputte Schaufensterpuppe, schließt dort die grausame Sequenz der Ermordung eines Bekannten der Familie. In einem in einzelne Episoden gegliederten Crescendo begegnet der Leser damit Szenen von Gewalt und Verbrechen, in anderen Worten von Ereignissen, die unausweichlich und

²² Die entsprechende *conditio* der Exilantin, die sich durch eine zweite Verabschiedung von der Heimat wiederholen wird, ist auch im Leben der Autorin präsent, die ihr Buch über den Iran der Post-Revolution in Frankreich verfasst hat, d.h. an einem Ort, an dem dessen Publikation denkbar ist.

²³ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Les héros*.

²⁴ Ebd., Kap. *La dot*.

²⁵ Sexuelle Gewalt ist in der iranischen Republik nicht selten, wie die Nachrichtenquellen berichten: „Da es im Iran verboten sei, Frauen zu exekutieren, wenn sie noch Jungfrauen sind, seien ‚Hochzeiten‘ mit Wärtern in der Nacht vor der Exekution durchgeführt worden, so der Gefängniswärter. Die Mädchen sollen dann von ihrem ‚Ehemann‘ vergewaltigt worden sein, damit sie am nächsten Tag legal hingerichtet werden könnten“. Man liest weiter: „Der Wärter sagte, er bereue die Hochzeiten, auch wenn sie ‚legal‘ gewesen seien, da sich die Mädchen oft mehr vor der Vergewaltigung gefürchtet hätten als vor der Hinrichtung“ („Iranische Gefängniswärter vergewaltigen zum Tode verurteilte Jungfrauen“, 21.07.2009. dts Nachrichtenagentur 2009, Website vom 11.04.2020, <https://www.finanznachrichten.de/nachrichten-2009-07/14474911-bericht-iranische-gefaengniswaerter-vergewaltigen-zum-tode-verurteilte-jungfrauen-003.htm>).

unwiderruflich sind und ein wahres Gesicht der Realität des alltäglichen Lebens des Landes überraschend und auf schockierende Weise aufzeigen.

Der Humor bildet eine Hauptseite des verbalen und zeichnerischen Duktus der Autorin, die über dieses Mittel schreibt:

Er berührt Zuschauer, aber anders als beim Weinen. Weinen ist etwas sehr Persönliches. Wir weinen, weil jemand krank ist oder gestorben. Lachen – verbindet uns vor allem. Sie lachen mit jemandem. [...] Ich erzähle keine einfache Story aber ich will niemandem das Paket, das ich trage, einfach aufhalsen. Humor ist ein Mittel, es den Zuschauern ein wenig einfacher zu machen. Eine Geste der Höflichkeit.²⁶

Nicht nur einmal gerät die kleine Marji in einen Streit mit den Eltern: Konfliktfrei sind die Beziehungen zu Vater und Mutter sowie in anderen Kontexten außerhalb der Familie hier nicht. Kontroversen und Konfrontationen sind jedoch auch notwendig, weil sie Denkprozesse anstoßen und Auseinandersetzungen zwischen Sichtweisen erzeugen, was im konkreten Fall von *Persepolis* das Verhältnis zwischen der faktuellen Wirklichkeit und der im öffentlichen Raum (vor allem im schulischen Kontext) erzählten Realität betrifft. Marji sieht und hört im Unterricht Inhalte und Ideen, die sie in einigen Fällen zunächst als gut oder positiv erachtet, jedoch später im Prozess der Bewusstseinsnahme und eines kritischen Nachdenkens aufgrund externer Impulse infrage stellt. Formen des Unterrichts, deren Ziel weniger die echte Ausbildung, denn die Indoktrination ist, werden in Zweifel gezogen und abgelehnt. Die Schule als Ort der Selbstentfaltung und -verwirklichung des Menschen existiert im beschriebenen Iran der Post-Revolution nicht mehr. Stattdessen fungiert sie rein als Werkzeug der Legitimationsbeschaffung für das Herrschaftssystem, das festgeschriebene Erziehungsziele und Zielvorgaben hat. Durch eindeutig erkennbare Machtmechanismen und Disziplinarmaßnahmen, die einerseits auf den Einzelnen und andererseits global auf die Schüler als Gesamtkörper ausgeübt werden, wird der Gesellschaftskörper kontinuierlich formiert und das reibungslose Funktionieren des Regimes und seine Geltung nach außen sichergestellt. Die Umgestaltung der iranischen Gesellschaft setzt sich mittels gesetzlicher Maßnahmen sowie legitimierter Repressionen durch. Diese betreffen abrupte Einschnitte in die Alltagsrealität der iranischen Frauen, die

²⁶ Marjane Satrapi in Mayer: „Das Leben kann so mies sein. Trotzdem!“.

gezwungen werden, ein Kopftuch zu tragen (was natürlich auch für Marji selbst und ihre Schulkameradinnen gilt).²⁷ Auch in den Schulbüchern sowie im Unterricht ändern sich nach der Errichtung der Islamischen Republik binnen weniger Monate die Inhalte. Das neue Regime entlässt Lehrer aus den Schulen des Landes und aus den Hochschulen: „Nicht-Maktabis könnten keine Maktabis [d.h. *Koranschüler*, M.B.] erziehen“, liest man bei Jale Ahmadi.²⁸

In der Auseinandersetzung mit dem als völlig untauglich angesehenen negativen Verhalten der Lehrer spielt Marji die Rolle der wichtigsten Akteurin. Eine Anpassung des inzwischen heranwachsenden Mädchens an das veränderte Umfeld im Schulwesen ist aufgrund der anderen erworbenen Erziehung, derjenigen im Familienkreis, nicht möglich.²⁹ Einfache Fragen, die im Unterricht gestellt werden, werden von der Schülerin ungewöhnlich beantwortet und sorgen für Verwirrung und Skandale. Das Gleiche geschieht, wenn Marji auf leere Inhalte stößt, deren Vermittlung oft nicht von Kompetenz zeugt und die vor dem Hintergrund der gelebten Wirklichkeit nicht akzeptiert werden können. Die Mädchen werden zweimal am Tag gruppiert und vor dem Hintergrund eines makabren Liederrepertoires, dessen Ziel die Ästhetisierung der autoritären und repressiven Herrschaftsform ist, zum Gedenken an die nationalen Opfer gezwungen: Ein seitengroßes Panel visualisiert Mädchen derselben Altersstufe, geordnet in Reihen wie Soldaten und mit der rechten Hand auf das Herz klopfend, fassungslos und ohne Begeisterung für das sich vor ihnen Abspielende. Ziel ist der Versuch, sie zu zwingen, sich als Teil eines von ihnen offensichtlich abgelehnten Ganzen zu fühlen. Die Symmetrie entfaltet sich auf dem entsprechenden Panel *en pleine page* als Ausdruck der Manipulation und Indoktrination (Abb. 1a).³⁰

Zeichnerisch unterscheiden sie sich im Augenausdruck und im Hochziehen der Augenbrauen, während sie in der direkt darauffolgenden Abbildung aus einer gewissen Distanz aufgenommen tatsächlich nicht mehr als Einzelne zu identifizieren sind. Vor ihnen steht eine Lehrerin, die ein Megafon trägt und nach

²⁷ Vgl. u.a. Sadegh Beigi, Leila: „Marjane Satrapi’s *Persepolis* and *Embroideries*: A Graphic Novelization of Sexual Revolution across Three Generations of Iranian Women“. *International Journal of Comic Art* 21.1 (Spring–Summer 2019): 350–365.

²⁸ Ahmadi, Jale: „Zur Funktion des Hijab in der Staatsideologie der Islamischen Republik Iran“. *Vorgänge* 150 (Juni 2000): 66–70. Hier S. 66.

²⁹ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Les F-14; La dote*.

³⁰ Ebd., Kap. *La def.*

einer schnellen Begrüßung und wenigen einleitenden Worten wie eine Chorleiterin den Auftakt gibt und die Gruppe begleitet (Abb. 1b). Die Kultur der erzählten Gegenwart wird mit ähnlichen Praktiken aus der Vergangenheit verglichen. Der grellen Tragik folgen oft lustige Momente, die für Entspannung sorgen, jedoch auch den Bogen zur nächsten Szene spannen, in der wieder eine neue Stimmung erzeugt wird. Das Festhalten am ‚Politischen‘ wird im Unterricht neben den bereits zitierten Vorschriften und Kanälen durch konkrete Unterstützung für die Soldaten mittels der Herstellung von gestrickten Kapuzenmützen befördert, mit der die Schülerinnen beauftragt werden. Worte und Zeichen der Disziplin, die exakt und minutiös als Beweise für die funktionierende staatliche Maschinerie stehen sollen, sind an vielen Stellen als Gegensatz zu Momenten des fehlenden Gehorsams der Schülerinnen angegeben, die sich nur dadurch freie Räume schaffen können. „Verboten sind Chomeinis Untertanen [...] alle Formen von Tanz [...] – auch dies Szenen aus alten Filmproduktionen der liberalen Schah-Zeit“.³¹ Jeans, Partys und westliche Musik sind ebenfalls nicht erlaubt.

1984 ist Marji 14 Jahre alt. Der Erste Golfkrieg (1980–1988) ist bereits ausgebrochen und durch Raketenangriffe, die komplette Gebiete zerstören, ist eine hohe Zahl von Toten zu verzeichnen. Am Ende beträgt diese rund eine Million Menschen. Im September 1980 hat der irakische Diktator Saddam Hussein, der unter dem Vorwand des Panarabismus die Führungsrolle seines Landes in der Region um den Grenzfluss Schatt al-Arab beansprucht, dem iranischen Gegner den Krieg erklärt. Ein starkes Interesse an der erdölreichen iranischen Provinz Khuzestan führt neben u.a. religiösen Spannungen zum Ausbruch der militärischen Auseinandersetzungen. Die Indoktrination vollzieht sich über mehrere Kanäle: Marji muss diese auch durch Methoden der Gleichschaltung bei der Rekrutierung von Unterstützungskräften konstatieren, die aus den untersten Schichten der Gesellschaft stammen. Dabei handelt es sich um Kindersoldaten, die durch Manipulation und Propaganda ‚begeistert‘ unschuldig in den Tod marschieren. „Um genügend ‚Menschenmaterial‘ zu bekommen“, liest man in einem *Spiegel*-Artikel aus dem Jahre 2010, „senkt der Wächterrat 1980 den Beginn der Volljährigkeit auf 15 Jahre. Schüler werden direkt aus den Klassenzimmern rekrutiert, Mütter liefern ihre Söhne freiwillig

³¹ „Das letzte Stück“. *Der Spiegel* 24 (1984): 108–109. Hier S. 108. Online-Version (30.03.2010), Website vom 14.01.2021, <https://www.spiegel.de/spiegel/spiegelgeschichte/d-69790589.html>.

ab“.³² Nicht umsonst spielt Satrapi in der genannten Bildfolge auf Formen und Modi einer Indoktrination an, die den Lesern bereits innerhalb der Bildsequenzen über das Schulwesen begegnet sind. Eine militärische Ausbildung erhalten die Auserwählten nicht; man schickt sie einfach an die Front. „Sie bilden ‚menschliche Wellen‘, die mit Todesverachtung Hand in Hand durch die Minenfelder ins feindliche MG-Feuer gehen. Fanatisiert von der Propaganda des Regimes, das einen ‚heiligen Feldzug‘ beschwört, sehnen sie sich danach, als Märtyrer mit ihrem Blut die ‚Saat der Revolution zu bewässern‘.“³³ Satrapi zitiert auch die durch „das Regime [georderten] Plastikschlüssel [...], Pfennigartikel mit enormer Symbolkraft“, wie Oltmer diese nennt.³⁴ „Sie schließen dem ‚Schahid‘, dem Märtyrer, die Paradiespforte auf“.³⁵ Es fehlt auch nicht an fantasiereichen Inszenierungen: „Um den Kampfesmut der Kindersoldaten anzufachen, erscheinen reitende Schauspieler an der Front, geschminkt und kostümiert. Für die Basidschi, die paramilitärische Freiwilligenmiliz, sind sie eine Reinkarnation des geheimnisvollen zwölften Imam. [...] Mit blutroten Stirnbinden gehen schon Zwölfjährige in den Tod, um den Hals das Schlüsselchen“.³⁶ Auf einer Seite der Graphic Novel, in zwei Hälften geteilt, werden auf einem Minenfeld explodierte und durchlöcherte Körper inmitten von Splittern abgebildet (um ihren Hals hängt der erwähnte Schlüssel) und als Kontrastbild dazu ein paar gleichaltrige Freunde, die eine Party feiern. Die junge Protagonistin ist auch dabei und in ihr konvergiert die Transformation der *Mise-en-scène* in ein reziprokes groteskes Äquivalent: Tatsächlich trägt Marji neben einem durchlöcherten Pullover, der an die Uniformen der verstorbenen Kindersoldaten erinnert, am Hals auch eine Kette: Diese ist ein aus Schrauben bestehendes Punk-Halsband (Abb. 2).³⁷ Die Bilder wirken in ihrer Parallelität, jedoch auch in der Diskrepanz ihrer Aussage auf den aufmerksamen Leser schockierend. Mit der Jugendkultur des Punk, die hierbei als Bindeglied zum nächsten Lebensabschnitt dient, wird der Zuschauer erst mit der Auswanderung des Mädchens nach Europa konfrontiert.

³² Oltmer, Thorsten: „Plastikschlüssel zum Paradies“. *Der Spiegel* 2 (2010): 134–135. Hier S. 135. Online-Version (30.03.2010), Website vom 14.01.2021, <https://www.spiegel.de/spiegel/spiegelgeschichte/d-69790589.html>.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *La clef*.

Zurück in eine düstere Stimmung versetzen den Leser stattdessen die Einblicke in die Entwicklung der historischen Ereignisse: Gewalt und Rechtsbruch sowie die Ermordung von Dissidenten färben Marjis Alltag mit Blut. Die individuelle Freiheit ist durch strikte Kontrollen auf den Straßen nicht nur eingeschränkt, sondern quasi aufgehoben. Widerstand und Ungehorsam werden brutal bestraft. Streng bewacht werden auch Mädchen, und zwar von Wärterinnen, die eigens zur Kontrolle der Umsetzung der gegebenen Normen eingesetzt werden. Mit den Bombenangriffen auf Teheran muss Marji ihr eigenes Land inmitten des Kriegsgeschehens beobachten.³⁸ Sie ist direkte Augenzeugin der Folgen der grausamen Ereignisse, die u.a. überall Trümmer und Ruinen hinterlassen. Auch wird das Arsenal an chemischen und biologischen Kampfstoffen genannt, mit dem beide Länder beginnen, ihre militärischen Angriffe zu intensivieren. Der Blick auf den irakischi-iranischen Konflikt weitet sich jedoch in diesem Punkt aus: Mitverantwortliche werden ebenfalls genannt. Saddam Husseins Rüstungslieferanten sind deutsche Firmen, die parallel dazu auch Rüstungsgeschäfte mit dem verfeindeten Iran über die Bühne gehen lassen. „Die Angriffe dauerten nur Sekunden, doch die Opfer leiden noch heute. In den 1980er-Jahren griff der Irak den Iran mit Giftgas an. Bis heute ist eine mögliche Verwicklung deutscher Firmen nicht geklärt“, berichtet Natalie Amiri aus dem ARD-Büro Teheran.³⁹ Weiter merkt sie an: „Zahlreiche Firmen wie Karl Kolb, Bayer oder der frühere Industriekonzern Preussag (der später zur TUI umgebaut wurde), sollen dem Irak seit Anfang der 1980er-Jahre Anlagen und Zubehör geliefert haben, mit denen chemische Kampfstoffe produziert werden konnten“.⁴⁰

Weitere Bilder von und Slogans zugunsten der Märtyrer sind die ersten Eindrücke, die Marji nach ihrer Rückkehr in die Heimat gewinnen kann. Die Stadt Teheran erscheint ihr dadurch als Ort der Toten. Auf visueller Ebene wird dies durch Abbildungen in Übergröße, die einen berühmten Topos der christlichen Ikonografie wiederholen, namentlich das Sujet der *Pietà* von Michelangelo, (Abb. 3) sowie durch Straßenschilder präsentiert, auf denen die Namen der Gefallenen eingraviert sind. Spuren des Krieges, der inzwischen

³⁸ Ebd., Kap. *Le Shabbat*.

³⁹ Amiri, Natalie: „Weltspiegel-Reportage aus dem Iran – Die vergessenen Giftgas-Opfer“. *Tagesschau* (07.07.2019). Website vom 08.01.2023, <https://featureus3658backendappumsetzungsmartbannerfurio.b.tagesschau.de/ausland/irak-iran-giftgas-101.html>.

⁴⁰ Ebd.

geendet hat, sind jedoch überall zu finden: Marji fühlt sich von den Seelen der Gefallenen, die hier als menschenförmige Wesen mit Schädeln anstatt Köpfen geschildert werden, umgeben. Der Konflikt ist noch präsent. Was in den Jahren ihrer Abwesenheit in der iranischen Heimat geschehen ist, bekommt die inzwischen 18-Jährige von ihrem Vater episodisch in einzelnen Bildern auch in diesem Fall mündlich zusammengefasst.⁴¹

In demselben Rahmen muss Marji konstatieren, dass eine Lockerung der Restriktionen für die Frauen nicht stattgefunden hat. Die 1990er-Jahre markieren im Iran den Beginn des Wiederaufbaus. Obwohl ein islamischer Feminismus existiert und sogar an Dynamik gewinnen konnte, werden mit Kriegsende „die Widersprüche zwischen dem Bildungsniveau von Frauen, ihrer Präsenz auf dem Arbeitsmarkt und in der Öffentlichkeit sowie den ihnen auferlegten legalen und moralischen Einschränkungen immer eklatanter“.⁴² Marji, die zu diesem Zeitpunkt an der Universität Teheran Kunst studiert, muss dies aus eigener Erfahrung erkennen. An restriktiven Maßnahmen herrscht kein Mangel. So gibt es konkrete Bekleidungsvorschriften: Der Kopf muss bedeckt werden, Haare dürfen nicht sichtbar sein, lange Blusen, langärmlige Kleider sind Gebot. Auch in der Akademie sind die Modelle, die zu Kunstwerken anregen sollen, völlig bedeckt, sodass sich die absurde Situation ergibt, dass Kursteilnehmer sich nicht wirklich in der Zeichenkunst üben können. Humoristische Kommentare kommen in diesem Kontext daher nicht selten vor.⁴³ Wie in der Schulzeit ergreift die Protagonistin auch hier das Wort, um Widersprüche und Unsinnigkeiten der Ergebnisse zu offenbaren.

Weitere Ungerechtigkeiten, die die rechtliche Situation der Frauen im Land betreffen, werden angesprochen, wie beispielsweise die Disparitäten zum Thema Scheidungsrecht und weitere juristische Benachteiligungen, wie das Verbot der Zulassung von weiblichen Zeugen vor Gericht:⁴⁴ Im Fall einer Scheidung erhält das alleinige Sorgerecht für die Kinder der Vater. An der betreffenden Stelle (Marji ist mit einer Freundin im Auto unterwegs) liest man weiter: „J'ai entendu un religieux justifier cette loi, en disant que l'homme était le graine et la femme,

⁴¹ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Le retour*.

⁴² Michaelson, Marcus: *Wie sind die Medien. Internet und politischer Wandel in [sic!] Iran*. Bielefeld 2013, S. 148.

⁴³ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Les chaussettes*.

⁴⁴ Ebd., Kap. *La fin*.

la terre dans laquelle poussait cette graine, donc, le gamin appartient naturellement à son père!“.⁴⁵

Mit 21 Jahren entscheidet Marji zu heiraten: Die Ehe verläuft aber unglücklich. Satrapi pointiert Traditionen und Bräuche von Kulturen und widerlegt Vorurteile. Familie, Politik und Sexualität rücken verstärkt ins Zentrum des Erzählten, um der Frage der individuellen und kollektiven Identität nachzugehen und Generationendifferenzen sowie -beziehungen offensichtlich zu machen. Mit ihrer attraktiven zeichnerischen Gestaltung schließt Satrapi wichtige Türen zur Wirklichkeit auf, die Transformationsprozesse und deren Dynamik aufzeigen.

Die Vergangenheit und die Gegenwart Europas

Als Pole, die die östliche und westliche Welt bilden, konstituieren der Iran und Österreich die kulturellen geografischen Orte, an denen die Protagonistin unterschiedlichen Lebensstilen und Gewohnheiten begegnet, sie mehr über sich selbst erfährt und ihre eigene Identität entwickelt.⁴⁶ Schon mit der europäischen Kultur in Berührung gekommen (vor dem Ausbruch der Islamischen Revolution besucht sie eine laizistische französische Schule im Iran; mit den Eltern hat Marji außerdem eine kurze Reise in einige europäische Länder unternommen), tritt die junge Heranwachsende erst mit ihrem auf Entscheidung der Eltern erfolgten Umzug nach Wien in stärkeren Kontakt mit der westlichen Kultur. Diese kann sie also in ihrem Alltag erleben und praktizieren. Hybridität sowie Identitätsbildung und Identitätsentwicklung sind sowohl im Prozess der Assimilierung beziehungsweise Anpassung an die Kultur des Anderen als auch in dem der Sozialisation deutlich offenbar. Der Leser folgt den Stationen von Marjis Integration in den neuen Kontext, aber auch denen der auf sie einströmenden neuen Eindrücke: Die fremde Kultur konfrontiert sie mit neuartigen Riten, Gebräuchen und Sitten sowie mit Arten von Beziehungen, die für die Iranerin, wenn nicht völlig unbekannt, so doch ungewöhnlich sind: Beobachtungen und Entdeckungen neben Begegnungen und Selbsterfahrungen bilden wichtige Schritte auf dem Weg der 14-Jährigen in die neue Realität. Kuriose und

⁴⁵ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *La fin*.

⁴⁶ Hierzu siehe u.a. Naghibi, Nima und Andrew O’Malley: „Estranging the Familiar: ‚East‘ and ‚West‘ in Satrapi’s *Persepolis*“. *English Studies in Canada* 31 (2–3) (2005): 223–249.

anrührende Episoden werden neben längeren Erzählsträngen positioniert, die über die stetige Suche nach neuen Orientierungspunkten im Leben der Teenagerin außerhalb der Familie berichten. Das Leben in Wien markiert dabei den ersten Schritt in die Welt der Erwachsenen.

In direkter Verbindung mit der Identitätssuche der jungen Frau steht die Konstituierung eines Beziehungsnetzes. Ihre Anpassung an Kleidung und Aussehen des Freundeskreises sieht die Teenagerin als wichtiges Instrument einer erfolgreichen Integration an. Erwachsenen werden bedeutet Entwicklungsschritte in Richtung eines selbstständigen Lebens zu tun, Gutem und Bösem zu begegnen und zwischen den beiden Polen selbst zu unterscheiden, lernen, auf welche Weise Schwierigkeiten umgangen werden können, Fehler machen und erkennen. Orientierung, Halt und Geborgenheit werden von Marji innerhalb des Freundeskreises gefunden. Der Wunsch, neue Dinge kennenzulernen und neue Impulse zu sammeln, erfolgt aber auch erneut, wie bereits in der Kindheit, durch das Lesen. Spürbare emotionale und physiologische Veränderungen, die den Beginn der Pubertät kennzeichnen, betreffen auch die Protagonistin: Satrapi schildert Etappe um Etappe diese gewaltige Umbruchphase im Leben der jungen Marji, die auch extreme Erlebnisse nicht ausschließt, wie Drogenkonsum, durch den sie einen Blick in die Abgründe der Welt auf sich nimmt. Neben Freundschaften gibt es Träume und Gefühle und dadurch auch die ersten Liebesverwirrungen und Enttäuschungen. Es gibt allerdings zuallererst die Auseinandersetzung mit sich selbst und den eigenen Zielen, die Komplexität und die Widersprüche des Prozesses des Sozialisierens, die neugewonnene Identität, welche wie die alte auf Taten und Rebellion beruht, jedoch die bis dahin sich konstituierte Individualität nicht kaschieren, sondern sich mit dieser verbinden soll: Marjis Versuch, ihre ursprünglichen Wurzeln zu verschleiern und alles zu beseitigen, was sie mit dem Iran in Verbindung bringt, mündet in Schuldgefühlen und einer Abscheu vor sich selbst. In den Blick rückt eine doppelte Fremdheit: die der Iranerin im westlichen Kontext und jene der aus dem Westen in die Heimat zurückgekehrten jungen Frau, die sich in ihrem Land nicht mehr zurechtfindet.⁴⁷ Auch Sexualität und Verhütung werden als Themen nicht ausgespart.⁴⁸ Geboten wird dadurch eine Rundumsicht auf Brüche und Traumata im Leben einer jungen Generation.

⁴⁷ Satrapi, *Persepolis*, u.a. Kap. *Le légume; La blague*.

⁴⁸ Ebd., Kap. *La pilule*.

Ost und West: In dieser Hinsicht ist Marjis Betrachtung stets partizipativ mit beiden Realitäten. Wie Zeichen der westlichen Kultur, wenn sie auch teilweise Verboten oder Ablehnung begegnen, unweigerlich in der östlichen Welt aufschlagen, so wiederholen sich Bilder, die bei Protesten aus dem Iran in Demonstrationen zu sehen waren, beispielsweise bei anarchistischen Ausschreitungen, die in Wien stattfinden.⁴⁹ Politische Themen sind in den Jahren von Marjis Leben im Westen stark präsent: Studierende betätigen sich politisch; über derartige Fragestellungen wird auch angesichts der politischen Konstellation in Österreich viel diskutiert. Eine der Kulissen, in denen darüber debattiert wird, ist das Café Hawelka, ab Mitte der 1950er-Jahre Treffpunkt der Wiener Künstlerszene (hier verkehrten etwa H.C. Artmann, Friedensreich Hundertwasser und Gerhard Rühm),⁵⁰ ein Ort, den die Protagonistin mit Freunden häufig frequentiert.⁵¹

Die 1980er-Jahre sind in Österreich durch die Waldheim-Affäre gekennzeichnet. Das Land wird nicht mehr wie früher als ‚Opfer der Aggression Hitlerdeutschlands‘ kategorisiert, sondern als Täter, sprich: als mitverantwortlich dargestellt. Um den ehemaligen UN-Generalsekretär Kurt Waldheim, der 1985 als Kandidat der Österreichischen Volkspartei zum Bundespräsidenten ernannt wird, bricht ein politischer Skandal aus, als ein Jahr später einige Presseorgane (u.a. das Nachrichtenmagazin *profil*) ‚die dunkle Seite des Politikers‘ enthüllen, und zwar Waldheims Rolle während der NS-Zeit. Waldheim selbst rechtfertigt sich angesichts seiner Kriegsvergangenheit folgendermaßen: „Ich habe nur meine Pflicht erfüllt“.⁵² Ermittelt und öffentlich bekanntgegeben wird außerdem, dass seine offizielle Biografie wichtige Teile seiner Vergangenheit verbirgt. Proteste mehren sich, während auf der anderen Seite von einer ‚Schmutzkübelkampagne‘ geredet wird. Auf internationaler Ebene belastet die Waldheim-Affäre stark die Beziehungen Österreichs zu den anderen Ländern: Die US-Regierung setzt Waldheim auf die Watch-List. Dennoch erhält Waldheim kurz vor der Wahl

⁴⁹ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Cache-cache*.

⁵⁰ Siehe bspw. Hubmann, Franz und Friedrich Achleitner: *Café Hawelka. Ein Wiener Mythos. Literaten, Künstler und Lebenskünstler im Kaffeehaus*. Mit 89 Reproduktionen nach Photographien von Franz Hubmann. Mit Texten von Friedrich Achleitner, Hubert Aratym, H.C. Artmann u.a. Wien 1982.

⁵¹ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Le croissant*.

⁵² Waldheim zit. nach Riedl, Joachim: „Kurt Waldheims Vermächtnis“. *Die Zeit* (21.06.2007), Website vom 12.08.2020, <https://www.zeit.de/2007/26/Waldheim>.

dieselben Jahres beim ersten Durchgang knapp 50 %, um beim zweiten mit knapp 54 % der Stimmen zum Präsidenten gewählt zu werden. Im Herbst 1987 beginnt eine Historikerkommission, an dem Fall Waldheim zu arbeiten. Die Untersuchungen werden bis Februar 1988 fortgeführt, bis ein Bericht vorgelegt wird, der sagt, „Waldheim sei kein ‚Kriegsverbrecher‘, aber ‚ein gut informierter, an zentraler Stelle positionierter Mann‘ gewesen“.⁵³

In der Zeitschrift *profil* liest man Folgendes über die Waldheim-Affäre:

die Debatte um Waldheim hatte ab 1986 einen noch wesentlich tiefer gehenden Urgrund: Zum ersten Mal in der Zweiten Republik wurde in den Debatten um Waldheim ein geradezu verstörender Generationenkonflikt sichtbar. Auf der einen Seite erstand eine Jugendbewegung, getragen von den damals noch nicht ganz 40-jährigen 68ern, auf der anderen Seite formierte sich die Generation der ehemaligen Wehrmachtssoldaten, die, getrieben von der politischen Propaganda, sich plötzlich mit der eigenen Vergangenheit konfrontiert sah. Kaum einer wollte begreifen, dass es im Fall Waldheim, sieht man von den bedauerlich zahlreichen Fehlleistungen beider Lager ab, hauptsächlich um dessen Umgang mit der eigenen Biografie ging.⁵⁴

Weiter heißt es:

Auf einmal wurde die kollektive Erinnerung von Hitlers Soldaten herausgefordert, die in Waldheims halb entschuldigendem, halb erklärendem Begriff von der Pflichterfüllung gipfelte. Die überwältigende Mehrheit der Wehrmachtsgeneration hatte sich in den Nachkriegsjahrzehnten längst selbst freigesprochen, oft sah sie sich in völliger Verkennung der historischen Wirklichkeit als ein Opfer des Nationalsozialismus und nicht als dessen maßgebliche Stütze. Kurt Waldheim war einer von ihnen, aus ihrer Sicht daher ebenso unschuldig wie sie selbst.

⁵³ Zit. nach Stüber, Petra: „Der einsame Mann in der Hofburg“ ist tot“. *Die Welt* (14.06.2007), Website vom 21.10.2020, <https://www.welt.de/politik/ausland/article946645/Der-einsame-Mann-in-der-Hofburg-ist-tot.html>.

⁵⁴ „Der Fall Kurt Waldheim: Die unvollständige Biografie“. *profil* (01.03.2016), Website vom 15.11.2020, <https://www.profil.at/oesterreich/der-fall-kurt-waldheim-die-unvollstaendige-biografie/400856198>.

Indirekt führte die Auseinandersetzung der Waldheim-Jahre aber zu einem großen gesellschaftspolitischen Erfolg: In bislang unbekannter Intensität nahm sich die Zeitgeschichtsforschung der Rolle der Wehrmacht im Dritten Reich an, aber nicht im Geist der Schlachten- und Kriegshistoriker, die bis weit in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts an der Universität Wien vom Ordinarius für Zeitgeschichte, Ludwig Jedlicka, einem ehemaligen hochrangigen NS-Studentenfunktionär, repräsentiert wurden, der viele seiner Studenten (so auch mich) mit elendslangen, wert- und ideologiefreien Kampf- und Strategieschilderungen ermüdet hatte. Jetzt ging es um die tatsächliche Rolle der Wehrmacht, ihrer Stabsoffiziere und auch der „Frontschweine“ in Hitler-Deutschland, ihre Verbrechen wurden offen angesprochen, die nach traditioneller Sicht bis dahin immer den SS-Verbänden oder der Gestapo zugeschoben worden waren.⁵⁵

Inmitten der genannten Proteste versucht Marji, diese Geschichte in den Kontext ihres eigenen Lebens und ihrer eigenen Erfahrungen einzufügen. Auch die neue rechtsextreme Szene in Wien wird angesprochen sowie die parallele Orientierung politischen Denkens in derselben Richtung im Iran.⁵⁶ Dabei handelt es sich um einen kurzen Überblick über eine Form des Extremismus im politischen Diskurs, die Erinnerungen an radikale Gruppierungen aus dem Heimatland der Protagonistin mitbringt: Der Transfer unterliegt auch hier einer gleichgewichteten Symmetrie. Beide Extremismen, der iranische und der des Neo-Nationalsozialismus, obwohl unterschiedlich in Zeit und Kontext sowie unter völlig differenten Prämissen entstanden, zeigen unbestreitbare Ähnlichkeiten auf der Ebene einiger Symptome. Über Radikalismen äußert sich Satrapi folgendermaßen:

Seither [seit der islamischen Revolution von 1979, M.B.] wird diese traditionsreiche Zivilisation fast ausschließlich mit Fundamentalismus, Fanatismus und Terrorismus in Verbindung gebracht. Als Iranerin, die mehr als ihr halbes Leben im Iran verbracht hat, weiss [sic!] ich, dass dieses Bild falsch ist. Darum war es so wichtig für mich, Persepolis zu schreiben. Ich glaube, dass man eine ganze Nation nicht aufgrund der Fehler einer extremistischen Minderheit verurteilen darf. Ich will auch nicht, dass jene Iranerinnen und Iraner vergessen werden, die für die Freiheit gekämpft haben und im Gefängnis gestorben sind, die ihr Leben

⁵⁵ „Der Fall Kurt Waldheim: Die unvollständige Biografie“

⁵⁶ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Le croissant*.

im Krieg gegen den Irak verloren haben, oder gezwungen waren zu fliehen. Man hat vergeben, aber man soll niemals vergessen.⁵⁷

So zielt *Persepolis* darauf ab, mit den eingesetzten verbalen und ikonografischen Mitteln in beiden Welten als Korrektiv für Fehlentwicklungen in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses zu dienen und mögliche Lücken darin zu füllen. Wichtig ist dabei Satrapis Hommage an die iranische Diaspora als subjektives Zeitzeugnis für ein sehr heterogenes und komplexes Phänomen, über das nur selten berichtet wird. Diesem widmet Satrapi ein eigenes Kapitel im ersten Band,⁵⁸ in dem sie u.a. von der Verabschiedung von einem ihrer Freunde erzählt, der mit seiner Familie nach Amerika emigriert. Über die iranische Diaspora erzählen die inoffiziellen Zahlen: Dabei würde es sich um über eine Million in die USA Emigrierte und ca. vier Millionen Menschen in den restlichen Ländern handeln.⁵⁹

Zum Zeichenstil

Zeichnen in reinem Schwarz und Weiß: Das ist das herausstechendste Charakteristikum von Satrapis grafischem Stil, welcher sich an den der weltberühmten und bereits im Incipit genannten Graphic Novel *Maus* von Art Spiegelman orientiert, jedoch durch eine eigene Bildsprache auszeichnet. Einfache und klare, sehr definierte, allerdings in ihrem Verlauf in der Breite variie-

⁵⁷ Satrapi, Marjane: „Vorwort“ (Paris, September 2002), in dies., *Persepolis*. Wien 2005, S. 3-4. Hier S. 4.

⁵⁸ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Les pécores*.

⁵⁹ Wissenschaftliche Untersuchungen sind vor allem in den letzten Jahren entstanden: Die Heterogenität des Phänomens und verschiedene Blickwinkel, aus denen dieses in seiner Komplexität analysiert wird, sind etwa durch die Beiträge des 2015 von der Heinrich-Böll-Stiftung in Zusammenarbeit mit Transparency for Iran herausgegebenen Sammelbands *Identität und Exil. Die iranische Diaspora zwischen Gemeinschaft und Differenz* ans Licht gebracht worden. (*Identität und Exil. Die iranische Diaspora zwischen Gemeinschaft und Differenz*. Hg. Heinrich-Böll-Stiftung in Zusammenarbeit mit Transparency for Iran, Konzept und Redaktion Resa Mohabbat-Kar. Berlin 2015). Vgl. außerdem bspw. Mobasher, Mohsen Mostafavi (Hg.): *The Iranian Diaspora. Challenges, Negotiations, and Transformations*. Foreword by Nestor Rodriguez. Austin 2018; Strohmaier, Alena: *Medienraum Diaspora. Verortungen zeitgenössischer iranischer Diasporafilme*. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Ivo Ritzer. Wiesbaden 2019).

rende Striche; Bilder, die fast an Holzschnitte denken lassen: „Wo einzelne schwarze bzw. weiße Flächen aufeinanderstoßen, werden sie durch schmale weiße bzw. schwarze Streifen voneinander abgesetzt“.⁶⁰

Jede Seite besteht meist aus acht bis neun Panels, überwiegend in drei Zeilen von zwei bis drei Panels eingeordnet, wobei an einigen Stellen auch größere Panels beigefügt werden, welche die strukturelle Regelmäßigkeit unterbrechen. Die Annäherung an das jeweilige Thema erfolgt entweder abrupt oder graduell durch Fokussierung zunächst von größeren auf kleinere Räume, dann auf die Personen, die in diesen dargestellt sind und die langsam in den Vordergrund treten. Es kann jedoch auch das Gegenteil geschehen, d.h. eine Ausdehnung des betrachteten Gegenstandes, was dem Leser beispielsweise auf der ersten Seite des ersten Kapitels begegnet, als Satrapi Marji mit einem ‚spartanischen‘ Porträt und ebenfalls auf knapp zwei Zeilen reduzierten Text vorstellt, um dann den Blick des Rezipienten um die Mitschülerinnen der Protagonistin, die Epoche und die Schule, die sie besuchen, zu erweitern.⁶¹ Piktogramme und eloquente Titel dienen als Einleitung in die einzelnen Kapitel, die jeweils aus ca. sieben Seiten bestehen. Die Anzahl von Menschenbildern ist höher als diejenige von reinen Landschaften; oft sind erstere Gruppenbilder, die aus zwei, drei oder mehr Menschen zusammengesetzt werden, oder Darstellungen einer erweiterten Gruppierung. Dies ist beispielsweise bei denjenigen, die die besuchten Schulklassen darstellen, aber auch bei denjenigen der Fall, die Freunde und Familie schildern sowie Aufnahmen von Marjs Mitbewohnern enthalten. Letztere werden dem Leser in katalogartiger Reihe vorgestellt, so wie die Mitschülerinnen im Incipit von *Persepolis*.⁶²

Exempla-Aufzählungen sind in Satrapis Bildsprache rekurrende Elemente. Prozesse werden in einzelne Bilder fragmentiert, wie bei der auch in Worte gefassten Beschreibung von Marjis körperlichen Veränderungen während der Pubertät. Bei der Parzellierung der geschilderten Körperteile, die wie auf einem Seziertisch stehen und mit Genauigkeit beobachtet werden, amüsiert Satrapi den Zuschauer mit subtilem Witz und scharfsinniger Ironie. Es gelingt der Autorin, diese meisterhaft auch an den Stellen zu nutzen, an denen Themen behandelt

⁶⁰ Packard, Stephan, Andreas Rauscher und Véronique Sina et al.: *Comicanalyse. Eine Einführung*. Mit zahlreichen Abbildungen. Stuttgart 2019, S. 29.

⁶¹ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Le foulard*, I.

⁶² Ebd., Kap. *Le foulard*, I; *Tyrol*.

werden, die Asymmetrien und Verzerrungen in den Gefühlen, Empfindungen und in der Wahrnehmung ins Blickfeld rücken lassen. Humor und Empathie als Ethos ist das, was Satrapi in ihrem Werk mitteilen will. So lässt es sich die iranische Künstlerin auch nicht nehmen, eine Reihe der im Iran der erzählten Epoche üblichen Misshandlungen kurz zu präsentieren, wie bereits an anderer Stelle erwähnt wurde. Dasselbe gilt für die unverblümte Tabulösigkeit einiger Einzelbilder, mit denen sich die Autorin mit dem Thema Körper und Sexualität auseinandersetzt. Besonders bemerkenswert ist die zeichnerische Wiedergabe der Gesichtsausdrücke der Figuren, in welcher die Varianz und die Intensität des Gefühlten zum Ausdruck kommen. Vor allem gewinnen bei der Wahrnehmung von sich abspielenden Fakten und Ereignissen die Augenbreite und -höhe der Protagonisten maßgebende Bedeutung. Diese visualisieren ein intensives, lang anhaltendes Erleben von Angst und Sorgen, die im Erzählten dominieren, wobei durch die Mischung zwischen Humor und Ernsthaftigkeit Wechsel und Unterbrechungen möglich werden. Die Farbe Schwarz dominiert viele der Hintergründe (an einigen Stellen handelt es sich dabei um Nachtbilder), während in Panels, die Flucht-Sequenzen mit sich bewegenden silhouettenartigen, an Scherenschnitte erinnernden Figuren zeigen, sich nicht nur die konkrete deskriptive Dimension der Ereignisse andeutet. Zwei exemplarische Beispiele hierfür sind auf der ersten und zweiten Seite des Kapitels *Le vin* an der Stelle zu finden, wo von Teheran als Ziel von Bomben- und Raketenangriffen erzählt wird und Satrapi auf die Flucht aller Bewohner eines Hauses in Luftschutzkeller blicken lässt.⁶³ Schnelle Bewegung ist in beiden Panels durch meist drei nebeneinanderstehende Striche wiedergegeben, die neben Beinen, Armen und Köpfen der Flüchtenden gezeichnet werden. Ein ganz in Schwarz gemaltes Panel schließt die Sequenz, in der über den Tod einer guten Freundin durch die Bombenangriffe berichtet wird. Leere, Traurigkeit, Wortlosigkeit vor dem Geschehen werden mittels einer durchdachten narrativen Wahl in konzentrierter Form ausgedrückt.⁶⁴ Das Auge des Zuschauers beziehungsweise des Lesers wird in seiner Auseinandersetzung mit solchen und ähnlichen Szenen der vorwiegende Rezeptor innerer Seelenzustände.⁶⁵ Schwarz überwiegt auch bei den Panels des

⁶³ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Le vin*.

⁶⁴ Ebd., Kap. *Le shabbat*.

⁶⁵ Siehe bspw. die entsprechende Bildsequenz im Kap. *Le foulard*, in der die Einsamkeit der Protagonistin im Mittelpunkt steht.

Massakers am Jahleh-Platz von Teheran und der darauffolgenden Tage, in denen Reihen von Toten an den Straßenrändern liegen.⁶⁶ Sehr beeindruckend ist dabei das einleitende Panel des Kapitels *La fête*, in dem „ein in minimaler Variation schematisch gezeichnetes und in vier parallel zueinander verlaufenden Reihen seriell angeordnetes Gesicht mit weit geöffneten Augen, nach oben gedrehten Pupillen und weit aufgerissenem Mund“ geschildert wird.⁶⁷ Auf dieses gruselige Bild folgt dasjenige des Schahs, der von fast wie christliche Mönche gekleideten Figuren weggeschoben wird.⁶⁸ Widersprüche zwischen erlebten Fakten und ausgesprochenen Versprechungen werden hier zur Synthese geführt: Kritik an, jedoch als stakkatohafte Zäsur auch Ridikulisierung einer Macht, die ihre Durchsetzungsfähigkeit eingebüßt hat. Die Toten leben in *Persepolis* neben und bei den Lebenden:

Der Umstand, dass die Toten in Marjane Satrapis Geschichte einen legitimen Platz erhalten, lässt diese dem historischen Gedächtnis nicht abspenstig werden. Die Anwesenheit der *in effigie* am Leben gebliebenen, die in Marjane Satrapis Comic umherirren, verschmerzt ihren ursprünglichen Verlust indes ebenso wenig wie den hohen Tribut, den das Sicht- und Hörbarmachen der Stimmen und Gesichter der Getöteten verlangt [...].⁶⁹

Wie eine Tote liegt in einem Panel auch Marjis Silhouette auf dem Boden, indem die Identitätskrise des iranischen Mädchens in ihrer Tragik komprimiert wird: Im begleitenden Text, der oben und unten das Panel erfüllt, liest man: „Je n'étais rien. J'étais une occidentale en Iran, une iranienne en occident. Je n'avais aucune identité. Je ne voyais même plus pourquoi je vivais“.⁷⁰ Die Identitätskonstituierung des jungen Mädchens ist im Handeln von Marji veranschaulicht und besteht aus vereinzelten Wahrnehmungspartikeln, die in der Logik des nicht nur geografischen, sondern auch sozialen Raumes, in der Beobachtung und

⁶⁶ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *La lettre*.

⁶⁷ Eder, „Zeit der Revolution – Revolution der Zeit“, S. 289. Vgl. Satrapi, *Persepolis*, Kap. *La fête*.

⁶⁸ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *La fête*.

⁶⁹ Eder, „Zeit der Revolution – Revolution der Zeit“, S. 290.

⁷⁰ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Le ski*.

Selbstbeobachtung sowie in der Bewertung und Selbstbewertung strukturiert werden.

Eine Besonderheit lässt sich an den Porträts der Gesichter der Frauen von Teheran festmachen, die an den Demonstrationen pro oder contra die Einführung des Kopftuches teilnehmen: Die jeweils vier von ihnen, die sich auf der rechten sowie auf der linken Seite der betreffenden Abbildung einander gegenüberstehen, unterscheiden sich neben dem Tragen beziehungsweise Nicht-Tragen der traditionellen islamischen Bedeckung nur in einer Kleinigkeit, die aber für die Sichtweise sehr aufschlussreich ist: nämlich die Augen, die bei den Kopftuch-Befürworterinnen geschlossen, bei den Gegnerinnen hingegen weit geöffnet sind.⁷¹ Ein islamisches Kopftuch trägt auch die in sitzender Position gezeigte neue „Mutter Gottes“ mit dem toten, unbekleideten Soldaten im Arm in der Zeichnung, die Marji zur Aufnahme in die Akademie der Künste einreicht.⁷² Der Leichnam des toten Sohnes, der sich zugunsten der anderen geopfert hat, wird dort von seiner Mutter einem imaginären Publikum präsentiert. Es ist Schmerz dabei, jedoch soll das Bild zumindest in den Augen der Akademie-Kommission den Eindruck einer Heldenverehrung und Sakralisierung des Gedenkens an die Märtyrer wecken, die in der Islamischen Republik im Krieg mit dem Nachbarn Irak (der Krieg selbst wurde als *holy defense* verstanden und durchgeführt) gefallen sind. In der Abbildung sind paarweise angeordnete Tulpen gezeichnet: wegen deren roter Farbe, Symbol für das Blut der geopferten Jugend des Vaterlandes. „Häuserwände mit überlebensgroßen Märtyrern bemalt, mit bärigen Kriegern, die inmitten von Tulpenfeldern stehen“,⁷³ sind in Teheran häufig zu sehen – unter dem Iran des Ayatollah Khomeini werden politische Ereignisse mit religiös-propagandistischen Elementen vermischt. Collagenartige Einschübe werden durch Bildzitate erzeugt: Ein Beispiel hierfür stellt in der Sequenz der körperlichen Veränderungen des Mädchens auf dem Weg zu einer Erwachsenen das Anfangsbild dar, in dem das aus dem gleichnamigen Marvel-Comic stammende,

⁷¹ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Le foulard*, I; vgl. auch Eder, „Zeit der Revolution – Revolution der Zeit“, S. 291.

⁷² Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Le concours*.

⁷³ Hoffmeister, Carola: „Interview mit Mahmoud Bakhshi-Moakhar. Märtyrerkult und Provokation“, 12.10.2009, Website vom 12.01.2021, <https://de.qantara.de/inhalt/interview-mit-mahmoud-bakhshi-moakhar-martyrerkult-und-provokation-0>.

rasende Monster Hulk zu sehen ist, was den in der darauffolgenden Sequenz geschilderten Transformationsprozess der Protagonistin ankündigt (Abb. 4).⁷⁴

Weitere collagenartig eingesetzte Aufnahmen aus der Pop-Kultur sind der Musikwelt entnommen: Vinyl-Schallplatten in Hüllen mit emblematischen Motiven beziehungsweise Ikonen, an anderen Stellen Logos von Musikgruppen werden als graphische Darstellung gezeigt.⁷⁵ Wie Spiegelman in *Maus* bedient sich auch Satrapi Fotoaufnahmen, jedoch nicht im Original, sondern erneut gezeichnet, um die Handlung mit Flashbacks beziehungsweise Zeitsprüngen zu durchmischen.⁷⁶

Einige Parallelen lassen sich im Zeichenstil Satrapis auch zu den schwarz-weißen Illustrationen von Seymour Chwasts *Dante's Divine Comedy* von 2010 erkennen.⁷⁷ Analog zu dem US-Comic-Zeichner rekurriert auch Satrapi auf eine „Simplizität des Strichs und der Textzusätze“, die „in eine unangreifbar ironische Haltung überführt“ werden.⁷⁸ Bildkorrelationen sind in Gruppenbildern festzustellen, wobei starke Übereinstimmungen auf einzelne Panels beschränkt sind. So wird bei Gruppenbildern oft nicht nur auf jegliche perspektivische Verkürzung verzichtet, sondern auch viel Aufwand getrieben, um Überlappungen der einzelnen Personen zu vermeiden. Ebenso zeichnen sich viele dieser Bilder durch starke Wiederholungen aus und besitzen überraschend große leere Räume. Wind, Flammen und Strömungslinien von Luft und Wasser werden durch jenen von Chwast sehr ähnliche Kringel angedeutet.⁷⁹ Auch weisen die auf mandelförmige Umrisse der Augen, die Pupille, Augenbrauen, eine angedeutete Nase, den Haarsatz, einen Mund oder einen eventuellen Bart reduzierten, realistisch proportionierten Gesichter in der Weise, wie die Form der Linienführung gegenüber der Realität minimalisiert wurde, Ähnlichkeiten auf. Die Reduktion auf die angesprochenen Elemente allein kann dabei dem Verzicht

⁷⁴ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Le légume*.

⁷⁵ Ebd., Kap. *Kim Wilde*.

⁷⁶ Ebd., Kap. *Moscou*; Spiegelman, Art: *Maus. A Survivor's Tale*, London 2003, S. [102], 294.

⁷⁷ Chwast, Seymour: *Dante's Divine Comedy. A Graphic Adaptation*. London 2010.

⁷⁸ Hölder, Achim und Eva Hölder: „Dante Alighieri im Comic – eine kurze Aktualisierung“. *Komparatistische Perspektiven auf Dantes „Divina Commedia“: Lektüren, Transformationen und Visualisierungen*. Hgg. Stephanie Heimgartner und Monika Schmitz-Emans. Berlin 2017, 345–352. Hier S. 347.

⁷⁹ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *La bicyclette; La cellule d'eau; La fête; Le voyage*; Chwast, *Dante's Divine Comedy*, bspw. S. 19, 35, 85–86.

auf feine Linien geschuldet sein, der sich in beiden Werken wiederfindet und dazu führt, dass zusätzliche Details übermäßig dominant werden würden. Unterschiede bestehen darin, dass Satrapi sehr häufig mit weißen Linien vor schwarzen Flächen spielt und auf dynamische Linienbreiten setzt. Mit wenigen auffallenden Ausnahmen, die traumatische Ereignisse betreffen, wird der zeichnerische Duktus durchgehalten. Abweichungen, die an Kohlezeichnungen gemahnen, existieren an der Stelle, an der eine Explosion auf einem Minenfeld geschildert wird. Zudem sind dünne Tuschestriche auch bei Bombenangriffen zu finden.⁸⁰

Textuelle und ikonografische Mobilität: vom Comic zum Film

2007 wird eine Verfilmung von Satrapis Werk realisiert, die optische Charakteristika und Merkmale der vierteiligen Graphic Novel wieder-aufnimmt.⁸¹ Graphic Novel und Film sind aber zu trennen, obwohl die Bildästhetik des Mediums Graphic Novel und die des Mediums Film einander überschneiden. Der Fluss des Erzählten wird bei der *Persepolis*-Filmadaption überwiegend in Schwarz-Weiß gehalten; besonders ist aber der Einsatz von Farben als Stakkatomittel bzw. als farbige Klammern an den Stellen zu beobachten, an denen die Gegenwart eine erzählerische Rückblende auf Szenen der Vergangenheit bzw. der Kindheit und Jugend der Protagonistin vorbereitet. „Für den Film wurde Marjanes Geschichte flüssiger strukturiert, und auch die teilweise Linoleum-Schnitt-artige Schwarzweiß-Welt bekommt hier diverse Grauschattierungen und eine detaillierte Hintergrundwelt“, schreibt Thomas Vorwerk in seiner Rezension zum Film.⁸² Die Zeichnerin tritt bei der Verfilmung in der Rolle der Regisseurin auf, an deren Seite Vincent Paronnaud steht, wobei zumindest zu Beginn eine gewisse Ablehnung von Seiten der Autorin gegenüber

⁸⁰ Satrapi, *Persepolis*, Kap. *La clef; Le shabbat; Le retour*.

⁸¹ Dossier polyfilm: *Persepolis von Marjane Satrapi und Vincent Paronnaud. Der Film.* Wien 2007. Als Referenzpunkt für den Einstieg in die Auseinandersetzung mit der filmischen Version siehe bspw. Tilmann, Christina: „Schwarz. Weiß. Bunt“. *Tagesspiegel* (22.11.2007), Website vom 14.03.2020, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/comic-verfilmung-schwarz-weiss-bunt-1101786.html>.

⁸² Vorwerk, Thomas: „*Persepolis. Ein Film von Marjane Satrapi & Vincent Paronnaud*“, November 2007, Website vom 07.05.2021, http://www.satt.org/film/07_11_persepolis.html.

den Beschränkungen, die die Filmkunst in der Produktion bedingt, bestand.⁸³ Die Zusammenarbeit dauert sechs Jahre: Das Drehbuch wird innerhalb von drei Monaten verfasst; diesem folgen die anderen Arbeiten. Insgesamt werden „80.000 Zeichnungen für etwa 130.000 Bilder angefertigt, alleine 600 davon für verschiedene Charaktere“.⁸⁴ Es wird entschieden, in der Verfilmung Teile aus der Graphic Novel auszulassen, während neue Fragmente hinzugefügt werden; auch sind an einigen Stellen Diskrepanzen sowie inhaltliche Änderungen erkennbar (über Marjis Eheschließung wird in dem Animationsfilm anhand von entsprechenden Fotoaufnahmen aus dem Hochzeitsalbum berichtet), falls sich der Zuschauer auch als Leser zunächst mit Satrapis Werk auseinandersetzt hat und dadurch Film und Graphic Novel vergleichen kann.

Adaptionen verlangen immer Kompromisse, nicht zuletzt, weil sich das Publikum u.a. je nach dem verwendeten Medium ändert. Die visuelle Gestaltung des Films *Persepolis*, die ihre Hintergründe in der Liebe Satrapis für den Expressionismus und in der Begeisterung Paronnauds für den italienischen Neorealismus findet, wird von dem französischen Drehbuchautor und Regisseur (der selbst Comic-Zeichner ist) folgendermaßen beschrieben:

Die üblichen Animationsmittel schienen uns nicht zu passen, [...] deshalb haben wir wie beim echten Film geschnitten, mit einem Haufen Jump-Cuts. Selbst in ästhetischer Hinsicht haben wir uns an den Techniken klassischer Kinoarbeit orientiert.⁸⁵

Apokalyptische Landschaften visualisieren die Grausamkeit der realen historischen Geschehnisse, die in Worte nicht zu fassen sind. Der Film wird in 2D mit kurzen Ausflügen in den Raum gedreht und die visuellen Eigenarten werden mit einer ebenso überzeugenden Tonspur gekoppelt, die nicht nur die Ästhetik des Resultats bereichert, sondern auch der Struktur des Erzählten dient: „In Persepolis spielt Musik eine entscheidende Rolle. Sie verbindet die einzelnen

⁸³ Marjane Satrapi in François, Pierre-Olivier: „Arte Interview mit Marjane Satrapi. Ich denke in Bildern“, Website vom 14.03.2020, <http://www.schattenblick.de/infopool/bildkult/comic/bc-fr0004.html> [Quelle: *arte Magazin – Das tägliche arte-Programm*, 1.1.–31.1.2012, 24–27].

⁸⁴ Dossier polyfilm: *Persepolis* 2007, Website vom 14.03.2020, https://archiv.polyfilm.at/persepolis/PersepolisPH_final%20korr1.doc.

⁸⁵ Vincent Paronnaud zit. nach ebd.

Sequenzen miteinander und gibt dem Film erst seine Einheit“.⁸⁶ Musikalische Einschübe sind dabei schon in der Graphic Novel enthalten (bspw. Iron Maiden, ABBA): Über die Lieder, die Marji und ihre Mitschülerinnen zum Lob der Gefallenen vorsingen müssen, sind auch Szenen eingebaut, in denen tanzende Leute geschildert werden, sowie einige, in denen über amerikanische Sänger oder Musikwerke gesprochen wird.⁸⁷ Wenn laut Vorwerk also der Film im Vergleich zu der Graphic Novel-Vorlage einiges an Intensität verliert,⁸⁸ gewinnen die Filmsequenzen durch den Einsatz von Audiospuren, die u.a. Vehikel bildhafter Eindrücke sind, an anderer Stelle erneut an Aussagekraft. Bei der Herstellung der zeichnerischen Vorlagen für den Animationsfilm kommt der Computer als Mittel der künstlerischen Produktion nicht zum Einsatz. Auch werden Techniken des Theaters eingesetzt, vor allem dort, wo mit Raumtiefe und Dreidimensionalität gespielt wird. Besonders auffällig sind in diesem Kontext Erkennungselemente aus dem Papiertheater mit Überlagerungen mehrerer Ebenen, die bereits im Vorspann intensiv genutzt werden. Dies geschieht beispielsweise bei der Schilderung der Machtergreifung durch den Schah, bei der die Figuren analog zu Gliederpuppen aus Papier schablonenartige Bewegungsmuster aufzeigen, sowie bei der Wiedergabe der Wellen des Flusses Aras an der Stelle, an der Marjis geliebter Onkel die Geschichte seiner kommunistischen Vergangenheit erzählt. Wie theatralische Einbettungen wirken auch die Solo-Szenen, in denen das *À-Part*-Sprechen einzelner Figuren dadurch initiiert wird, dass das Spot-Light auf die entsprechenden Charaktere fokussiert wird. Diese, wie am Beispiel der schon zitierten Stelle mit dem Onkel erwähnt, brechen gelegentlich die vierte Wand, indem die Figur den Zuschauer direkt anspricht und die Geschehnisse kommentiert. Durch denselben Lichteffekt werden aber auch einzelne offizielle Nachrichten sowie Überlegungen etc. mitgeteilt, die mosaikartig zusammengesetzt werden und ein Gesamtbild ergeben. Zu den Gestaltungsmitteln gehören außerdem Schatten- und Scherenschnittbilder, wie dies im Teil *Téhéran 1982* bei den silhouettenförmigen Figuren auf dem Schlachtfeld der Fall ist. Die Kapitelseiten sind in ihrer einfachen Gestaltung auf

⁸⁶ Vincent Paronnaud zit. nach ebd.

⁸⁷ Im Film „spannen die [...] versammelten Songs einen stilistischen Bogen von Iranischer Discomusik und zurückhaltenden Pianoballaden über ansatzweise orientalische Orchestrierung bis hin zum Sound eines Serge Gainsbourg“ (*Dossier polyfilm*: Persepolis 2007).

⁸⁸ Vorwerk, „Persepolis. Ein Film von Marjane Satrapi & Vincent Paronnaud“.

das Verständnis des Gezeigten, das somit in Zeitabschnitte aufgeteilt wird, optimiert. Effekte der Malerei treten in das Dargestellte ein: Dabei handelt es sich vor allem um in Graustufen gehaltene Sequenzen, bei deren Hintergründen mit Texturen gearbeitet wird, die an die Oberfläche von Aquarellpapier erinnern. Viel Wert wird auch auf das Spiel von Licht und Schatten sowie auf besondere Schwarz-Weiß-Kontraste gelegt. Wie Marjane Satrapi bei ihrer Arbeit an *Persepolis* als Graphic Novel vorging, kann der Leser einem Interview entnehmen, in dem diese als eine obsessive, mit intensiver Leidenschaft betriebene Auseinandersetzung definiert wird.⁸⁹ Den Film bezeichnet Satrapi in demselben Gespräch weder als autobiografische Dokumentation noch als „psychologisches und politisches Statement“.⁹⁰

Schluss

Die Größe des Werks besteht in Satrapis Fähigkeit, „the personal with the political, the private with the public, and the juvenile with the mature“ zu vermischen.⁹¹ „The collection“, schreibt Mehranah Ebrahimi, die *Persepolis* ein ganzes Kapitel ihrer unter dem Titel *Women, Art, and Literature in the Iranian Diaspora* veröffentlichten Untersuchung widmet, „flows between the lowbrow and the philosophical, the intimate and the obscure, the traumatic and the humorous. [...] *Persepolis* destabilizes formal and generic docketing: a graphic novel, a children’s book, a political witness account, and a private coming of age story“,⁹² mit Strips, die „moments of empathic connection, defamiliarization, and intimacy“ erwecken.⁹³ Dabei handelt es sich um Ambivalenzen, die dem Erzählten kreative Möglichkeiten eröffnen, visuelle Repräsentationen eingehen und es erlauben, Lebenswelten, Wertvorstellungen, Spannungsverhältnisse und Spielräume des Handelns und der Erinnerung aus mehreren Blickwinkeln zu analysieren. Ins Zentrum des von ihr kreierten dichten Netzes rücken private und kollektive Eindrücke der iranischen Geschichte, u.a. der iranischen Diaspora, in ihrem wechselseitigen Wirkungsgefüge. Die Intensität der Beobachtung von

⁸⁹ Marjane Satrapi in Mayer, „Das Leben kann so mies sein. Trotzdem!“.

⁹⁰ Mayer, „Das Leben kann so mies sein. Trotzdem!“.

⁹¹ Ebrahimi, Mehranah: *Women, Art, and Literature in the Iranian Diaspora*. Syracuse, New York 2019, S. 37.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., S. 38.

kleinen Alltagssituationen und zugleich von großen Ereignissen sowie die eingehaltene Dialektik von Distanz und Nähe bilden Glanzpunkte der Ästhetik Satrapis, die einen historischen und politischen Faden wiederaufnimmt, an den auch Begebenheiten anderer Länder gebunden sind.

I'ÉTAIS D'ACCORD AVEC MA MÈRE. MAIS J'AVOIS TAUJUS ENVIE DE NE PLEURER QU'À LA VIE. FOURVANT DE N'ÉTAIT PAS TOUJOURS FACILE : À L'ÉCOLE, ON NOUS METTAIT DIXX FOIS PAR JOUR EN RANG POUR PLEURER LES VICTIMES DE LA GUERRE. LA DIRECTION DE L'ÉCOLE PASSAIT DES MUSIQUEST TRISTES ET NOUS, EN SE FRAPPAIENT SUR LE PETROUVE.



Abb. 1a © Urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten.



Abb. 1b © Urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten.



Abb. 2 © Urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten.



Abb. 3 © Urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten.



Abb. 4 © Urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten.

Literatur- und Filmverzeichnis

Adams, Jeff: *Documentary Graphic Novels and Social Realism*. Bern 2008.

Afrashteh, Diana: „Persepolis: Interkulturelle Aspekte in Marjane Satrapis Comic-Roman und Film – ein Fallbeispiel“. *Interkulturalität und Bildung*, Hgg. Ulla Kriebernegg, Roberta Maierhofer und Hermine Penz. Wien 2012. 123–142.

Ahmadi, Jale: „Zur Funktion des Hijab in der Staatsideologie der Islamischen Republik Iran“. *Vorgänge* 150 (Juni 2000): 66–70.

Amiri, Natalie: „Weltpiegel-Reportage aus dem Iran – Die vergessenen Giftgas-Opfer“. *Tagesschau* (07.07.2019), Webseite vom 08.01.2023, <https://featureus3658backendappumsetzungsmartbannerfurio.b.tagesschau.de/ausland/irak-iran-giftgas-101.html>.

Antoccia, Luca: „Tutti i colori del bianco e nero. *Persepolis* di Marjane Satrapi“. *Art e Dossier* 24 (2009) 255: 33–35.

- Arnold, Andrew D.:** „Time.comix on Marjane Satrapi’s *Persepolis*. An Iranian Girlhood“, 16.05.2003, Website vom 14.03.2020, <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,452401,00.html>.
- Babak, Elahi:** „Frames and Mirrors in Marjane Satrapi’s *Persepolis*“. *Muse* 15(1) (2008): 312–325.
- Bahrampour, Tara:** „Tempering Rage by Drawing Comics; A Memoir Sketches an Iranian Childhood of Repression and Rebellion“. *The New York Times* (21.05.2003), Website vom 14.03.2020, <https://www.nytimes.com/2003/05/21/books/tempering-rage-drawing-comics-memoir-sketches-iranian-childhood-repression.html>.
- Chute, Hillary L.:** *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York 2010.
- Chwast, Seymour:** *Dante’s Divine Comedy. A Graphic Adaptation*. London 2010.
- „Das letzte Stück“. *Der Spiegel* 24 (1984): 108–109. Online-Version (30.03.2010), Website vom 14.01.2021, <https://www.spiegel.de/spiegel/spiegelgeschichte/d-69790589.html>.
- Davis, Rocio:** „A Graphic Self. Comics as autobiography in Marjane Satrapi’s *Persepolis*“. *Prose Studies* 27(3) (2005): 264–279.
- „Der Fall Kurt Waldheim: Die unvollständige Biografie“. *profil* (01.03.2016), Website vom 15.11.2020, <https://www.profil.at/oesterreich/der-fall-kurt-waldheim-die-unvollstaendige-biografie/400856198>.
- Derbel, Emira:** *Iranian Women in the Memoir. Comparing Reading Lolita in Tehran and Persepolis (1) and (2)*. Newcastle upon Tyne, UK 2017.
- Dossier polyfilm: Persepolis von Marjane Satrapi und Vincent Paronnaud. Der Film*. Wien 2007.
- Eberstadt, Fernanda:** „God Looked Like Marx“. *The New York Times* (11.05.2003), Website vom 14.03.2020, <https://www.nytimes.com/2003/05/11/books/god-looked-like-marx.html>.
- Ebrahimi, Mehraneh:** *Women, Art, and Literature in the Iranian Diaspora*. Syracuse, New York 2019.
- Eder, Barbara:** „Zeit der Revolution – Revolution der Zeit. Figuren der Zeitlichkeit in Marjane Satrapis *Persepolis*“. *Theorie des Comics. Ein Reader*. Hgg. Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert. Bielefeld 2011. 283–302.
- . „Graphic Novels“. *Comics und Graphic Novel. Eine Einführung*. Hgg. Julia Abel und Christian Klein. Stuttgart 2016. 156–168.

Eisner, Will: *A Contract with God and Other Tenement Stories. A Graphic Novel.* New York 1978.

---. *Comics & Sequential Art.* 28. Aufl. Tamarac, FL 2006.

Ernst, Sonja: „Interview mit Comic-Autorin Satrapi. Die Mullahs töten unsre Träume“, 10.02.2005, Website vom 14.03.2020, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/interview-mit-comic-autorin-satrapi-die-mullahs-toeten-unsere-traeume-a-340578.html>.

François, Pierre-Olivier: „Arte Interview mit Marjane Satrapi. Ich denke in Bildern“, Website vom 14.03.2020, <http://www.schattenblick.de/infopool/bildkult/comic/bcfr0004.html>
[Quelle: *arte Magazin – Das tägliche arte-Progamm*, 1.1.–31.1.2012, 24–27].

Gaumer, Patrick: „Satrapi, Marjane“. *Dictionnaire mondial de la BD.* Paris 2010. 753.

Gravett, Paul (dir.): „Les années 2000: Persepolis“. *Les 1001 BD qu'il faut avoir lues dans sa vie,* Paris 2012. 729.

Hölter, Achim und Eva Hölter: „Dante Alighieri im Comic – eine kurze Aktualisierung“. *Komparatistische Perspektiven auf Dantes ‚Divina Commedia‘: Lektüren, Transformationen und Visualisierungen.* Hgg. Stephanie Heimgartner und Monika Schmitz-Emans. Berlin 2017. 345–352.

Hoffmeister, Carola: „Interview mit Mahmoud Bakhshi-Moakhar. Märtyrerkult und Provokation“, 12.10.2009, Website vom 12.01.2021, <https://de.qantara.de/inhalt/interview-mit-mahmoud-bakhshi-moakhar-martyrerkult-und-provokation-0>.

Hubmann, Franz und Friedrich Achleitner: *Café Hawelka. Ein Wiener Mythos. Literaten, Künstler und Lebenskünstler im Kaffeehaus.* Mit 89 Reproduktionen nach Photographien von Franz Hubmann. Mit Texten von Friedrich Achleitner, Hubert Aratym, H.C. Artmann u.a. Wien 1982.

Identität und Exil. Die iranische Diaspora zwischen Gemeinschaft und Differenz. Hg. Heinrich-Böll-Stiftung in Zusammenarbeit mit Transparency for Iran, Konzept und Redaktion Resa Mohabbat-Kar. Berlin 2015.

„Iranische Gefängniswärter vergewaltigen zum Tode verurteilte Jungfrauen“, 21.07.2009. dts Nachrichtenagentur 2009, Website vom 11.04.2020, <https://www.finanznachrichten.de/nachrichten-2009-07/14474911-bericht-iranische-gefaengniswaerter-vergewaltigen-zum-tode-verurteilte-jungfrauen-003.htm>.

Jamnig, Sabrina: „Erinnerungen an eine Kindheit in Schwarz-Weiß“, 11.10.2012, Website vom 14.03.2020,

- <https://www.pfz.at/themen/entwicklungsforschung/erinnerungen-an-eine-kindheit-in-schwarz-weiss/>.
- Jelassi, Nidhal:** „Nessma TV et la polémique «Persepolis»“, 09.10.2011, Website vom 14.02.2021, <https://www.webdo.tn/2011/10/09/nessma-tv-et-la-polemique-persepolis/>.
- Lefèvre, Pascal:** „Persepolis“. *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*. Hg. M. Keith Booker. Santa Barbara 2010. 461–463.
- Mayer, Susanne:** „Das Leben kann so mies sein. Trotzdem! [Gespräch mit Marjane Satrapi]“. *Die Zeit* (21.11.2007), Website vom 14.03.2020, <https://www.zeit.de/2007/48/Kino-Persepolis>.
- Michaelsen, Marcus:** *Wie sind die Medien. Internet und politischer Wandel in [sic!] Iran*. Bielefeld 2013.
- „Mir fehlt die intellektuelle Herausforderung“. *Tagesspiegel* (14.02.2021), Website vom 15.03.2021, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/marjane-satrapi-ueber-20-jahre-persepolis-mir-fehlt-die-intellektuelle-herausforderung/26913982.html>.
- Mobasher, Mohsen Mostafavi** (Hg.): *The Iranian Diaspora. Challenges, Negotiations, and Transformations*. Foreword by Nestor Rodriguez. Austin 2018.
- Naghibi, Nima und Andrew O’Malley:** „Estranging the Familiar: ‚East‘ and ‚West‘ in Satrapi’s *Persepolis*“. *English Studies in Canada* 31 (2–3) (2005): 223–249.
- Nass, Matthias:** „Rebellin unter dem Kopftuch“. *Die Zeit* (29.04.2004), Website vom 13.04.2021, https://www.zeit.de/2004/19/L-Satrapi/komplettansicht?utm_referrer=https%3A%2F%2Fde.wikipedia.org%2F.
- „Notice de personne [Satrapi, Marjane]“, BnF, Nr. FR BNF135762942, Website vom 21.05.2021, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb135762942.public>.
- Oltmer, Thorsten:** „Plastikschlüssel zum Paradies“. *Der Spiegel* 2 (2010): 134–135, Online-Version (30.03.2010), Website vom 14.01.2021, <https://www.spiegel.de/spiegel/spiegelgeschichte/d-69790589.html>.
- Packard, Stephan, Andreas Rauscher und Véronique Sina** et al.: *Comicanalyse. Eine Einführung*. Mit zahlreichen Abbildungen. Stuttgart 2019.
- „PERSEPOLIS: Verlorene Heimat. Ein kleines Mädchen und die Geschichte ihres Landes“. *Talktogether* 23 (2008), Website vom 14.03.2020, http://www.talktogether.org/index.php?option=com_content&view=article&id=216:kunstkultur&catid=24:nr-23-0103-2008&Itemid=46.

„Proteste gegen ‚Persepolis‘. Tunische Islamisten verurteilen Randale“. *Süddeutsche Zeitung* (16.10.2011), Website vom 14.03.2020, <https://www.sueddeutsche.de/medien/proteste-gegen-persepolis-tunische-islamisten-verurteilen-randale-1.1165134>.

Quillien, Christophe: „Femmes modernes et filles espiègles: Marji“. *Elles, grandes aventurières et femmes fatales de la bande dessinée* (Oktober 2014): 184–185.

Riedl, Joachim: „Kurt Waldheims Vermächtnis“. *Die Zeit* (21.06.2007), Website vom 12.08.2020, <https://www.zeit.de/2007/26/Waldheim>.

Sadegh Beigi, Leila: „Marjane Satrapi’s *Persepolis* and *Embroideries*: A Graphic Novelization of Sexual Revolution across Three Generations of Iranian Women“. *International Journal of Comic Art* 21.1 (Spring–Summer 2019): 350–365.

Samson, Oliver: „Zwischen Kim Wilde und Kopftuch“, 11.03.2005, Website vom 14.03.2020, <https://www.dw.com/de/zwischen-kim-wilde-und-kopftuch/a-1442440>.

Satrapi, Marjane: *Persepolis*, in 4 Bdn., Paris 2000 [Bd. 1], 2001 [Bd. 2], 2002 [Bd. 3], 2003 [Bd. 4]; als Einzelbuchausgabe: Paris 2017. It. Fassung: *Persepolis*. Roma 2002. Dt. Fassung : *Persepolis*. Zürich 2004 [Bd. 1 ; Bd. 2], Wien 2005 [Bd. 1], 2006 [Bd. 2]. It. Fassung : *Persepolis*. Milano 2002 [Bd. 1 ; Bd. 2], 2003 [Bd. 3 ; Bd. 4] ; Milano 2004 [Bd. 1 ; Bd. 2] ; Milano 2007.

---. *Les Monstres n’aiment pas la lune*. Paris 2001.

---. *Sagesse et malices de la Perse*. Avec Lila Ibrahim-Ouali et Bahman Namvar-Motalg. Paris 2001.

---. *Ulysse au pays des fous*. Avec Jean-Pierre Duffour. Paris 2001.

---. *Ajdar*. Paris 2002.

---. *Broderies*. Paris 2003.

---. *Le Soupir*. Rosny-sous-Bois 2004.

---. *Poulet aux prunes*. Paris 2004.

---. „Vorwort“ (Paris, September 2002), in dies., *Persepolis*, Bd. 1. Wien 2005. 3-4.

---. *Persepolis*. In Zusammenarbeit mit Vincent Paronnaud. 95 Min. Frankreich 2007.

---. *Poulet aux prunes*. In Zusammenarbeit mit Vincent Paronnaud. 91 Min. Frankreich/Deutschland/Belgien 2011.

---. „Interview: ‚Ich war die Hure des Westens‘“. *Wiener Zeitung* (03.01.2012), Website vom 06.06.2020, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/neu-im-kino/423901-Ich-war-die-Hure-des-Westens.html?em_cnt_page=2.

- . *La Bande des Jotas*. 74 Min. Frankreich 2013.
- . *The Voices*. 104 Min. Vereinigte Staaten/Deutschland 2014.
- . *Radioactive*. 110 Min. Vereinigtes Königreich 2019.
- Schiller, Christian:** „Wege nach Persepolis. Das Politische im Comic“, 11.07.2007, Website vom 14.03.2020, https://www.deutschlandfunkkultur.de/wege-nach-persepolis.984.de.html?dram:article_id=153377.
- Schmidt, Matthias:** „Ein ungezogenes Mädchen und die Mullahs“. *Stern* (25.11.2007), Website vom 14.03.2020, <https://www.stern.de/kultur/film/-persepolis--ein-ungezogenes-maedchen-und-die-mullahs-3227872.html>.
- Spiegelman, Art:** *Maus. A Survivor's Tale*, London 2003.
- Strohmaier, Alena:** *Medienraum Diaspora. Verortungen zeitgenössischer iranischer Diasporafilme*. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Ivo Ritzer. Wiesbaden 2019.
- Stuiber, Petra:** „Der einsame Mann in der Hofburg“ ist tot“. *Die Welt* (14.06.2007), Website vom 21.10.2020, <https://www.welt.de/politik/ausland/article946645/Der-einsame-Mann-in-der-Hofburg-ist-tot.html>.
- Tabeling, Petra:** „Das schreckliche Mädchen aus Teheran“. *Neue Zürcher Zeitung* (26.03.2007), Website vom 14.03.2020, <https://www.nzz.ch/articleEX9VY-1.133755?reduced=true>.
- Tilmann, Christina:** „Schwarz. Weiß. Bunt“. *Tagesspiegel* (22.11.2007), Website vom 14.03.2020, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/comic-verfilmung-schwarz-weiss-bunt-/1101786.html>.
- Vorwerk, Thomas:** „Persepolis. Ein Film von Marjane Satrapi & Vincent Paronnaud“, November 2007, Website vom 07.05.2021, http://www.satt.org/film/07_11_persepolis.html.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1a: Satrapi, *Persepolis*, Kap. *La clef*.
- Abb. 1b: Satrapi, *Persepolis*, Kap. *La clef*.
- Abb. 2: Satrapi, *Persepolis*, Kap. *La clef*.
- Abb. 3: Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Le concours*.
- Abb. 4: Satrapi, *Persepolis*, Kap. *Le légume*.

10.

George Saunders, *Lincoln im Bardo* (2017)

Antje Kley

1. Einleitung

Der Schriftsteller und Dozent für Kreatives Schreiben George Saunders ist 1958 in Amarillo, Texas geboren. Er wuchs in einem Vorort von Chicago auf und arbeitete zunächst als Ingenieur in der Ölindustrie, bis er sich ganz dem Schreiben widmete. Mitte der 1980er Jahre nahm er ein Studium für Creative Writing an der Syracuse University im Staat New York auf, an der er heute auch unterrichtet. *Lincoln im Bardo* ist der erste Roman des Autors. Saunders hat sich zuvor allerdings über 20 Jahre als einer der wichtigsten und vielfach mit Preisen ausgezeichneten zeitgenössischen Autoren von Kurzgeschichten in den USA etabliert. Fellowships von der MacArthur Foundation, der Lannan Foundation, der American Academy of Arts and Letters, und der Guggenheim Memorial Foundation – alles US-amerikanischer Goldstandard – sprechen für sich.¹ Saunders veröffentlicht regelmäßig in den einschlägigen Magazinen, insbesondere dem *New Yorker* und *Harper's Magazine*. Bereits im Jahr 1999 wurde er vom *New Yorker* zu einem der 20 wichtigsten Autor*innen des Landes unter 40 Jahren gekürt.² Inzwischen hat er 10 Erzählungsbände vorgelegt, von denen mindestens fünf auch ins Deutsche übersetzt wurden.³

Seine Kurzgeschichten werden von Publikum und von der Kritik vor allem für ihren grotesken Humor und ihren satirischen Ton geschätzt. In unaufgeregter Prosa loten sie die Abgründe und Alltagsüberforderungen aus, die die US-

¹ Saunders, George: "Homepage", Website vom 23.09.2022, <https://georgesandersbooks.com/about-george-saunders>.

² Remnick, David (Hg.): *The New Yorker: The Future of American Fiction: 20 Writers for the 21st Century* (June 21 & 28, 1999).

³ Diese sind unter folgenden Titeln in unterschiedlichen Verlagen erschienen: *BürgerKriegsLand fast am Ende. Erzählungen* (1997), *Pastoralien* (2002), *Die furchtbar hartnäckigen Gapper von Frip* (2004), *I can speak! Erzählungen* (2012), *Zehnter Dezember. Stories* (2014).

amerikanische Konsumkultur und der Wachstumswahns im 21. Jahrhundert mit sich bringen. Oskar Piegsa lobt Saunders in seiner Rezension des Kurzgeschichtenbandes *Zehnter Dezember* unter dem Titel „Der Grausame Witzkeks“ im Spiegel online im März 2013 als herausragenden Satiriker:

[Die Geschichten] sind haarsträubend, abstoßend, rührend und ziemlich lustig – schwer zu sagen, in welcher Reihenfolge. Bei George Saunders liest man von Dystopien und Alltagskrisen, Tragödien und Peinlichkeiten, bis man das eine kaum noch vom anderen unterscheiden kann: Ist das noch die düstere Zukunft? Oder schon unsere Gegenwart? Überdreht? Oder wahr? Ist das Handeln der Figuren fremd? Oder erkennt man sich darin selbst wieder? Ist das lustig? Tragisch? Beides? Diese Fähigkeit zur Verunsicherung ihrer Leser zeichnet wohl alle großen Satiriker aus.⁴

Auch der erste Roman des Satirikers Saunders hat ein großes Medienecho ausgelöst. Auf dem Portal perlentaucher.de haben die Rezensionsnotizen zu *Lincoln im Bardo* – zu Recht, wie ich meine – großes Lob parat über den skurrilen Geistertanz, den der Roman inszeniert, und über seine virtuose Form, die den einfachen Gemütern seiner wunderbaren Figuren mit so viel Zuwendung gerecht wird. Überraschend unkitschig, widmet sich der Roman, der in viele Sprachen übersetzt wurde und der mit dem weltweit renommierten Man Booker Prize ausgezeichnet wurde, den großen Fragen des Lebens.

Lincoln im Bardo ist ein historischer Roman, der gleichzeitig mit groteskfantastischen Elementen arbeitet. Darüber hinaus ist der Roman ein experimenteller Text, der, *erstens*, mit der Zwischenwelt des Bardo einen Zerrspiegel der historischen Gegenwart während des US-amerikanischen Bürgerkriegs präsentiert; der, *zweitens*, mit der Verwebung historischer Dokumentation und fantastischer Fiktion individuelle und kollektive Auswirkungen unbearbeiteter Trauer thematisiert; und der, *drittens*, auch in Bezug auf die

⁴ Piegsa, Oskar. „Der grausame Witzkeks“, Spiegel online 21.03.2023, Website vom 23.09.2022, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/rezension-von-george-saunders-tenth-of-december-a-886383.html#>.

aktuelle Polarisierung der US-amerikanischen Gesellschaft der Gegenwart assoziationsreich ist.⁵

2. Zu Zeiten des Bürgerkriegs und heute: Unbearbeitete Trauer in einem tief gespaltenen Amerika

Saunders' Roman spielt in einer einzigen Nacht im Februar 1862, also gegen Ende des ersten Jahres des amerikanischen Sezessionskriegs, auf einem Friedhof in Washington DC. Im Zentrum des Geschehens steht der dreimalige nächtliche Besuch des damaligen US-Präsidenten Abraham Lincoln an der Grabstätte seines Sohnes Willie. Willie Lincoln war im Alter von elf Jahren an Typhus gestorben. Der Präsidentensohn wurde just an dem Tag begraben, an dem die Gefallenenlisten nach dem verlustreichen Sieg der Unionssoldaten am Fort Donelson in Tennessee öffentlich gemacht wurden (XLVII).⁶ Das sind die belegbaren Fakten, die der Roman vielfach durch direkte Zitate aus unterschiedlichen historischen Quellen stützt.

Ein knappes Viertel der gut einhundert Kapitel des Romans besteht aus überwiegend kurzen Zitaten aus Zeitungsberichten, aus dem historischen Logbuch des Friedhofswärters, aus Nachrufen auf Willie, sowie aus populären und wissenschaftlichen Quellen unterschiedlicher Zeiten.⁷ Sie dienen sowohl der Verankerung des Geschehens in der historischen Gegenwart, als auch dem Nachweis von Vielstimmigkeiten und Widersprüchen sowohl in der historischen Berichterstattung als auch in den späteren Einordnungen.

⁵ Eine ausführlichere Version dieses Artikels ist in Llanque/Sarkowsky unter dem Titel „No one dies a natural death“: Lebendige Geister und die Politik der Toten in George Saunders Roman *Lincoln im Bardo* (2017) erschienen.

⁶ Hier und im Folgenden sind (ggf. zusätzlich zu den Seitenzahlen) die Kapitel wie im Text in römischen Ziffern angegeben. Dies erleichtert das Auffinden von Zitaten in unterschiedlichen Ausgaben.

⁷ Die historisch-dokumentarischen Kapitel beziehen sich auf die opulente Dinnerparty, zu der an dem Abend ins Weiße Haus geladen wurde, an dem Willie starb; auf das Mondlicht in dieser Nacht; auf die nachlassende Gesundheit des Jungen; auf die noch nie dagewesene Opferzahl in Folge des Sieges der Nordstaaten am Fort Donelson; auf den mentalen Gesundheitszustand der First Lady; auf Lincolns Gesichtszüge; auf die Schwäche des Präsidenten, der mit seiner eigenen Nation im Krieg liegt; auf den Mangel an erzieherischer Disziplin im Hause Lincoln; sowie auf Willis Einbalsamierung und Beerdigung.

Neben (und in enger Verwebung mit) diesen historischen Versatzstücken finden wir in den mehrheitlich fiktionalen Kapiteln fantastisch-groteske Wegbegleiter, die die Leser*innen des Textes in den titelgebenden Bardo einführen. „Bardo“ ist eine Bezeichnung aus dem tibetischen Buddhismus für einen Zwischenzustand oder einen krisenhaften Übergang von einem Leben zum anderen („Bardo“). Der Begriff ist freilich bedeutungsreich und unterliegt historischen und kulturellen Schwankungen: Er kann sich auf unterschiedliche Bewusstseinszustände wie im Traum oder der Meditation in jeder Phase des Lebens, des Sterbens und des Todes bzw. der Wiedergeburt beziehen, und er bezeichnet im *Tibetanischen Buch der Toten* eine raumzeitliche Dimension für die Praxis des Hörens, die sowohl Trauernden als auch Gestorbenen die jeweilige Transition in neue soziale und spirituelle Zusammenhänge erleichtert.⁸ Mit Blick auf den Roman, in dessen Verlauf der Begriff „Bardo“ über den Titel hinaus keine weitere explizite Verwendung findet, beschränke ich mich auf seine Bezeichnung eines krisenhaften Übergangs vom Leben zum Tod.

Nach buddhistischer Auffassung kann der gestorbene Mensch nicht in das Urlicht des Todes eintreten, wenn er seine wahre Natur nicht erkannt hat und sein Geist durch Gier, Ichbezogenheit, Unwissenheit oder Hass verblendet ist.⁹ Diesen Verblendungszusammenhang übersetzt der Roman in eine strukturell verankerte soziale Störung oder Isolation. Die grotesken Figuren, die im Text des nachts den Friedhof in Washington DC beleben, bilden eine bunte Truppe. Aus den unterschiedlichsten Gründen sind sie nicht in der Lage zu verstehen oder zu akzeptieren, was ihnen in ihrem Leben widerfahren ist. Als Geister sind sie an ihre vormaligen Existzenzen gekettet, gefangen von einer Idee von sich selbst, die sie nicht loslassen können. Sie halten daher am Moment ihres Sterbens fest. Die drei Haupterzähler z.B. sind die Geister Vollman, Bevins und der Reverend, die, wie sich im Folgenden noch zeigen wird, die Praxis des Erzählens vor allem gemeinsam ausüben. Mr. Vollman war in dem Moment, in dem er von seiner deutlich jüngeren Frau nach vielen Jahren glücklicher Ehe dazu eingeladen wurde, die Ehe zu vollziehen, von einem Balken erschlagen worden und läuft mit einem grotesk geschwollenen Glied herum. Mr. Bevins hatte sich aus Liebeskummer die Pulsadern aufgeschnitten und im Sterben beschlossen, von nun an seinen

⁸ „Bardo“. Wikipedia, Website vom 23.09.2022, en.wikipedia.org/wiki/Bardo, Wikimedia Foundation Inc.

⁹ Ebd.

homosexuellen Neigungen zu folgen. Der Reverend ist der einzige Geist, der weiß, dass und warum alle im Bardo festhängen und dass sie eigentlich bereits alle tot sind. Er ist trotzdem hier, sein Gesicht von Schrecken entstellt, weil ihn seine Lust quält und er dieser Wahrheit nicht ins Auge sehen darf. Wie das gesamte Personal des Bardo haben auch diese drei die große Fülle ihrer Erfahrungen vergessen, um immer wieder wie besessen in Gedanken das Skelett ihrer Geschichte, für die sich sonst niemand interessiert, durchzugehen (LXXVII, 328). Von den Lebenden unbemerkt, verwandeln die mit ihrem Leben Hadernden den nächtlichen Friedhof in einen wilden und paradoixerweise sehr lebensnahen Bardo – bis sie bei Tagesanbruch wieder mit ihren verwesenden Kadavern verschmelzen. Nur wer sich selbst und sein eigenes Handeln im Leben, dem sogenannten „vormaligen Ort“, in großer Gelassenheit betrachten kann, wird durch das Urlicht erlöst – im Text ist diesbezüglich von „der Kombination Feuerknall/Marienlichtblüte“ die Rede. Wenn also die Verweilenden tatsächlich den Bardo verlassen und in den Tod übergehen, ist dieser Übertritt von der „Kombination Feuerknall/Marienlichtblüte“ begleitet. Die Untoten sind jedoch alle froh, wenn sie sich dem Sog der Selbsterkenntnis, der immer mal wieder überraschend als verführerisches frühlingshaftes Freudenfest über den Bardo hereinbricht (XXVIII–XXIX), widersetzen können ohne ‚Schwäche‘ zu zeigen (XXVIII, 93). Saunders’ Schriftstellerkollege Colson Whitehead merkt an, dass die Leser*innen des Romans das Dilemma der Geister im Text womöglich aus Momenten kennen, in denen sich eine vertraute Version von einem selbst plötzlich erledigt hat und eine andere nicht in Sicht ist: „Maybe all you need is the right push“ – vielleicht ist alles was wir dann brauchen, die richtige wohlwollend kritische Anregung.¹⁰

In jedem Fall sind die Geister, die den Roman bevölkern, arg menschlich: sie wollen mit dem Tod nichts zu tun haben, sprechen stattdessen von der „Kombination Feuerknall/Marienlichtblüte“, nicht von „Särgen“, sondern von „Kranken-Kisten“, nicht von „Leben“, sondern von dem „vormaligen Ort“. Mit „Entschlossenheit“ bleiben sie „auf ewig versklavt“ (XXX, 133), denn sie wollen nicht „wie ausgemusterte Pferde“ (XLII, 182) „nachgeben, aufgeben, kapitulieren“ (XLII, 183). Nein, sie bleiben aufrecht, geben sich nicht zufrieden

¹⁰ Whitehead, Colson: „Colson Whitehead on George Saunders’s Novel About Lincoln and Lost Souls“, Website vom 23.09.2022, <https://www.nytimes.com/2017/02/09/books/review/lincoln-in-the-bardo-george-saunders.html>.

und halten „unermüdlich“ fest an ihrer zwischenzeitlichen Bleibe (XLII, 182). Im Bardo entwickeln die Geister auch erstaunliche, übernatürlich erscheinende Fähigkeiten, die es ihnen erlauben, ihre Seelen miteinander zu verschmelzen und zumindest momentweise über sich selbst hinauszuwachsen und ein tiefes Verständnis voneinander zu erlangen. Dieses Erleben ermöglicht ihnen auch eine Transition aus dem Bardo heraus.

Ich lese diesen fiktiven Bardo als ein barockes Bild für ein von Trauer erschüttertes Amerika. Der Tod war für die Menschen in den USA im 19. Jahrhundert zwar kein entferntes Ereignis. Dort wie in Europa war es durchaus an der Tagesordnung, dass Eltern wie Lincoln ihre Kinder durch Krankheit verloren. Der Bürgerkrieg allerdings forderte mit seinen 600.000 Todesopfern – in Bezug auf die heutige Bevölkerungsdichte entspräche das einer Zahl von 2 Millionen – einen derart hohen Tribut, dass der breit geteilte und in der Nation tief verwurzelte christliche Glaube unwiederbringlich erschüttert wurde. Die Historikerin Drew Gilpin Faust belegt in ihrer 2008 veröffentlichten, viel beachteten Studie *This Republic of Suffering*, dass das beispiellose Massensterben während des US-amerikanischen Bürgerkriegs den Brandbeschleuniger lieferte für eine wachsenden Krise des Glaubens und des Wissens.¹¹ Die in der gesamten Nation am weitesten geteilte Erfahrung des Krieges war der Tod; die Vehemenz dieser Erfahrung erschütterte in zuvor nicht flächendeckend bekannter Weise bis dahin gültige Vorstellungen vom Sinn des Lebens und seinem angemessenen Ende. Mit diesem Erbe begründete der Bürgerkrieg, so argumentiert Faust, die Einheit der „Republik des Leidens“, in der das Sterben selbst, das Sich-darauf-Vorbereiten, das Imaginieren, das Riskieren, das Ertragen des Sterbens und der Versuch es zu verstehen für immer andere Erfahrungen und Praktiken wurden, die mit transzendenten Sinnentleerungen umgehen mussten.¹²

Die Familienpsychologin Pauline Boss fügt hinzu, dass die US-amerikanische Nation, die bekanntermaßen Gewinner und das Gewinnen verehrt, im Laufe ihrer Geschichte ein großes Unvermögen verinnerlicht hat, mit Verlusten anders umzugehen als einfach nur aufzustehen und weiterzumachen. Als ‚Kultur des Scheiterns‘ wird diese Praxis zumindest in ökonomischen Zusammenhängen weltweit hoch gelobt. Boss allerdings sieht in dieser ‚Kultur des Scheiterns‘ vor

¹¹ Faust, Drew Gilpin: *This Republic of Suffering: Death and the American Civil War*. New York 2008, S. 171–210.

¹² Faust, *This Republic of Suffering*, S. xi–xviii.

allem die Kultivierung der Verdrängung. Mit Blick nicht nur auf den Bürgerkrieg, sondern auch auf die Geschichte der Sklaverei, den Genozid an den Native Americans, die Geschichte der Immigration und fluktuierender Familienkonstellationen, sowie die Auswirkungen von Sucht und chronischen Demenzen auf alle direkt und indirekt davon Betroffenen attestiert Boss der amerikanischen Nation ein über Jahrhunderte bis in die heutige Coronakrise hinein immer wieder befestigtes Fundament aus uneindeutigen Verlusten und unbearbeiteter Trauer. Vor diesem Hintergrund schlage ich in Bezug auf *Lincoln im Bardo* vor, den Bardo als einen Zerrspiegel der amerikanischen Nation während des Bürgerkrieges und den Roman insgesamt als eine Auseinandersetzung mit unbearbeiteten Trauerprozessen sowie den darunter verschüttet liegenden Handlungsspielräumen und Möglichkeiten der Veränderung zu lesen. Auch in Bezug auf die Gegenwart der Veröffentlichung des Textes im 21. Jahrhundert erscheint die literarische Auseinandersetzung mit unbearbeiteten Trauerprozessen ebenso relevant wie die Adressierung eines tief gespaltenen Amerika. Doch damit zurück zum Text selbst.

3. Fantastische Verschmelzungen, Vielstimmigkeiten und die Überlagerung individueller mit kollektiver Trauer

Nachdem Willie Lincoln begraben und in der Nacht von seinem Vater das erste Mal besucht wurde, wird der untote Junge von der Truppe bunter Kreaturen im Bardo, irgendwo zwischen Leben und Tod, empfangen. Obwohl sich im Kindesalter Verstorbene eigentlich nie länger als wenige Minuten in den Bardo verirren (X), bleibt Willie die ganze Nacht. Er beschreibt die sich neugierig um ihn drängende Menschenmasse als traurige Kreaturen aus unterschiedlichen Zeiten und damit als Sinnbilder dessen, was Pauline Boss eine eingefrorene oder versteinerte Traurigkeit nennen würde:

Gesichter drängten zur Tür hinein, platzten heraus mit ihren traurigen Dies oder das. Keiner zufrieden. Alle schlecht behandelt. Vernachlässigt. Übersehen. Missverstanden. Viele mit den Beinkleidern von früher und mit Perücke (XXVII, 104)

Umgekehrt hatten die Umstehenden nie zuvor erlebt, dass jemand mit so viel liebenvoller Zuwendung betrauert wurde wie Willie von seinem Vater. Die als traurig beschriebenen Geister sehen in Vater und Sohn eine demütige menschliche Verbindung, die eine Entsprechung zu sein sucht für die unendliche Traurigkeit, die der Verlust ausgelöst hat. Diese Form der Anerkennung kennt das Personal des Bardo nicht. Entsprechend aufgeregt wollen alle mit Willie sprechen, sie stehen lange an und warten, damit sie ihm von ihren eigenen Sorgen berichten oder ihn um einen Gefallen bitten können (XXVI–XXVII). In dem entstehenden Tumult zeigen sich auch bislang unerwähnt gebliebene Klassen-differenzen und systematische rassistische Diskriminierungen, die den Bardo offenbar genauso prägen wie den sogenannten „vormaligen Ort“: im Bardo sind die Einzelgräber der Weißen durch einen eisernen Zaun von den unbezeichneten Gemeinschaftsgräbern der Afroamerikaner*innen und vereinzelter verarmter Weißer getrennt (XXVII, 87). Der Sklavenhalter Lieutenant Cecil Stone trägt sein rassistisches Vergewaltigungsregime offen und unwidersprochen zur Schau (XXVII, 82–83), und die bisherigen Sympatheträger Roger Bevins und Hans Vollman rümpfen die Nase, als auch Afroamerikaner*innen zu Willie herüberdrängen. Die Gemeinschaft der Erzähler des Textes hält sich für privilegiert, weil sie sich ernsthaft für moralisch überlegen und „wohlhabend im Geiste“ hält (XXVII, 112). Trotz der wilden Transgressionen, die im Bardo ganz alltäglich statthaben, erscheinen rassistische Diskriminierungen *auf der Handlungsebene* im ersten Teil des Romans als etablierte Bestandteile der gesellschaftlichen Organisation des Bardo. Die *Erzählebene*, also die Form des Erzählens, leistet allerdings eine Einspruchserhebung gegen Hierarchisierungs- und Diskriminierungspraktiken, die die Figuren verinnerlicht haben. Die von grotesk überzeichneten Figuren ganz selbstverständlich ausgeübte Praxis des Ausschlusses von vermeintlich ‚Anderen‘ wird durch die ungewöhnliche Erzählform des Romans insofern in Frage gestellt, als sie nicht die wertende Unterscheidung einzelner Individuen, sondern die offenbar nur gemeinsam zu bewältigende Praxis des Erzählens in den Vordergrund stellt.

Die fiktionalen Romankapitel bestehen aus überwiegend kurzen dramatischen Repliken. Manchmal berichten einzelne Figuren auch, was andere sagen und machen sich selbst zu Sprechern zweiter Ordnung. Die Charaktere stehen in enger Verbindung miteinander: sie verweisen aufeinander, berichten gemeinsam oder berichten, was der jeweils andere sagt. Der Modus des gemeinsamen Berichtens und des Verweisens aufeinander präfiguriert auch die

Wesensverschmelzungen, die im Text mehrfach unvermittelt stattfinden. Sie markieren für die Betroffenen einen herausgehobenen Moment des Übergangs von einem Verständnis zu einem anderen, und zwar unabhängig davon, ob sie sich der Wesensverschmelzung bewusst sind oder nur ein merkwürdiges Unbehagen spüren. Für meine Lektüre des Romans sind die Passagen, die von den Wesensverschmelzungen berichten und in deutlichem Kontrast zum Selbstverständnis der Figuren ungekannte Möglichkeitsräume eröffnen, von besonderer Bedeutung.

Während des zweiten Besuchs des Präsidenten am Grab seines Sohnes überlagert sich die Trauer des Vaters mit der Trauer, die der Bürgerkrieg über das ganze Land gebracht hat. Die Überlagerung individueller und kollektiver Trauer vermittelt der Text nicht durch einen inneren Monolog, wie er seit Beginn des 20. Jahrhunderts literarisch konventionalisiert ist. Wir hören Lincoln seine Gedanken nicht selbst formulieren. Vielmehr vereinigen sich Mr. Vollman und Mr. Bevins mit der Person Lincolns, und sie adaptieren seine Wahrnehmungen und seine Gedanken. Wie es die Signatur unter der folgenden Passage anzeigt, ist es Mr. Vollman, der der doppelten Verzweiflung Lincolns als Vater und als Präsident der amerikanischen Nation eine Stimme verleiht:

Er [Willie] ist nur einer.

Eine Last die mich fast umbringt.

Habe diese Trauer weggeschoben. Ungefähr dreitausendmal. Bisher.

Bis jetzt. Ein Berg. Aus Jungen. Irgendjemandes Jungen. Muss damit weitermachen. Habe vielleicht nicht den Mut dafür. Entscheidungen zu treffen, ohne zu wissen, wo das hinführt, ist das eine. Aber was hier vor mir liegt, ist ein teures Beispiel dafür, wohin meine Befehle –

Habe vielleicht nicht den Mut dafür.

Was tun? Einhalt gebieten? Diese dreitausend ins Loch der Verluste werfen? Den Frieden suchen? Der große Narr der Kehrtwende werden, König der Unentschiedenheit, Lachnummer bis in alle Ewigkeit, schwafelnder Hinterwäldler, dürftiger Mr. Wendehals?

Es ist außer Kontrolle. Wer es ausführt. Wer dran schuld ist. Wessen Auftritt es ausgelöst hat.

Was mache ich.

Was mache ich hier.

Alles Unsinn jetzt. [...] Dann lasst mich nie mehr glücklich sein.

hans vollmann (XLVIII, 197–198)

In diesem literarisch inszenierten Trauermonolog Lincolns, in dem Vollmann den Gedanken des Präsidenten eine Stimme verleiht, verschmilzt der verstorbene Willie Lincoln mit den Kriegstoten und der Vater verschmilzt mit den Untoten der Nation, deren Präsident er ist. So beginnt der Text individuelle und kollektive Trauer zu verknüpfen. Im Anschluss nehmen die drei Protagonisten Bevins, Vollmann und der Reverend all ihre Kräfte zusammen und veranlassen den Präsidenten dazu, noch ein drittes Mal zum Grab zurückzukehren, um seinen Sohn gehen lassen zu können. Unwillkürlich setzen sie die Bildung eines erfrischend selbstlosen „Massen-Geistes“, einer „glückliche[n] gemeinsame[n] Massenbeseelung“ in Gang (LXXVII, 326, 328), die die Verschmelzung individueller und kollektiver Trauer noch einmal verstärkt. Diese Massenbeseelung veranlasst Lincoln zwar erst nach einer Reihe *action*-generierender Plotverwicklungen – die ein fester Bestandteil amerikanischer Erzähltraditionen sind –, dazu, zum Grab seines Sohnes zurückzukehren (LXXXII, 357). Für alle Beteiligten allerdings entfaltet die „massenhafte gemeinsame Beseelung“ (LXXX, 341) heilsame Wirkung an Leib und Seele. Verkrüppelte Hände und Füße und entstellte Gesichter entspannen sich, sind wieder ansehnlich und einsatzbereit. Aufhockende Plagegeister verschwinden; Verwachsungen und Blockaden lösen sich auf. Die Sklavin Litzie, die im „ormaligen Ort“ mehrfach Vergewaltigungen ausgesetzt und in der Folge verstummt war, kann wieder ihre Stimme erheben. Mr. Vollmans grotesk geschwollenes Glied schrumpft auf eine Größe zurück, die es ihm erlaubt, sich wieder zu bekleiden. Die Einfrierungen und Versteinerungen an Leib und Seele weichen auf und geben ungekannten Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten Raum.

Im Folgenden zitiere ich aus dieser für den Roman zentralen Massenbeseelungs-Passage ein längeres Stück. Dabei lässt sich auch die ungewöhnliche Erzähltechnik des gemeinsamen Erzählens, die den gesamten Text prägt, besonders gut verfolgen:

Kommt, sagte ich zu Mr. Bevins. Ich allein war nicht genug. Ich glaube, wir müssen es beide versuchen. Ihn aufzuhalten.

hans vollman

Reverend, sagte Mr. Bevins zu mir. Kommt Ihr mit? Schon *ein* weiterer Geist könnte den Unterschied ausmachen.

Zumal ein so machtvoller wie der Eure, sagte Vollman. [...]
reverend everly thomas

Wir drei rasten aus der Heimstatt aus weißem Stein hinaus,
flitzschwebten so schnell wie möglich hinter Mr. Lincoln her, bis wir ihn
eingeholt hatten.

roger bevins iii

Dann der Sprung.

hans vollman

In den Präsidenten hinein.

roger bevins iii

Die Menge umwuselte uns.

hans vollman

Mehrere mutige Einzelpersonen wollen unserem Beispiel folgen und
machen sich bereit.

reverend everly thomas

[...] Jetzt erkühnten sich alle.

hans vollman

Bald wurde es zu einer allgemeinen Bewegung.

roger bevins iii

Niemand wollte ausgeschlossen sein.

hans vollman

Viele Einzelpersonen drängten sich aneinander –

reverend everly thomas

Gingen in andere hinein –

hans vollman

Verschmolzen vielfach miteinander –

roger bevins iii

Schrumpften nach Bedarf –

hans vollman

Damit alle Platz fanden.

roger bevins iii

[...] Das Negerkontingent,¹³ das sich von Lieutenant Stone und seiner Streife befreit hatte, kam herein; Stone samt Patrouille, beleidigt durch die Vorstellung, diesen Personen nahe sein zu müssen, entschied sich dagegen, ihnen zu folgen.

reverend every thomas

Jetzt waren die Barons drinnen; Miss Doolittle, Mr. Johannes, Mr. Bark und Tobin ‚Dachs‘ Muller waren drinnen.

roger bevins iii

Zusammen mit vielen anderen.

hans vollman

Zu viele, um sie aufzuzählen.

reverend every thomas

So viel Willen, Erinnerung, Klage, Sehnsucht, so viel rohe Lebenskraft

roger bevins iii

Jetzt fiel uns ein (während Manders [der Friedhofswärter], mit emporgestreckter Laterne, dem Präsidenten in einem Baumhain vorausging), dass wir diese Kraft der Masse für unsere Zwecke einspannen könnten.

hans vollman

[...] Was für ein Vergnügen. Was für ein Vergnügen, da drinnen zu sein. Zusammen. Vereint zu einem gemeinsamen Zweck. Da drinnen und auch in den anderen, wodurch wir kurze Einblicke in den Geist der anderen empfingen und auch in Mr. Lincolns Geist. Wie gut es sich anfühlte, das zusammen zu tun!

roger bevins iii

[...] Meine Güte, wie aufregend! Sich solcherart erweitert zu fühlen!

hans vollman (LXXVII, 320–327)

Die an der Massenbeseelung Beteiligten purzeln alle nacheinander wieder heraus aus Lincoln. Weil sie Lincoln scheinbar nicht bewegen konnten, zu Willies Grab zurückzukehren (er tut es später doch), fürchten sie zunächst, dass ihre außer-

¹³ Im englischsprachigen Originaltext verwendet der Reverend den Begriff „negro contingent“. Es handelt sich um eine zur dargestellten Zeit in der Mehrheitsgesellschaft nicht problematisierte Begriffsverwendung.

ordentliche Erfahrung „nur Mumpitz“, eine „Schimäre“ und „bloßes Wunschedenken“ war (LXXIX, 338–339). Erst später erfahren die Protagonisten und die Leser*innen wie folgenschwer die Erfahrung der Besiegelung für Lincoln war. Denn wir werden in Kapitel XCII zu Zeug*innen einer weiteren Besiegelung. Zunächst durchschreitet Lincoln einen Moment lang Mr. Bevins und Mr. Vollman als er das Grab seines Sohnes endgültig verlässt, so dass die beiden das neu gereifte (oder durch seinen Verlust bloßgelegte), tiefe Verständnis des Präsidenten für die Verletzlichkeit und die darin zutage tretende Limitierung der Menschen erkennen können:

Sein Geist neigt von neuem dem Leid zu; der Tatsache, dass die Welt voll Leid war; dass jeder auf seine Weise unter einer Last des Leides ächzte; dass alle litten; dass man, welchen Weg man auch immer einschlug auf dieser Welt, nie vergessen durfte, die anderen litten alle auch (keiner zufrieden; alle ungerecht behandelt, vernachlässigt, übersehen, missverstanden), und deshalb musste man tun, was man konnte, um die Bürde derjenigen zu erleichtern denen man begegnete;
[...]

hans vollman

[...] An der Oberfläche schien zwar jeder Mensch anders zu sein, aber das stimmte gar nicht.

roger bevins iii

Im Kern eines jeden lag das Leid; unser sicheres Ende irgendwann und die vielen Verluste, die wir auf unserem Weg dorthin ertragen mussten.

hans vollman

So müssen wir einander sehen.

roger bevins iii

Als leidende, beschränkte Wesen –

hans vollman

Ewig von den Umständen überwältigt, unzureichend mit ausgleichenden Vergünstigungen bedacht.

roger bevins iii (XCIV, 390–392)

Diese Szene, in der Mr. Bevins und Mr. Vollman den Gefühlen und Gedanken des Präsidenten erneut ihre Stimme leihen, ist eine Schlüsselszene des Romans. Sie bringt die beiden zuvor zitierten Beseelungsspassagen zusammen: die doppelte Verzweiflung des Vaters und des Präsidenten einerseits und die auf allen Ebenen ungekannte Einsicht vermittelnde Massenbeseelung andererseits. Lincoln fühlt sich der Aufgabe, den Bürgerkrieg im Interesse der Union weiterzuführen oder angesichts der Opferzahlen zu beenden, nicht gewachsen. Er stößt stattdessen auf die ganz fundamentale Frage: „Wie sollten die Menschen leben? Wie konnten die Menschen leben?“ (XCIV, 395), und er weiß, dass die Menschen, die er – bzw. das von Mr. Bevins und Mr. Vollman verkörperte „wir“ – im Sinn hat, nicht ausschließlich weiß und männlich sind. Die Figur des Präsidenten erscheint in dieser Passage „[d]urch seinen Verlust weniger strikt er selbst. Und doch erstaunlich kraftvoll“, wie Mr. Bevins und Mr. Vollman feststellen. Er ist „[n]utzlos gemacht, niedergemacht, neugemacht“ (XCIV, 392). Als gebrochener Mann ist er gleichzeitig mit der gesamten Autorität seines Amtes und seiner Nation ausgestattet. Im Angesicht von nicht aus dem Weg zu räumenden Unsicherheiten sieht sich Lincoln – *als ob* ihn sein Sohn seinen Segen dafür geben könnte – schließlich veranlasst, „das Leid zu beenden, indem wir mehr Leid verursachen“ (XCIV, 395).

Die nur einen kurzen Moment anhaltende Beseelung durch Bevins und Vollman wird in Kapitel XCVI mit afroamerikanischem Personal weitergeführt: Thomas Havens, der am „ormaligen Ort“ ein Sklave war, dem es nach eigenen Angaben nicht allzu schlecht ergangen war, schreitet mit Lincolns Schritten voran. Er fühlt eine einladende „Seelenverwandtschaft“ mit dem groß gewachsenen Mann (XCVI, 401), der so offenkundig vom Tod seines Sohnes aber auch durch die Traurigkeit der vielen Menschen – „schwarz wie weiß, die ihn vor so kurzer Zeit massenbeseelt hatten“ – berührt war (XCVI, 402). Thomas Havens weiß nicht, wessen Körper er da beseelt. Er stellt nur fest, dass er diesen Mann kennenlernen möchte, der sich offenbar bereits ein gutes Stück distanzieren konnte von den unbefragt rassifizierten Diskursen der Zeit; einen Mann, der wie ein „sich öffnendes Buch“ vor ihm lag (XCVI, 402). Thomas Havens denkt an die „endlosen Schwierigkeiten und Erniedrigungen“, von denen ihm seine afroamerikanischen Mitmenschen in der Grube berichtet hatten, und möchte Lincoln noch mehr von deren Traurigkeit berichten:

[...] und ich dachte, Sir, wenn Ihr so mächtig seid, wie sich das gerade für mich anfühlt, und uns so zugeneigt, wie es scheint, dann versucht, etwas für uns zu tun, damit wir etwas für uns selbst tun können. Wir sind bereit, Sir, sind wütend, sind fähig, unsere Hoffnungen sind wie Sprungfedern unter Spannung, so straff, dass sie tödlich sein können oder heilig: Lasst uns los, Sir, lasst uns ran, lasst uns zeigen, was wir können.

thomas havens (XCVI, 403)

Thomas Haven nutzt die Gelegenheit, die sich ihm bietet, und sucht der afro-amerikanischen Geschichte die Präsenz zu verleihen, die ihr gebührt; in das offene Buch, als das er den Präsidenten antrifft, schreibt er – erlauben Sie mir den Anachronismus: *black lives matter*.

Der historische Lincoln unterzeichnete im Januar 1863, also ein knappes Jahr nach den im Roman geschilderten Ereignissen, die *Emancipation Proclamation*, die einen Großteil der Menschen, die in den Südstaaten als Sklaven gehalten wurden, zu freien Menschen und damit zu möglichen Unterstützern der Union Army erklärte.¹⁴ Das Ende der Sklaverei wurde mit der Emancipation Proclamation zu einem Kriegsziel. Bereits im Juni 1858, also drei Jahre vor dem Bürgerkrieg, hielt Abraham Lincoln als republikanischer Kandidat des Staates Illinois für den US-amerikanischen Senat seine bis heute berühmte House-divided-Rede. Mit den folgenden aus der Bibel entlehnten Worten (Mk 3,25 und Mt 12,25), die heute nicht weniger brisant sind als damals, warnte Lincoln vor einer Spaltung der Nation:

A house divided against itself cannot stand.

Jedes Haus, das in sich uneins ist, wird nicht bestehen.

Lincoln verlor zwar die Senatswahlen, doch seine Rede verlieh ihm nationale Prominenz und trug ihm die Zustimmung der Gegner der Sklaverei ein (Little).¹⁵ Zwei Jahre später konnte er so zum Präsidenten der Vereinigten Staaten gewählt werden. Bildreich schreibt Saunders' Roman die politische Entwicklung des

¹⁴ Lepore, Jill: *These Truths: A History of the United States*. New York 2018, S. 272–307.

¹⁵ Little, Becky. „Why Lincoln's ‚House Divided‘ Speech Was So Important“, History.com. Updated: Nov 26, 2019; Original: Jun 15, 2018 Website vom 23.09.2022, <https://www.history.com/news/abraham-lincoln-house-divided-speech>.

moderaten Sklavereigegners Abraham Lincoln seinem – durch den Tod seines Sohnes gestärkten – Einblick in die prinzipielle Vulnerabilität menschlichen Lebens zu, die soziale Differenzierungen überspannt.

4. Fazit

Lincoln im Bardo ist ein historisch klar verankerter und doch kraftvoll imaginativer Roman, der seinen Leser*innen ein verfremdetes und darin besonders deutliches Bild der US-amerikanischen Gesellschaft während des Bürgerkriegs vorstellt. Gleichzeitig entwickelt der Text eine grotesk bebilderte Kartographie der Landschaft der Trauer. Die literarische Dokumentationspraxis des Romans verzeichnet die tektonischen Verschiebungen, die der Tod eines geliebten Menschen für die Hinterbliebenen mit sich bringt, und stellt die Vorstellungen der Trauernden von sich selbst, von Anderen und von der Welt fundamental in Frage. Der Text artikuliert die Notwendigkeit einer anderen Qualität der Relation zur Welt und geht dabei deutlich über die isolierenden Dimensionen der Erfahrung der Trauer hinaus, die in vielen autobiographischen und literarischen Auseinandersetzungen mit dem Tod vorherrschend sind. Mit dem Bardo verfremdet der Roman Vorstellungen des ‚normalen Lebens‘ und macht sie so überhaupt erst greifbar, verstehbar, kritisierbar; zum anderen beleuchtet der Text die sozialen Relationen und die kulturelle Einbettung der Trauernden. Lincoln befindet sich nach dem Tod seines Sohnes emotional im freien Fall, während er in seiner Familie und seinem Amt gleichzeitig soziale, kulturelle und ökonomische Privilegien genießt, die die meisten Menschen um ihn herum nicht besitzen. Er wird nicht als ein Held präsentiert, der eine besondere Einsicht gewinnt. Ich will ihn nicht einmal in konventioneller Weise als einen ‚Protagonisten‘ beschreiben, denn Lincoln – der amerikanische Präsident, über den vermutlich bisher am meisten recherchiert und geschrieben wurde –, kommt im Text z.B. selbst gar nicht zur Sprache. Wir begegnen ihm als einem gebrochenen und leidenden Mann, der sich den Aufgaben seines Amtes nicht gewachsen fühlt. Gleichzeitig nimmt er eine soziale Position ein, die von ihm verlangt und ihn auch dazu ermächtigt, die Verantwortung für die sozialen Strukturen zu übernehmen, denen er seine Position zu verdanken hat. Seine im Schmerz begründete Berührbarkeit ermöglicht es ihm, diesen Schmerz zum Nährboden einer über ihn selbst hinausreichenden Empathie werden zu lassen, und die ihm obliegende Verantwortung anzunehmen.

Der Roman verbindet eine individuelle Erfahrung der Trauer mit kollektiven Erfahrungen des häufig uneindeutigen Verlusts und den sich daraus ergebenden Beschwerissen. Imaginativ verbindet der Text die literarische Thematisierung individueller Trauer und eine respektvolle Aufmerksamkeit für die praktischen Auswirkungen systematischer Abwertungen des Lebens durch Sklaverei, Gewalt und Rassismus. Als Roman und literarischer Text postuliert *Lincoln im Bardo*, dass die Thematisierung von Verletzbarkeit und erfahrenem Leid sowie die Zuwendung zu den Bedürfnissen, die daraus erwachsen, individuelle Trauerarbeit mit der kulturellen Aufgabe verbindet, kollektiv unbearbeiteten Trauerprozessen Aufmerksamkeit, Raum und Zeit zu geben. So entwickelt der historisch verankerte Roman gegenwärtige Resonanzen sowohl in Bezug auf die verheerenden Auswirkungen der Coronapandemie in den USA als auch auf die gesellschaftliche Polarisierung und den Verfall der demokratischen Kultur im Land.

Literaturverzeichnis

- „Bardo“. Wikipedia, Website vom 23.09.2022, en.wikipedia.org/wiki/Bardo, Wikimedia Foundation Inc.
- Boss, Pauline:** *Ambiguous Loss: Learning to Live with Unresolved Grief*. Cambridge 1999.
- . „COVID-19 – Dr. Boss offers advice to ease anxiety“, Website vom 23.09.2022, <https://news.cehd.umn.edu/covid-19-dr-boss-offers-advice-to-ease-anxiety/>.
- . „COVID-19 and its Ambiguous Losses: How to Cope with the Stress and Anxiety“, Website vom 23.09.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=QQRRbFJ0arM>.
- Faust, Drew Gilpin:** *This Republic of Suffering: Death and the American Civil War*. New York 2008.
- Kley, Antje.** "No one dies a natural death": Lebendige Geister und die Politik der Toten in George Saunders *Lincoln im Bardo* (2017),“ in: Die Politik der Toten. Figuren und Funktionen der Toten in der Literatur und Politischen Theorie, herausgegeben von Marcus Llanque und Katja Sarkowsky. Bielefeld: Transcript, 2023. S. 121–141.
- Lepore, Jill:** *These Truths: A History of the United States*. New York 2018.

- Lincoln, Abraham:** „A House Divided“, Blackpast.org, Website vom 23.09.2022, <https://www.blackpast.org/african-american-history/1858-abraham-lincoln-house-divided/>.
- Little, Becky:** „Why Lincoln’s ‚House Divided‘ Speech Was So Important“, History.com, Updated: Nov 26, 2019; Original: Jun 15, 2018, Website vom 23.09.2022, <https://www.history.com/news/abraham-lincoln-house-divided-speech>.
- Piegsa, Oskar:** „Der grausame Witzkeks“, Spiegel online 21.03.2023, Website vom 23.09.2022, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/rezension-von-george-saunders-tenth-of-december-a-886383.html#>.
- Remnick, David** (Hg.): *The New Yorker: The Future of American Fiction: 20 Writers for the 21st Century* (June 21 & 28, 1999).
- Saunders, George:** *Lincoln im Bardo*. Übersetzt von Frank Heibert. München 2019.
- . „Homepage“, Website vom 23.09.2022, georgesandersbooks.com/about-george-saunders.
- Whitehead, Colson:** „Colson Whitehead on George Saunders’s Novel About Lincoln and Lost Souls“, Website vom 23.09.2022, www.nytimes.com/2017/02/09/books/review/lincoln-in-the-bardo-george-saunders.html.

Die Beiträgerinnen und Beiträger

Ina Batzke ist Akademische Rätin am Lehrstuhl für Amerikanistik an der Universität Augsburg. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen *Life Writing* und *Autofiction*, LatinX Literaturen, Border Studies, *Speculative Fiction* und *Feminist Technoscience*.

Monica Biasiolo ist Privatdozentin am Lehrstuhl für Romanische Literaturwissenschaft (Französisch, Italienisch) an der Universität Augsburg. In ihrer Forschung beschäftigt sie sich u.a. mit der Utopie, Anti-Utopie und Dystopieforschung, der Literatur des 20. Jahrhunderts (insb. Avantgarden, weibliche Autorschaft und Weiblichkeitmodelle) sowie komparatistischen Fragestellungen.

Victor A. Ferretti ist Professor für Romanische Literaturwissenschaft (Spanisch/Portugiesisch) an der Universität Augsburg. Seine Forschungsschwerpunkte beinhalten v. a. die Frühe Neuzeit (insbesondere Medialität und Mensch-Umwelt-Relationen), die transatlantische Moderne, kulturelle Stadt- und Raumstudien sowie die ästhetische Anthropologie.

Maximilian Gröne ist Akademischer Oberrat für Romanische Literaturwissenschaft (Französisch/Italienisch) an der Universität Augsburg. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen die Bereiche Migration in Literatur und Film (Italien, Frankreich), Narrationstheorie, Medienwechsel und Adaption sowie Autobiographie und Erinnerungskulturen.

Antje Kley ist Professorin für Amerikanistik an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die Geschichte und Funktionen des amerikanischen Romans und des *life writing* Ethik und Ästhetik, Transkulturalität, Gender Studies, Literatur und Wissen, Literatur und Öffentlichkeit sowie literarische Thanatologie.

Helmut Koopmann war von 1974 bis 2001 Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Seine Hauptarbeitsgebiete

sind die Literatur des 18. Jahrhunderts, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang Goethe, Junges Deutschland (insb. Heinrich Heine und Ludwig Börne), Literatur der Jahrhundertwende, Thomas und Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Hermann Broch, Alfred Döblin und die Literatur der Nachkriegszeit.

Lut Missinne ist Professorin für niederländische Literatur an der Universität Münster. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die Gebiete des autobiographischen Schreibens und der Autofiktion, die Poetikforschung, die Literaturgeschichte, die Literaturkritik, niederländischsprachige Literatur in deutscher Übersetzung sowie der Kulturtransfer Niederlande-Flandern-Deutschland im 20. und 21. Jahrhundert.

Alexander Wöll ist Professor für Kultur und Literatur Mittel- und Osteuropas an der Universität Potsdam. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen u.a. die Gebiete der ukrainischen, russischen, belarussischen, polnischen, tschechischen und slowakischen Gegenwartsliteratur, Literaturtheorie und Intermedialität, Doppelgänger und ‚Gothic Novel‘ in den slawischen und westeuropäischen Literaturen sowie Masculinity Studies und Gender in Russland und Ostmitteleuropa.

Hubert Zapf war von 1991 bis 2018 Professor für Amerikanistik an der Universität Augsburg. Seine Forschungsschwerpunkte liegen besonders auf den Gebieten der neueren amerikanischen Literatur, der Literatur- und Kulturoökologie, des *Ecocriticism*, den *Environmental Humanities*, der Literaturgeschichte und der Literaturtheorie.

Heide Ziegler war von 1984 bis 2011 Professorin für Amerikanistik und Neuere Englische Literatur an der Universität Stuttgart, deren Prorektorin für Lehre (1990 bis 1992) und Rektorin (1992 bis 1996) sie zudem war. Ihre Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte liegen u.a. in den Bereichen der zeitgenössischen amerikanischen und englischen Literatur, insbesondere dem amerikanischen Gegenwartsroman, Postmoderne und Literaturtheorie sowie dem *Knowledge Management* und *Educational Politics*.