

BILD REFLEXION DIALOG



STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 30

BILD REFLEXION DIALOG

Interkulturelle Perspektiven
in der Literatur und im Theater

Hg. / red.

Miłosława Borzyszkowska

Eliza Szymańska

Anastasia Telaak

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO
GDAŃSK 2014

Redaktorki tomu / Herausgeberinnen

Miłoslawa Borzyszkowska, Eliza Szymańska, Anastasia Telaak

Komitet Redakcyjny / Herausgeberbeirat

Andrzej Kątny, Sławomir Leśniak, Danuta Olszewska (przewodnicząca), Mirosław Ossowski,
Anna Socka (sekretarz), Marian Szczodrowski

Rada Naukowa / Wissenschaftlicher Beirat

Bernd Ulrich Biere (Koblencja), Marek Jaroszewski (Warszawa), Hans Wolf Jäger (Brema),
Stefan Michael Newerkla (Wiedeń), Christoph Schatte (Poznań)

Recenzenci / Gutachter

prof. dr hab. Roman Dziergwa (Poznań), Prof. Dr. Jürgen Joachimsthaler (Marburg)

Adres Redakcji / Anschrift der Redaktion

Instytut Filologii Germańskiej
ul. Wita Stwosza 55, PL 80–952 Gdańsk
E-Mail: sekger@univ.gda.pl

Projekt okładki i stron tytułowych/Umschlag- und Titelseitengestaltung

Maciej Ostoja-Lniski

Fotografia na okładce/Umschlagsfoto:

Andreas Labes

(przedstawienie Teatru Migrantów/die Aufführung des Theaters der
Migranten: *Oppelner Straße – eine theatrale Reise auf den Spuren von Emin
Pascha und anderen Wandervögeln*)

Adres Redakcji / Anschrift der Redaktion:

Instytut Filologii Germańskiej, ul. Wita Stwosza 55, PL 80–952 Gdańsk
E-Mail: sekger@univ.gda.pl

Skład i łamanie / DTP

Marek Smoliński

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków Fundacji im. J.G. Herdera w Gdańsku
oraz Wydziału Filologicznego / Der Band wurde aus Mitteln der J.G.-Herder-Stiftung in Gdańsk
und der Philologischen Fakultät mitfinanziert

Wersją pierwotną *Studia Germanica Gedanensia* jest wersja drukowana

Copyright by Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Gdański, 2014

ISSN 1230–6045

ISBN 978–83–7865–248–9

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81–824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl

www.wyd.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: www.kiw.ug.edu.pl

Inhaltsverzeichnis

<i>Zur Einführung</i>	9
---------------------------------	---

BILDER DES FREMDEN UND DES EIGENEN

Regina Hartmann

<i>Zugehörigkeitskonstruktionen. Das Bild vom Norden um 1800 in interkultureller deutsch-schwedischer Imagination</i>	21
---	----

Anna Warakomska

<i>„Ich habe schon in der Türkei den Koran gelesen, hier frische ich eigentlich nur auf.“ Die Erfahrung der realen Fremdheit muslimischer Frauen in Deutschland am Beispiel des Berichts von Zeynep in Necla Keleks Die fremde Braut</i>	30
--	----

Miłoslawa Borzyszkowska

<i>Abgebrochene intergenerationale Transmission? Die Mehrsprachigkeit der Freien Stadt Danzig in der Autobiographik von Autoren jüdischer Herkunft</i>	41
--	----

Romuald Valentin Nkouda Sogui

<i>Zwischen Machtanspruch und Exklusion: Selbst- und Fremdbilder im kamerunischen Kontext</i>	52
---	----

REFLEXIONEN DES ANDEREN / HYBRIDITÄT

Hans-Christian Trepte

<i>Auf der Suche nach der „anderen“ Freiheit. Zur „intimen“ Emigration in der polnischen Literatur</i>	67
--	----

Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz

<i>Inny to ten, który właśnie „siedzi w aucie”. Prozatorski debiut Alexandry Tobor a nowe pokolenie piszących o Polsce w Niemczech</i>	80
--	----

Anastasia Telaak

<i>Heimliche Nähe, unheimliche Intimität. Fremde und Andere in Joanna Bators Roman Piaskowa Góra</i>	94
--	----

Magdalena Sacha

<i>Jak z Angielki zrobić dobrą Niemkę? Przestrzenie kobiecej Inności na przykładzie prozy Elizabeth von Arnim</i>	111
---	-----

Silke Hoklas

Formen des Anderen in Fritz Langs Metropolis. Ein Film zwischen fremden Kulturen, fernem Vergangenenheit und dem anderen Geschlecht 122

DIALOGE UND KORRESPONDENZEN

LITERATUR

Gertrude Cepl-Kaufmann

Kirche als Erkenntnisort. Ein Essay 135

Marion Brandt

Deutsch-polnische Literatur aus postkolonialer und interkultureller Perspektive 149

Patrice Djoufack

List, Täuschung, Ambivalenz. Postkoloniale Strategien in Heinrich von Kleists Die Hermannsschlacht 162

Anikó Zsigmond

Interkulturelle Aspekte in Wladimir Kaminers Schönhauser Allee 173

Anna Daszkiewicz

Zum Wertesystem und zu den Verhaltensmustern des Gangsta Rappers Bushido und deren Rezeption bei polnischen Germanistikstudierenden 183

THEATER

Artur Pelka

Zwei Theater: Das romantische Paradigma, die „Generation Porno“ und ein polnisch-polnischer Krieg unter deutscher Flagge 199

Karolina Prykowska-Michalak

Die Anwendung der Theorie des Kulturtransfers auf die Erforschung der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen nach 1990 211

Astrid Popien

Unter Deck im Krebsgang. Günter Grass' Novelle und ihre Theateradaption durch Pawel Huelle 218

Andreas Enghart

Transkulturalität im Theater? Susanne Kennedys Inszenierung von Marieluise Fleißers Fegefeuer in Ingolstadt an den Münchner Kammerspielen 232

Eliza Szymańska	
<i>Theater und Migration – Olek Witts „Theater der Migranten“ aus interkultureller Perspektive</i>	245

BESPRECHUNGEN UND MISZELLEN

Jürgen Joachimsthaler, <i>Text-Ränder. Die kulturelle Vielfalt in Mitteleuropa als Darstellungsproblem deutscher Literatur</i> . 3 Bde., Winter Verlag, Heidelberg 2011, 1420 S. (<i>Marion Brandt</i>)	259
Mirosław Ossowski, <i>Literatura powrotów – powrót literatury. Prusy Wschodnie w prozie niemieckiej po 1945 roku</i> , Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011, 374 S. (<i>Roman Dziergwa</i>)	264
<i>Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura emigracyjna w Berlinie i Sztokholmie po roku 1981</i> , red. Ewa Teodorowicz-Hellman, Janina Gesche przy współpracy Marion Brandt, Stockholm Slavic Papers 22. Sztokholm/ Stockholm 2013, 357 S. (<i>Joanna Sumbor</i>)	267
Renata Cieślak, Franz Fromholzer, Friedmann Harzer, Karolina Sidowska (Hgg.), <i>Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus (1990–2012)</i> , Neisse Verlag, Dresden, 2013, 320 S. (<i>Eliza Szymańska</i>)	273
<i>Der Briefwechsel. Willy Brandt und Günter Grass</i> , hg. v. Martin Kölbel, Steidl Verlag, Göttingen 2013, 1230 S. (<i>Mirosław Ossowski</i>)	276
<i>Vom kritischen Intellektuellen zum Medienpromi? Zur Rolle der Intellektuellen in Literatur und Gesellschaft vor und nach 1989. Bansin/Usedom, 14.–16. November 2013. Tagungsbericht.</i> (<i>Monika Wolting</i>)	278
<i>Kaya Yanar: Made in Germany</i> , München: Wilhelm Heyne Verlag 2011, 286 S. (<i>Anna Daszkiewicz</i>)	281
Autorinnen und Autoren	285



Zur Einführung

Interkulturalität wird als literatur- und kulturwissenschaftlicher Forschungsansatz seit dem letzten Jahrzehnt derart extensiv verwendet, dass es schwerfällt, eine übergreifende Klammer – insbesondere im Hinblick auf die theoretische Reflexion – zu finden. Jedenfalls bietet er nach wie vor und entfaltet zugleich ein ergiebiges Instrumentarium für die mehrdimensionale Auseinandersetzung mit kulturellen Phänomenen, die den Menschen seit jeher begleiten. Im Zeitraum der zunehmenden Globalisierungsprozesse zum einen, zum anderen erneut wachsender nationalistischer Tendenzen wird der Einzelne jedoch als Individuum und als Mitglied verschiedener Gemeinschaften vermehrt und bewusster mit diesen Erscheinungen konfrontiert. Das Potential des interkulturellen Ansatzes scheint demnach noch lange nicht ausgeschöpft zu sein.

Texte schaffen bekanntlich einen Raum, in dem Strukturen und Bilder des Fremden bzw. Anderen und Eigenen sowie deren Verflechtungen wahrgenommen, inszeniert und reflektiert werden können. Sie bringen die ihnen zugrundeliegenden symbolischen, realen und imaginären Ordnungen in einen Dialog. Literatur und Theater können in diesem Kontext als Medien und zugleich als Potential betrachtet werden, die die Möglichkeit bieten, das Komplexe der menschlichen Zugehörigkeitskonstruktionen und –projektionen zu hinterfragen. Den Begriff „Bilder“ verstehen wir vor diesem Hintergrund als Projektionen bzw. Konstrukte, meist in Form von Fremd- und Autostereotypen, die häufig als statisch erscheinen und zum festen Vorstellungsinventar einer Gruppe bzw. eines Kulturkreises gehören, jedoch ebenso auf ein dynamisches Verständnis der Selbst- und Fremdwahrnehmung verweisen können. Im vorliegenden Band werden daher Eigenes und Fremdes, Alterität und Hybridität sowie ihre Korrespondenzen zum Teil innerhalb eines Diskurses über Konzepte, zum Teil als dialogische Kategorien betrachtet und untersucht.

Mit dem Konzept der Interkulturalität sind – über die in diesem Forschungsansatz zentralen Fragen nach Eigen- und Fremdzuschreibungen und ihren Aufladungen im Hinblick auf eine Normierung und Normalisierung der Welt hinaus – stets die Begriffe der Hybridität und der Alterität verbunden. Die Theorie der kulturellen Hybridität ist weit von der Idee einer autochthonen und homogenen nationalen Kultur entfernt. Die Grundvoraussetzung für die Entwicklung dieser Kategorie liegt in der Annahme begründet, dass es keine Kultur gibt, die von der Beeinflussung durch eine andere Kultur – in Form einer Zirkulation von Menschen, Dingen oder Informationen – unberührt bleibt.¹ Was die beiden Konzepte der Interkulturalität und der kulturellen Hybridität verbindet, ist außerdem der Versuch, durch

¹ Vgl. Aglaia Blioumi, *Interkulturalität als Dynamik. Ein Beitrag zur deutsch-griechischen Migrationsliteratur seit den siebziger Jahren*, Tübingen 2001, S. 94.

den Abbau von Dichotomien das Andere bzw. Fremde gegenüber dem Eigenen aufzuwerten und deren Interaktionen zu unterstützen. Aglaia Blioumi schreibt dazu: „Indem die Offenheit für das Andere und die Relativität der mentalen Konzeptionsmuster begünstigt wird, werden beide Begriffe nicht als Defizit, sondern als Chance für kulturübergreifendes Denken propagiert.“²

Der Begriff der Hybridität geht auf literarisch-linguistische ‚Hybride‘ zurück und wurde im Rahmen der Postkolonialismus-Debatte auf kulturelle Phänomene unterschiedlicher Art übertragen.³ In Anlehnung an Michail M. Bachtins Konzept einer organischen und einer intentionalen Hybridität sprachlicher Phänomene, an Jacques Lacans Psychoanalyse und Jacques Derridas Begriff der *différance* hat Homi Bhabha den Begriff der Hybridität zu einer der zentralen Kategorien interkultureller Forschung erhoben, die Kulturkontakte nicht länger „essentialistisch bzw. dualistisch“ begreift. Vielmehr eröffnet die Hybridität „einen ‚dritten Raum‘, in dem die Konstitution von Identität und Alterität weder als multikulturelles Nebeneinander noch als dialektische Vermittlung, sondern als unlösbare und wechselseitige Durchdringung von Zentrum und Peripherie, Unterdrücker und Unterdrücktem modelliert wird“.⁴

In dieser Definition wird der für das zweite Kapitel zentrale Begriff der „Alterität“ verwendet, der im deutschsprachigen Raum seit Hans Robert Jauss' *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur* (1977) zum festen Bestand der kulturwissenschaftlichen Debatte gehört. Er wird oft synonym mit den Begriffen „Andersartigkeit“ oder das „Andere“ gebraucht, worauf unter anderem Ortrud Gutjahr verweist, wenn sie schreibt: „Alterität [umfasst] die Vorstellung von einem, in Bezug auf das Eigene, gleich ursprünglich Anderen“.⁵

Ohne auf die Herkunft des Terminus einzugehen, sei vermerkt, dass der Begriff „Alterität“ in der Forschung anfangs negativ besetzt war. Bereits der Urvater der postkolonialen Studien Edward Said stellte in seinem bahnbrechenden Werk *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* (1978) fest, dass der Orient in vielen literarischen und nichtliterarischen historischen Texten aus eurozentrischer Perspektive als das Andere des sich als aufgeklärt und zivilisiert begreifenden Westens entworfen werde. Die Betonung der Unterschiede führte grundsätzlich dazu, eine eigene Hegemonie zu begründen, indem man dem Okzident die Autorität gegenüber dem Orient zuschrieb. Selbstbestimmung und Identitätsbildung erfolgten also über die negative Folie der Überlegenheit, und Alterität diente der Legitimation hegemonialer Kontrolle.⁶ Alterität kann aber auch in positiver Konnotation als das für eine Selbstbestimmung unabdingbare Andere aufgefasst werden, als „Basis der Subjektkonstitution durch Bewußtsein“⁷ oder auch als „Bedingung für Identität und

² Ebd., S. 95.

³ Vgl. ebd., S. 94.

⁴ Ansgar Nünning (Hg.), *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, Stuttgart, Weimar 2005, S. 68.

⁵ Ortrud Gutjahr, *Fremde als literarische Inszenierung*, in: dies. (Hg.), *Fremde*, Würzburg 2002, S. 47–67, hier S. 48.

⁶ Vgl. Heinz Antor, *Postkoloniale Studien. Entwicklungen, Positionen, Perspektiven*, in: Herbert Foltinek, Walter Weiss (Hgg.), *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Jahrgang 33/2002, S. 115–130, hier S. 119.

⁷ Roy Sommer, *Fictions of Migration: Ein Beitrag zur Theorie und Gattungstypologie des zeitgenössischen interkulturellen Romans in Großbritannien*, Trier 2001, S. 25.

Selbstvergewisserung“.⁸ Es besteht demnach die Möglichkeit eines negativen wie auch eines positiven Verständnisses von Alterität: als Ursache von Diskriminierung, Entfremdung, Bedrängnis, Stereotypisierung und Vorurteilen einerseits, als Grundlage des Selbstverständnisses bzw. einer Verständigung zwischen den Kulturen und als Ausdruck persönlicher Bereicherung andererseits.⁹

Als interkulturelle Dialoge und Korrespondenzen werden hier Formen und Strategien des Dialogs zwischen zwei oder mehreren Kulturen verstanden. Diese werden gleichermaßen als literarische Konstruktion und als öffentliche und wissenschaftlich-akademische Praxis analysiert. Nicht überraschend ist die Untersuchung interkultureller Dialogformen auch im Rahmen post-/kolonialer Strukturen und mit Hilfe des Instrumentariums postkolonialer Theorien, ergeben sich doch gerade hier – in einem Kontext, in dem die Gesprächspartner in einem asymmetrischen Verhältnis zueinander stehen – wichtige Fragen nach den Voraussetzungen und Funktionen eines Dialogs. Worauf diese Asymmetrie jeweils historisch beruht, wie sie sich als Konstruktion manifestiert, in die in unterschiedlichem Grade Bilder des Eigenen und des Fremden/Anderen sowie entsprechende Diskurse einfließen, ob und inwiefern eine Reflexion darauf den Dialog steuert, ihm eine bestimmte Dynamik verleiht oder ihn vereitelt – dies sind einige der Aspekte, die hier zur Diskussion stehen. Ähnliche Fragestellungen ergeben sich im Hinblick auf die zeitgenössische (deutsche) Migrationsgesellschaft: Hier sind die Vielzahl an Diskursen, Konventionen und Praktiken bezüglich kultureller Zugehörigkeit(en) und Differenz(en) sowie die Bedingungen/ Voraussetzungen, die daraus für einen Dialog resultieren, von Interesse. Dessen Einschätzung setzt wiederum eine aufmerksame Betrachtung bestimmter Kriterien voraus: Wovon wird Gelingen oder Scheitern abhängig gemacht? Woran misst sich Erfolg oder Misserfolg einer interkulturellen Begegnung? Und wie schlägt sich der Blick des Betrachters in der jeweiligen Bewertung nieder? Sicher scheint, dass die Wahrnehmung von Korrespondenzen und das Zustandekommen eines Dialogs sich wechselseitig bedingen. Für den literarischen Raum von Bedeutung ist die Überführung dieses Wechselverhältnisses in ein ästhetisches Narrativ und, im besten Fall, ein Weiter-Weben der dabei entstehenden Textur, an der – auf dem Wege eines kritischen Dialogs – der Rezipient mitwirkt.

Ein Forum der wechselseitigen interkulturellen Beeinflussung ist seit jeher das Theater. Auf die vielfältigen Beziehungen zwischen verschiedenen Theaterkulturen und daraus resultierende Fragestellungen verweist u.a. Christine Weiler. Diese beziehen sich auf die spezifische Funktion des Theaters, die Motive der theatralen Texte, auf eine mögliche Ausbeutung anderer Kulturen bei der Aneignung fremder theatraler Elemente, die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremden, auf die Grenzen des Verstehens und auf Veränderungen der Formen bei theatralen Austauschprozessen.¹⁰ Die Aufgabe der heutigen Theaterwissenschaft in der Interkulturalitätsforschung sieht die Wissenschaftlerin darin, „das notwendige

⁸ Wolfgang Sting, *Anderes sehen. Interkulturelles Theater und Theaterpädagogik*, in: Klaus Hoffmann, Rainer Klose (Hgg.), *Theater interkulturell. Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen*, Berlin, Milow, Strassburg 2008, S. 101–109, hier S. 106.

⁹ Vgl. Sommer, *Fictions of Migration*, S. 65f.

¹⁰ Vgl. Christel Weiler, *Interkulturalität*, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hgg.), *Metzler Lexikon, Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, S. 156–159, hier S. 157f.

historische Wissen um die unterschiedlichen Theaterformen und -kulturen für die Analyse gegenwärtiger hybrider Theatergebilde bereit zu stellen.“¹¹

Im ersten Teil des vorliegenden Bandes stehen unter dem Titel *EIGENES UND FREMDES* die Auseinandersetzungen mit Bildern des Eigenen und des Fremden im Mittelpunkt. Die Autoren der hier präsentierten Beiträge untersuchen den Text als Medium, in dem Kulturräume umrissen und zugleich überschritten werden können. Das Spektrum der Interaktion zwischen kulturellen Räumen, die in diesem Kapitel thematisiert wird, reicht vom deutsch-schwedischen Kontext, am Anfang des 19. Jahrhunderts verortet, über den gegenwärtigen deutsch-türkischen Diskurs und (Re-)Konstruktionen der jüdischen Erfahrung zwischen Ost und West in der Freien Stadt Danzig bis hin zur kamerunischen Literatur.

Das Kapitel eröffnet der Beitrag von REGINA HARTMANN, die mit Blick auf den Mythos vom Norden eine „im Medium der Literatur vermittelte ‚Verschiebung‘ interkultureller Art“ zwischen dem deutschen und schwedischen Kulturraum zu Beginn des 19. Jahrhunderts verfolgt. Dies geschieht am Beispiel der Reisebeschreibungen von Ernst Moritz Arndt und der Dichtungen von Friedrich de la Motte Fouqué zum einen, zum anderen anhand der Dichtungen von Erich Gustaf Geijer. Die literarischen Texte liest HARTMANN als Dokumente einer Aufnahme des von Gerstenberg, Klopstock und Herder im Sturm und Drang entwickelten „Mythos vom Norden“. Sie untersucht diese Texte als Konstrukte im Hinblick sowohl auf ihre festen Bestandteile und den Grad der Fiktionalisierung, als auch auf Ausklammerungen und hinsichtlich ihrer Funktion bei der Herausbildung der nationalen Identität der Deutschen und Schweden. Indem die Forscherin bei ihrer Untersuchung den Aspekt interkultureller Kommunikation mitberücksichtigt, weist sie auf die gegenseitige Beeinflussung bei der Konstruktion und Deutung des Imaginariums des Nordens hin, nämlich wie in beiden Kulturräumen etwas „kulturell Fremdes per Zugehörigkeitskonstruktion als Eigenes adaptiert wird“.

Einem aktuellen Kontext wendet sich ANNA WARAKOMSKA zu. Sie thematisiert die Erfahrung von Fremdheit, die muslimische Frauen im gegenwärtigen Deutschland machen, indem sie das kontrovers aufgenommene Sachbuch *Die Fremde Braut* (2005) von Necla Kelec untersucht, das sie als einen „Bericht aus dem Inneren des türkischen Lebens in Deutschland“ betrachtet. Die Forscherin hinterfragt die von Musliminnen gegebene und von Kelec vermittelte Schilderung einzelner Herausforderungen des muslimischen Alltags im Aufnahmeland – pendelnd zwischen den Polen sozialer Ausgrenzung und Assimilation sowie moslemischer Tradition und Säkularisierung des deutschen Umfelds. Dabei hebt sie die Schattierungen auf der Erfahrungspalette zwischen Fremdheit und Entfremdung im deutsch-türkischen Kontakt hervor. WARAKOMSKA weist dabei auf den von Kelec betonten Wandel in der Wahrnehmung des Integrationspotentials der türkischen Migranten in Deutschland und ihre Skepsis bezüglich des künftigen Zusammenlebens beider Kulturen hin.

Mit der Frage der Mehrsprachigkeit in ausgewählten autobiographischen Texten von Autoren jüdischer Herkunft aus Danzig setzt sich MIŁOŚŁAWA BORZYSZKOWSKA auseinander. Gertrud Dworetzkis und Frank Meislers Familien sowie die Stadt Danzig werden als kulturelle Räume betrachtet, die zwischen dem deutschen West- und dem polnischen

¹¹ Ebd., S. 159.

bzw. litauischen Ostjudentum fungieren. Der Fokus liegt dabei auf Reflexionen, die aus zeitlicher Distanz vermittelt wurden und sich auf eine kulturelle Hierarchisierung und Transmission bzw. eine abgebrochene Transmission östlicher Sprachen beziehen, zu der es in der Sozialisation von Kindern jüdischer Familien in Danzig gekommen ist. Die Darstellung der sprachlichen Kompetenzen von Dworetzkis und Meislers Familienmitgliedern in den untersuchten Texten wird daraufhin untersucht, wie das Eigene und das Fremde samt ihren wechselseitigen Überlagerungen in Zugehörigkeitskonstruktionen eingebettet und angesichts der fortschreitenden Assimilation bis 1933 bzw. der gewaltsamen Exklusion aus der deutschen Gesellschaft infolge des Holocaust aus zeitlicher Distanz zurück projiziert werden.

In den Kontext der kamerunischen Kultur führt ROMUALD VALENTIN NGKOU-DA SOPGUI, indem er zwei literarische Texte – Hilaire Mbakops *Das zerstörte Dorf* und Gabriel Kuitsche Fonkous *Au Pays de(s) Intégré(s)* – im Hinblick auf die Darstellung von Selbst- und Fremdbildern analysiert und interpretiert. Der Forscher unternimmt eine Dekonstruktion der tradierten Wahrnehmungsmuster bezüglich der jeweiligen fremden Kultur an diesen Beispielen, indem er auch den postkolonialen Ansatz und dessen Annahme berücksichtigt, dass Vorurteile keine Diskurse von unten seien, wie dies oft zu ihrer Banalisierung behauptet wird, sondern von oben. Er konzentriert sich dabei auf die Frage, welche Rolle der Ethnozentrismus bei der Widerspiegelung von ethnischen Stereotypen und bei den Repräsentationen des Anderen spielt, und wie der Ethnozentrismus im interkulturellen Dialog zur Diskriminierung des jeweiligen Fremden führt. Des Weiteren untersucht Ngkouda Soggui die literarischen Strategien, mittels derer die Exklusion des Anderen geschildert wird, und stellt dabei fest, dass die Kulturbeggnung hier vor allem als eine Konfrontation dargestellt wird.

HANS-CHRISTIAN TREPTE, mit dessen Beitrag der zweite Teil des Bandes – REFLEXIONEN DES ANDEREN/HYBRIDITÄT – beginnt, berichtet von der Alterität, die bei etlichen polnischen Schriftstellern zu Diskriminierung und Entfremdung im eigenen Land führte und diese schließlich veranlasste, die Heimat zu verlassen. Die Ursachen dieser Alterität macht TREPTE nicht nur in politischen, ideologischen oder ökonomischen Umständen, sondern deutlich auch in intimen, körperlichen Dispositionen aus: In dem Beitrag wird darauf hingewiesen, dass viele homosexuelle Schriftsteller Polen verließen, weil sie sich in ihrer Heimat als Andere diskriminiert fühlten; der Auslandsaufenthalt wurde so für sie zu einer Möglichkeit der Befreiung und Emanzipation.

Auf das Gefühl der Bedrängnis, das mit der Migrationserfahrung verbunden ist, konzentriert sich MAŁGORZATA ZDUNIAK-WIKTOROWICZ in ihrer Analyse von Aleksandra Tobors Debütroman *Sitzen vier Polen im Auto. Teutonische Abenteuer*. Im Mittelpunkt ihres Beitrags steht der Begriff der Andersheit, mit dem sie sowohl die neue (Deutschland), als auch die vertraute Umgebung (polnische Familie) der Hauptprotagonistin verbindet. Der Roman wird somit einer Literatur zugeordnet, die man als „Stimme des Anderen“ definieren kann.

Einem polnischen Roman der letzten Jahre, Joanna Bators *Piaskowa Góra* (dt. *Sandberg*), ist der Beitrag von ANASTASIA TELAŁAK gewidmet. Hier werden zunächst die in Darstellung einer monologischen Nachkriegs-Kultur (Bachtin) eingebetteten Konstruktionen des Fremden und des Anderen im Hinblick auf das polnisch-deutsche bzw. polnisch-jüdische

Verhältnis untersucht. Ist bei ersterem eine eher inklusive Prägung zu beobachten, so zeigt das Narrativ im zweiten Fall eine an die Jedwabne-Debatte (2001) anknüpfende Reflexion Bators auf die komplexen Voraussetzungen der exklusiven Bedeutung des Signifikanten 'Jude'. An der Figur der Dominika als Repräsentantin der 3. Generation von Polen nach dem Zweiten Weltkrieg diskutiert TELAŁAK schließlich ein „zwischen allegorischer Wurzellosigkeit, (weiblicher) Transkulturalität und Hybridität sowie poetischer Freiheit angesiedeltes Existenzmodell“ als literarische Antwort Bators, selbst Autorin der polnischen *post mémoire*-Generation, auf Verstrickungen, Versäumnisse und Verfehlungen der Eltern- und Großelterneneration.

Um verschiedene Formen weiblichen Andersseins (als Ehefrau, Ausländerin, Adelige) geht es auch in dem Beitrag von MAGDALENA SACHA über die Prosa von Elizabeth von Arnim. SACHA hebt hervor, dass das Anderssein zu einer Form von Belastung werden kann. Anhand der Opposition von Kultur (das Männliche) und Natur (das Weibliche) werden stereotype Denkweisen in den Rollenzuschreibungen innerhalb der preußischen Gesellschaft entlarvt. Daraus resultiert der Konflikt zwischen zwei Kulturen: der angelsächsischen, welche die Autorin und ihre Heldinnen repräsentieren, und der preußisch-deutschen, für die der Ehemann, die Dienerschaft und die Nachbarinnen (sowohl im realen Leben der Autorin, als auch in ihrem Schaffen) stehen.

Einem Meilenstein des deutschen Films, Fritz Langs *Metropolis*, ist der Beitrag von SILKE HOKLAS gewidmet. HOKLAS setzt sich mit dem darin prominenten Mittelalter als Konstrukt auseinander und analysiert insbesondere, wie sich die Verschränkungen von zeitlicher und räumlicher Alterität inhaltlich und stilistisch niederschlagen. Dabei zeigt sie auf, wie die Alterität, die in Langs Filmen oft auch mit einer unvertrauten Weiblichkeit assoziiert wird, zu einer Verflechtung von Eigenem und Anderem, Fremdem und Vertrautem führen kann.

Im dritten Teil des Bandes, der mit DIALOGE UND KORRESPONDENZEN überschrieben ist, geht es um die spezifischen Strukturen und Regeln, die in interkulturellen Begegnungen wirksam werden. Das Augenmerk gilt hier insbesondere dem Literatur und Theaterbetrieb sowie der akademischen Welt, aber selbstverständlich auch dem innerliterarischen bzw. innertextuellen Dialog und dem klassischen 'Gespräch' zwischen einem Text und seinem für dessen Korrespondenzen oder auch Asymmetrien empfänglichen Leser/Zuschauer.

Ein solches für Korrespondenzen offenes Gespräch zeichnet sich in GERTRUDE CEPL-KAUFMANNs Essay ab. Die Autorin nimmt eine konkrete Begehung „sakraler Topien“ in Danzig/Gdańsk und Köln, insbesondere die jeweilige Trinitatiskirche, zum Ausgangspunkt für die Erkundung von Sinnkonstellationen in der Danziger Trilogie von Günter Grass. Dabei legt sie ein beziehungsreiches Netz religiös aufgeladener Figuren und Muster frei; über „Trinitatis-Danzig“ dokumentiert sich so im Roman *Hundejahre* im wörtlichen, allegorischen sowie moralischen Sinne Grass' mythenkritische Weltsicht. Wie der Essay weiter vor Augen führt, steht die an Trinitatis-Danzig geknüpfte Bedeutungs-Architektur in enger Beziehung zum ähnlich symbol- und „geschichtsträchtigen Dreiecks-konstrukt“ Trinitatis-Köln – Kölner Dom/Hauptbahnhof – Kölner Funkhaus: Hier sei in der frühen deutschen Nachkriegszeit über die neue Praxis öffentlicher Rundfunkgespräche ein „moderner, pseudosakraler Ort“ geschaffen und der intellektuelle Diskurs zu einem

„modernen Schöpfungsmythos“ erhoben worden. Aus einer „Trias der Erkenntnis“, so das Fazit CEPL-KAUFMANNs, mache Grass eine „des Nichterkennens“; statt einer Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich sei nur „transzendente Obdachlosigkeit“, die leere Form eines „intellektuellen Eskapismus“ festzustellen.

Während es an Untersuchungen zu Grass' Werk in interkulturellen Zusammenhängen nicht mangelt, stellt MARION BRANDT in Bezug auf zeitgenössische deutsch-polnische Schriftsteller noch erheblichen Forschungsbedarf fest. In ihrem Beitrag führt sie aus, dass diese Autoren, die in ihrem auch an deutsche Leser gerichteten Schaffen kulturelle Differenzen aufgreifen, im deutschen Literaturbetrieb ebenso wie in der literaturwissenschaftlichen Forschung in Deutschland kaum zur Kenntnis genommen würden. Unter den möglichen Ursachen für dieses Defizit sticht die komplexe Geschichte der deutsch-polnischen Beziehungen heraus: Hier konstatiert BRANDT das Nachwirken eines Kolonialdiskurses, der sich bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts in einem zunächst von Preußen, später von Deutschland etablierten Herrschafts- und Unterdrückungsverhältnis Polen gegenüber manifestiere. Dass kaum Literatur von ehemals Kolonisierten in deutscher Sprache vorliege, wie in der interkulturellen Germanistik behauptet werde, sei von hier aus nicht haltbar; deutsch-polnische Autoren befinden sich vielmehr in einer Situation, die mit der eines postkolonialen Subjekts verglichen werden kann. Der Beitrag schließt konsequenterweise mit der Forderung, den interkulturellen Ansatz in den Literaturwissenschaften mit den klassischen Fragen der postkolonialen Studien zu verbinden und beides für die Erforschung der deutsch-polnischen Literatur fruchtbar zu machen.

Über einen postkolonialen Ansatz nähert sich auch PATRICE DJOUFACK einem literarischen Werk, nämlich Heinrich von Kleists *Die Hermannsschlacht* (1808), das auf komplexe Weise Interkulturalität inszeniert. Sein Beitrag rückt ab von Interpretationen, die den Cheruskerrfürsten Hermann ausschließlich als Tyrann und Terroristen bzw. als im Romanisierungsprozess in Dekadenz Verfallenen deuten. Stattdessen stellt er eine Lesart in den Vordergrund, nach der die herausragenden Methoden einer (interkulturellen) Verständigung im Drama, welche diese gerade zu vereiteln trachten – etwa Intrige, Täuschung, Doppeltzüngigkeit –, sich auf Seiten der Römer als Strategie kolonialen Gebarens und Begehrens, auf Seiten Hermanns wiederum als Strategie des Widerstands im antikolonialen Kampf erweisen. Detailliert untersucht DJOUFACK diesen Dialog in einem „asymmetrischen Machtverhältnis“, die Hybris der Römer und die sie konterkarierende „schlaue Höflichkeit“ (Homi Bhabha) des Germanen. So diene die „postkoloniale Ambivalenz“ nicht zur Verständigung bzw. Vermittlung zwischen den Kulturen, sondern werde zur entscheidenden Waffe im Kampf um die Wahrung eigener Autonomie- und Machtansprüche.

Bei der literarischen Darstellung interkultureller Prozesse interessiert naturgemäß das narrative Konzept, hier insbesondere die Frage nach etwaigen Unterschieden in der Perspektive, aus der das erzählende und das erzählte Ich jeweils kulturelle Differenzen wahrnehmen. Dem geht ANIKÓ ZSIGMOND in ihrer Lektüre von Wladimir Kaminers *Schönhauser Allee* ebenso nach wie den im Roman verwirklichten interkulturellen Raumentwürfen, der Literarisierung kultureller Bezüge und der (De-)Konstruktion bestimmter Konzepte von Kultur. ZSIGMOND zufolge bildet Kaminers Text einen literarischen Kosmos, der an der Dynamik der Globalisierung partizipiert und diese sowie mit ihr einhergehende interkulturelle

Diskurse mit ästhetischen Mitteln reflektiert. Von hervorgehobener Bedeutung ist hier die von einem interkulturellen Gedächtnis geprägte Rolle des Erzählers als Produzent und Rezipient kultureller Codes: Dessen ironisch unterlegte Position zwischen den Kulturen sei ausschlaggebend für „die Wahrnehmung und die Interpretation der Kulturalität bzw. Interkulturalität des Textes“.

Ein als gescheitert wahrgenommener interkultureller Dialog bildet die Grundlage des Beitrags von ANNA DASZKIEWICZ. Anhand des so polemischen wie „vulgären“ Sprachgebrauchs im autobiographischen Buch und Filmportrait von und mit Bushido, dem prominenten deutschsprachigen Gangsta-Rapper mit deutschen und tunesischen Wurzeln, analysiert DASZKIEWICZ zunächst paradigmatische Muster „migrationsspezifischer Erfahrungen von Differenz und Zugehörigkeit“, „Ausgrenzung und Entfremdung“ in der deutschen Mehrheitsgesellschaft und hebt die für den „Ghettorap“ zentralen Idealbegriffe der Ehre und Anerkennung hervor. Die Frage nach möglichen Auswirkungen der Selbstdarstellung Bushidos auf Heranwachsende sucht die Autorin anhand der im Beitrag dokumentierten Rezeption des Filmportraits von Bushido durch Danziger Germanistikstudierende, die einige Jahre in Deutschland gelebt haben sowie über Deutschkenntnisse auf muttersprachlichem Niveau verfügen, zu beantworten: Demnach haben Bushidos Selbstauskünfte über seinen sozialen Aufstieg überwiegend Bewunderung ausgelöst. Seine „obszöne und menschenverachtende“ Diktion hingegen sei so gut wie nicht ins Gewicht gefallen, dabei gelte es gerade ihr entgegenzuwirken, um den Integrationsprozess nicht zu gefährden.

In dem theaterwissenschaftlichen Teil des dritten Kapitels gilt es, die Funktion des Theaters als Forum und Medium einer wechselseitigen interkulturellen Beeinflussung zu betrachten. Hier wird einerseits den möglichen Dialogen und Korrespondenzen zwischen dem polnischen und dem deutschen Theater nachgegangen. Andererseits werden unter den Stichworten Migration, Transkulturalität oder Hybridität die neuesten Tendenzen im deutschen Theater präsentiert.

Vom Einfluss des deutschen Theaters auf das polnische nach 1989 handelt der Beitrag von ARTUR PEŁKA. Darin macht der Wissenschaftler auf die starke Präsenz der deutschen Dramatik auf polnischen Bühnen, auf gemeinsame Projekte und die sich in Polen großer Popularität erfreuende deutsche Theaterästhetik aufmerksam, was er unter dem Stichwort „deutsche Mode“ zusammenfasst. Auf deren Aktualität/Wirksamkeit lässt auch das seit Jahren wachsende Interesse an der deutschsprachigen Dramatik und dem deutschen Theater schließen: „[d]ieser Kulturtransfer fand auf verschiedenen Ebenen statt und äußerte sich zum einen in zahlreichen Publikationen neuer deutschsprachiger Theater Texte in polnischer Übersetzung, zum anderen in häufigen und sehr gut aufgenommenen Gastspielen deutscher Theater und zudem im wachsenden wissenschaftlichen Interesse an gegenwärtigen Theaterkonzeptionen sowie theaterwissenschaftlichen Forschungen in Deutschland“.

Dem Phänomen des Kulturtransfers, genauer: den Möglichkeiten einer Anwendung dieses Konzepts für die Erläuterung der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen nach 1990 ist der Beitrag von KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK gewidmet. Den Grund für die Anwendung dieser Methode im deutsch-polnischen Kontext sieht die Autorin vor allem im konjunkturell bedingten Wandel im Verhältnis zwischen den Theatern beider Länder nach dem Systemwechsel: Seitdem sei in Polen eine spürbare Rezeptionsbereitschaft festzustellen.

Dies wird dann an einem konkreten Beispiel, nämlich dem Theater von Frank Castorf und dessen sich verändernder Aufnahme in Polen veranschaulicht.

Mit der Rezeption von Grass' Novelle *Im Krebsgang* im Stadttheater in Gdynia (Regie: Krzysztof Babicki) setzt sich der Beitrag von ASTRID POPIEN auseinander. Die Theateradaption von Paweł Huelle, deren Uraufführung am 13. Mai 2012 stattfand, wird mit Blick auf ihre Entstehungsgeschichte, die Schwierigkeiten bei der Übertragung von einem Genre in das andere (Bühnenbild, Erzählkonstruktion, Figurengestaltung) und die Rezeption untersucht. Obwohl sich die Bühnenfassung eng an die Grass-Novelle anlehnt, ist nach Meinung der Autorin ein eigenständiges Werk entstanden, das auch ohne Kenntnis von Grass' Werk verstanden werden kann und dieses in einigen Aspekten sogar übertrifft.

Die zwei letzten Beiträge des Bandes sind dem deutschen Gegenwartstheater gewidmet. Diesem bescheinigt ANDREAS ENGLHART starke transkulturelle Tendenzen, eine Mobilität von Ästhetiken, Intendanten, Schauspielern, Regisseuren, Dramaturgen, Bühnen- und Kostümbildnern sowie ein wachsendes Interesse an der Migrationsthematik. Als Beispiel für das transkulturelle Theater wird Susanne Kennedys Inszenierung von Marieluise Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt* in den Münchner Kammerspielen einer eingehenden Analyse unterzogen. Diese wird unter dem Gesichtspunkt einer postironischen Ästhetik, der Ästhetik der Installation oder einer „aus der Episierung resultierenden Distanzierung“ durchgeführt. In der analysierten Aufführung sieht ENGLHART eine Kombination von lokalem Volkstheater und regionalem Regietheater „mit globaler Avantgardeästhetik, ausgehend von externen ästhetischen, personellen und institutionellen Vernetzungen sowie dem grundsätzlich inneren Hybridcharakter von Kulturen, Ästhetiken und Charakteren“.

Dem Thema der Migration im deutschen Gegenwartstheater ist auch der Beitrag von ELIZA SZYMAŃSKA gewidmet. Selbst wenn die Autorin, anders als Englhart, seitens des deutschen institutionellen Theaters immer noch ein mangelndes Interesse am Thema der Migration konstatiert, so bemerkt sie transkulturelle Tendenzen, denen sie dann in Olek Witts „Theater der Migranten“ nachgeht. In ihrem Beitrag analysiert SZYMAŃSKA die Theaterarbeit des aus Polen stammenden Regisseurs unter Berufung auf Mark Terkessidis' Interkultur-Konzept, das sich in seinen wesentlichen Punkten an Welschs Transkulturalitätskonzept anlehnt.

Unser Dank gilt insbesondere den Autorinnen und Autoren, die mit ihren Abhandlungen und Besprechungen zu diesem Band beigetragen haben. Die dem Werk von Günter Grass gewidmeten Beiträge wurden auch als Nachlese der Internationalen Sommerwerkstatt *Günter Grass. Werk und Rezeption*, die 2012 am Lehrstuhl für deutschsprachige Kultur und Literatur des Instituts für Deutsche Philologie (Universität Gdańsk) stattfand, in diesen Band aufgenommen.

Die Herausgeberinnen



BILDER DES FREMDEN UND DES EIGENEN



Gdańsk 2014, Nr. 30

Regina Hartmann
Uniwersytet Szczeciński

Zugehörigkeitskonstruktionen. Das Bild vom Norden um 1800 in interkultureller deutsch-schwedischer Imagination

Imagining the North. Intercultural constructs of belonging in German and Swedish literature around 1800. At the end of the 18th century Herder had laid claim to Northern mythology also for Germany, arguing that there was a kindred with Scandinavian people. In the epoch of Sturm und Drang, the mythical image of the North conceived on the basis of Northern mythology developed and later found its way into the poetry of Romanticism. The German imagination of the North had a stimulating effect on Swedish poets of Romanticism, for instance on Atterbom and Geijer. In the German-Swedish intercultural communication the construct of the North plays a decisive role in the national self-understanding of the German and the Swedish people.

Keywords: intercultural communication, national stereotypes, myth of the North in literature, construct of national self-understanding, the North on the mental map

Konstrukcje przynależności. Obraz Północy ok. 1800 r. w interkulturowych wyobrażeniach niemiecko-szwedzkich. Pod koniec XVIII wieku Herder odkrył dla Niemiec mitologię nordycką, argumentem było istnienie pokrewieństwa z ludami skandynawskimi. W okresie „burzy i naporu” rozwinął się mit Północy, który następnie pojawia się w epoce romantyzmu. Niemieckie wyobrażenie Północy oddziałuje także na Szwecję i wywiera wpływ na takich przedstawicieli romantyzmu jak Atterbom i Geijer. Konstrukcja Północy odgrywa decydującą rolę w niemiecko-szwedzkiej komunikacji interkulturowej w powstawaniu autostereotypów w obu narodach.

Słowa kluczowe: Komunikacja interkulturowa, stereotypy narodowe, mit północy w literaturze, konstrukt autostereotypu, północ na mapie mentalnej (mental map).

Bekanntlich entwirft Literatur narrativ mental begehbbare Räume. Interessant wird dieser Gemeinplatz, wenn in einem komplexen Vorgang – geprägt durch spezifische Diskurse – kulturelle Räume entstehen, in denen die literarischen Texte verortet sind. Ein besonderer Fall liegt dann vor, wenn ein Kulturraum mit einem zweiten interagiert, so dass man von einer interkulturellen Beziehung sprechen kann. Konsens besteht wohl darin, dass dem kein essentialistischer kultureller Raumbegriff zugrunde gelegt werden kann, sondern Raum als „hybrid“¹ zu verstehen ist. Das bedeutet, bei allen sichtbaren Unterschieden gibt es doch

¹ Moritz Csáky, Kultur als Kommunikationsraum – am Beispiel Zentraleuropas, in: Zeitschrift für Mittel-europäische Germanistik, hrsg. von Csaba Földes u. Artila Németh, 1. Jg. (2011), H. 1, S. 9–23, hier S. 9.

offene Grenzen, die sich zudem verschieben können.² Um eine solche im Medium der Literatur vermittelte ‚Verschiebung‘ interkultureller Art soll es im Folgenden gehen.

Ein exemplarischer Blick in die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts, d.h. in die Anfänge auf dem Weg zur Nationalliteratur zeigt das Phänomen, dass etwas kulturell Fremdes per Zugehörigkeitskonstruktion als Eigenes adaptiert wird³; ein prominentes Beispiel dafür ist der Mythos vom Norden: So wurde das landeskundliche Wissen von Skandinavien in den Dezennien nach 1750 zunehmend beeinflusst durch Vorstellungen, die aus dem speziellen Sektor der literarischen Bildung kamen. Das bekanntlich von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg in seinen *Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur* (1766) initiierte Interesse für altnordische Poesie nahm in der zweiten Jahrhunderthälfte solche Formen an, „dass man geradezu von einer deutschen Hinwendung zum alten Norden sprechen kann.“⁴ Von Klopstocks Rezeption dieser Poesie entscheidend geprägt, führte die „Begeisterung“ seines Kopenhagener Kreises „für nordische Mythologie bald zu einer Art gesellschaftlicher Mode.“⁵ Diese zunächst innerliterarische Entwicklung griff auch auf die Wissenschaft über.

1773 veröffentlichte August Ludwig Schlözer eine erste Geschichte der isländischen Literatur, und seit Mitte der siebziger Jahre begannen die *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen* mehr oder weniger regelmäßig von den Neuauflagen altnordischer Texte in der Originalsprache zu berichten, wie sie in Kopenhagen vom Arnamagnæanischen Institut besorgt wurden.⁶

Herder meldete sich im gleichen Jahr mit seinem *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* zu Wort, und im Verständnis der Sturm-und-Drang-Generation wurde Ossian bekanntermaßen zu einem legendären „nordischen“ Dichter, wobei man unter Norden ja nicht nur Skandinavien im engeren Sinne verstand, sondern vielmehr Keltisches und Skandinavisches, Barden und Skalden weitgehend miteinander identifizierte. Herder war es dann auch, der mit seinem geschichtsphilosophischen Denken dem Interesse an nordischer Mythologie neue Impulse verlieh, indem er in seinem 1796 in den *Horen* veröffentlichten *Iduna*-Aufsatz die nordische Mythologie auch für den deutschen Ursprung vereinnahmte: Er „beruft sich [...] auf die historische Verwandtschaft zum Norden, um sich Aspekte von dessen literarischer und kultureller nationaler

² Doris Bachmann-Medick erteilt zu Recht eine Absage an die Vorstellung, nationale Kultur mit einer Container-Metapher fassen zu wollen, das heißt als einen Behälter mit unverrückbar feststehender Begrenzung und einem klar definierten Inhalt. Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2009³.

³ Im Europa unserer Tage sind die Verhältnisse komplexer, denn es gibt bekanntlich eine Vielzahl von differierenden, sich überlappenden kulturellen Kommunikationsräumen. Vgl. Csáky, *Kultur als Kommunikationsraum*, S. 18. Zur Ostseeregion vgl. Norbert Götz, Jörg Hackmann u. Jan Hecker-Stampehl (Hgg.), *Die Ordnung des Raums. Mentale Landkarten in der Ostseeregion*, Berlin 2006.

⁴ Lutz Rühling, *Nordische Poeterey und gigantisch-barbarische Dichtart. Die Rezeption der skandinavischen Literaturen in Deutschland bis 1870*, in: Udo Schöning u. Helga Eßmann (Hgg.), *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1996, S. 90–102, hier S. 91.

⁵ Rühling, *Nordische Poeterey*, S. 92–93.

⁶ Ebd., S. 93.

Identität anzueignen.⁷ Nachdem er das Fehlen einer deutschen Mythologie konstatiert hat, heißt es wörtlich:

Wie nun? Wenn aus der Mythologie eines benachbarten Volks, auch Deutschen Stammes, uns hierüber ein Ersatz käme, der für *unsre* Sprache gleichsam gebohren, sich ihr ganz anschloße, und ihrer Dürftigkeit an ausgebildeten Fiktionen abhülfe, wer würde ihn von sich stossen?⁸

Der nordischen Mythologie, nun als eigene verstanden, wird bei der nationalen Identitätssuche eine funktionale Bedeutung zugeschrieben. In diesem komplizierten Geflecht von Auto- und Heterostereotyp verwischen sich die Grenzen zusehends: Der „alte Norden“ als „originäres Sinn- und Identitätszentrum aller „teutonischen Stämme“ und die nordische Mythologie erhalten „ideale Aspekte“, „deren Idealität sich durch ihren Bezug auf die deutsche Identität bestimmt: Die nordische Mythologie ist das Resultat einer *Projektion*, welche die eigenen Defizite im Fremden aufgehoben erscheinen läßt.“⁹ Die Imagination vom Norden wird dabei von dem so populär gewordenen *Ossian*-Kosmos infiziert: Der Norden ist nun – mit den bekannten Topoi ausgestattet, die Urtümlichkeit evozieren – in halbmythisches Dunkel getaucht.

In diesem Zusammenhang sind Reiseberichte nach Schweden¹⁰, so insbesondere die Reisebeschreibung von Ernst Moritz Arndt (1806), von Interesse, denn hier treffen Imagination und Realitätserfahrung aufeinander. Das Bild, das der Bericht Arndts von Schweden entwirft, zeigt nicht nur, was er gefunden hat, sondern vor allem auch, was er gesucht hat: An seinen Aussagen zum schwedischen Nationalcharakter ist unverkennbar die Rezeption des von Gerstenberg, Klopstock und Herder vertretenen „Mythos vom Norden“¹¹ ablesbar. Das heißt, hier wird der Nordmythos über die nordische Mythologie hinaus auf das zeitgenössische Schweden mit seiner Natur und seinen Bewohnern übertragen; das hat zur Folge, dass Arndt seit seiner Schweden-Reise 1803/04 „zu einem eifrigen Propagandisten des Nordens wird.“¹² Allerdings, so merkt Lutz Rühling zu Recht an, übernimmt Arndt mit dem Bild vom Norden „nicht zugleich [...] auch die Mythologie“ in der „von Herder zugeordneten Rolle als Ersatz für eine fehlende deutsche Mythologie.“¹³ Das heißt also, das in Arndts Reisebericht so auffällige Interesse am schwedischen Nationalcharakter findet seine Begründung in der eigenwilligen, quasi verkürzten Herder-Rezeption.

Ihre Aktualität gewinnt die Aufnahme dieses Gedankengutes aus der zu diesem Zeitpunkt akuten napoleonischen Bedrohung, die das nationale Identitätsbewusstsein zu einem Kernpunkt der Überlebensstrategie werden lässt. Schweden wird dem deutschen Leser als

⁷ Ebd., S. 95.

⁸ Johann Gottfried Herder, *Iduna oder der Apfel der Verjüngung*, in Bernhard Suphan (Hg.), *Herders Sämtliche Werke*, Bd. 18, Berlin 1883, S. 488. Hervorhebung im Original.

⁹ Rühling, *Nordische Poeterey*, S. 96. Hervorhebungen im Original.

¹⁰ So beispielsweise von Christian Ludwig Lenz (1800/01), Carl Gottlob Küttner (1801), Johann Gottfried Seume (1806) u.a.

¹¹ Klaus Bohnen, *Die „fremde Heimat“ der Deutschen. Der „Mythos vom Norden“ in deutscher Kulturtradition*, in Yoshinori Schichiji (Hg.), *Internationaler Germanisten-Kongress in Tokyo*, München 1991, S. 355–358, hier S. 356.

¹² Rühling, *Nordische Poeterey*, S. 97–98.

¹³ Ebd.

Land vorgestellt, in dem vieles, was in Deutschland noch unerreicht ist, existiert, wie z.B. die nationale Einheit, die Freiheit des Bauernstandes, politisches Mitspracherecht der verschiedenen Stände; und es erscheint dem Mythos geschuldet als „Ort, wo sich der unverdorbene Urzustand Germaniens in reiner Form bewahren konnte“, denn „die skandinavischen Völker“ sind „nicht durch äußere Einflüsse vom [...] Ursprung abgekommen, hier ist vielmehr ein goldenes Zeitalter unmittelbare Gegenwart geblieben [...]“¹⁴ Schweden versteht Arndt als „Refugium, als unschuldiges Paradies fernab von den Turbulenzen der Zeitgeschichte.“¹⁵ Dass der Autor hier ein Wunschbild mit utopischen Zügen aufstellt, steht außer Frage und ist letztlich auch die Erklärung dafür, dass er die politischen Spannungen bei seiner Schweden-Darstellung ebenso ausklammert wie die französisch geprägte Kultur der Stockholmer Oberschicht, dass er soziale Gegensätze weitgehend glättet oder – wie die schlechten Lebensbedingungen der Bauern in den wirtschaftlich unzureichend entwickelten Provinzen Schwedens – gar nicht zur Sprache bringt. Nur das weite schwedische Land, nicht die Städte passen in das Bild einer „ossianischen und rousseauistischen *Ursprünglichkeit*.“¹⁶

Die Besonderheit des Arndtschen Reiseberichtes besteht aber eben darin, dass er ja durchaus Städte, Fabrikanlagen, Bergwerke und Ähnliches schildert, so dass seine vor allem an der Landbevölkerung festgemachten Deutungen des schwedischen Volkscharakters ebenso authentisch wirken wie beispielsweise die Aussagen zur Dreifelder-Wirtschaft, d.h. ihr Ursprung im Nordmythos wird soweit verdeckt und in die ganze Darstellung eingepasst, dass aus den so disparaten Elementen dennoch ein schlüssiges Gesamtbild entsteht.

Arndts Begeisterung für den Norden findet auch in der 1803 erschienenen Schrift *Germanien und Europa* Ausdruck, vor allem aber legen Briefe an Freunde aus dieser Zeit davon Zeugnis ab. Hier ist der Redegestus der Bewunderung gepaart mit einem Selbstbild der Minderwertigkeit. So heißt es beispielsweise: „Ja ich bin mir unserer weichen und bröcklichen Deutschheit in diesem Norden schon oft mit Schamröte bewußt geworden (...). Wir können von diesem Stahlvolk viel lernen.“¹⁷ Im Reisebericht veranlasst ihn die Begegnung mit den Bewohnern der Provinz Dalarna angesichts ihrer herausragenden „nordischen“ Eigenschaften zu der Reflexion:

Es ist ein wunderbarer Eindruck, wenn man so unter diese gewaltigen Menschen tritt, wie sie stattlich und herrlich aus ihren kleinen Häusern hervorgehen [...] Ich muß gestehen, ich dünkte mich klein und schlecht gegen diese natürlichen Menschen.¹⁸

Und weiter heißt es:

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ulrike Hafner: „Norden“ und „Nation“ um 1800. Der Einfluss skandinavischer Geschichtsmynthen und Volksmentalitäten auf deutschsprachige Schriftsteller zwischen Aufklärung und Romantik (1740–1820), Trieste 1996, S. 183.

¹⁶ Rühling, *Nordische Poeterey*, S. 98. Hervorhebung im Original.

¹⁷ Ernst Moritz Arndt, Brief vom 7. Juni 1804 an Weigel, in Albrecht Dühr (Hg.): Ernst Moritz Arndt, Briefe, 3 Bde., Darmstadt 1972, Bd. I, S. 81.

¹⁸ Arndt, *Reise durch Schweden im Jahr 1804*, 4 Tle., Berlin 1806, T. II, S. 241–242.

[...] auf vielen Gesichtern“ „liegt“ „das Kolossischideale (*sic!*) und Ungeheure des Nordens, das unentwickelt in sich selbst erstarrt und als ein Koloß der Zeit auf Ewigkeit hinweist. Der freie Sinn, der offene Muth, das volle Tragen des Lebens verkündigen sich einem jeden aus diesen Giganten.¹⁹

Die Ursache dieser besonderen Eigenschaften sieht der Reisende – in der Tradition von Montesquieus Klimatheorie – auch in den natürlichen Lebensbedingungen: „Mag das Klima dieses Landes, die freie Luft der Berge, die erhabene Natur der gewaltigen Seen, Ströme und Gebirge in dem [...] Menschen sich wieder abdrücken und ihre geheime Einwirkung in die Gestalt und Bildung der Menschen offenbaren [...]“. Der Typus des Schweden ist „groß [...], von starkem und schlankem Gliederbau, [...] sein Antlitz ist erhaben und frei; [...] eine hohe Stirn, tiefe dunkelblaue Augen, eine starke Nase bei hohen Backenknochen, ein brav geschnittener Mund [...]“.²⁰ In zeittypischer Manier wird hier davon ausgegangen, dass das Wesen eines Menschen im äußeren Erscheinungsbild Ausdruck findet.

Arndt konnte auf seiner Reise nicht bis in den äußersten Norden Schwedens vordringen, so dass er sein Bild von dieser Region nicht mit der Realitätserfahrung abgleichen kann. „Ich bin nicht an jener Küste gewesen, aber der hohe Ruhm der Westerbottner geht einstimmig über ganz Schweden“²¹ – hier beruft sich der Autor also auf das Selbstbild der Schweden. Gerade wegen fehlender eigener Anschauung wird das Land weit im Norden zu einer Ultima Thule, wo ein starkes, schönes und tugendhaftes Volk lebt. Dieses Nordland-Bild ist Teil der von Herder inspirierten Projektion des Mythos vom Norden, in dem nun auch bei Arndt die nordische Mythologie selbst ihren Platz hat: „Es ist wunderlich, wie der Mysticismus des Nordens die ganze Natur auf eine ganz eigene Art bevölkert.“ Der Protagonist sieht „in allen diesen Mythen [...] symbolische Erklärungen vom Naturleben“. In den „schwedischen Volksmeinungen und Märchen“ haben die „Grabmähler und Altäre der Vorzeit [...] viel Mystisches und Merkwürdiges.“²² Erst in dem, was er nicht mit eigenen Augen gesehen hat, tritt die Phantasie in ihr volles Recht: Der schwedische Nationalcharakter erhält als Verkörperung des Volksgeistes seine mentalen Wurzeln in der Mythologie.

Dieses mythische Element der Imagologie des Nordens wird in den Werken der deutschen Dichter der Romantik verstärkt, so bei dem als hierfür repräsentativ geltenden Friedrich de la Motte Fouqué. Jetzt handelt es sich nicht mehr um Reiseberichte, die als Genre einen doch unabweisbaren Realitätsbezug haben, sondern um Dichtung, in der das Bild des Nordens als reine Fiktion auftaucht.

Dennoch hat es eine unübersehbare Bindung an die zeitgenössische Wirklichkeit: Im Kontext der antinapoleonischen Widerstandsbewegung kommt ihm die Funktion der nationalen Selbstvergewisserung²³, der Aktivierung des deutschen Nationalbewusstseins

¹⁹ Ebd., S. 243.

²⁰ Ebd., S. 242–43.

²¹ Ebd., T. III, S. 63–64.

²² Ebd., T. III, S. 12–13.

²³ Vgl. Claudia Stockinger, *Natur vs. Geschichte, Raum vs. Zeit. Friedrich Fouqués Bilder des Nordens*, in Astrid Arndt u.a. (Hgg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*, Reihe: *Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens*, Bd. 7, Frankfurt/M., Berlin, Bern 2004, S. 141–158, hier S. 149.

zu. Wie bei der Sammlung der Volksmärchen durch die Gebrüder Grimm geht es also darum, die Anciennität der Volksdichtung nachzuweisen und damit die kulturelle Einheit und Eigenart der Nation zu proklamieren. Willibald Alexis hebt in seiner Rezension der Werke Fouqués ausdrücklich hervor: „Fouqué führte uns in den Norden, denn vom Norden erwarteten wir die Rettung Deutschlands [...]. Wir bedurften solcher Kraftanstrengung, um unsern Muth zu stählen gegen die neuen Hunnen.“²⁴ Fouqué wurde geradezu als „deutscher Skalde“²⁵ – so Friedrich Schlegel – empfunden. Schaut man sich die mythischen Landschaftsbilder in seiner Dichtung an, so findet man stets die gleichen, mit „wunderlichen Gebirgen“ und „rollendem Strom“²⁶, mit Nebel und Hünengräbern²⁷, „horstenden Adlern“, „brausenden Eichen“ und „auf Schnee glänzendem Nordlicht“²⁸ ausgestaffierten Szenarien. Wie bei Arndt sind die Protagonisten stark, mit der heimatlichen Erde verwachsen, tapfere Kämpfer von natürlicher Unverbildetheit. Es tut der Überzeugungskraft dieses poetischen Nordens keinen Abbruch, dass hier Stereotype eingesetzt werden, um „Nördlichkeit“ zu evozieren.

Das gilt auch für rein fiktive Orte, die viele Zeitgenossen auf der Landkarte lokalisiert sahen, obwohl sie, symbolisch aufgeladen, sich als magische Orte zu erkennen geben. Daher „fühlt“ der „Sänger“ in der „nordischen Abenteuer“ das „Schlachtfeld“: „Man fühlt es recht, daß man im Nordland steht.“²⁹ Wie wenig „Norden“ feste geographische Koordinaten hat, gibt diese Dichtung zu erkennen, denn der Handlungsort ist nicht etwa Nordskandinavien, sondern die vor Rügen liegende Ostsee-Insel Hiddensee.³⁰ Die Heidelandschaft erhält mythische Qualitäten; in der allnächtlich tobenden Schlacht zwischen Högne und Hithin (Nord und Süd) verkörpern die nordischen Kämpfer das „nordische Prinzip“³¹ in Gestalt des nordischen Freiheitsstrebens:

Des alten Nordlands Heldenflammen Einmal entsprüh, verlöscht kein schwacher Odem; Sie wollen Luft und Freiheit.³²

Mythologie ist für Fouqué, wie auch für Friedrich Schlegel, gleichbedeutend mit Poesie. Das heißt für seine poetische Konzeption, dass sein „Norden“ die Funktion der Abgrenzung hat, sowohl von Frankreich, als auch von der Antike. Daraus erklären sich auch die stets

²⁴ [Willibald Alexis], Rezension in Blätter für literarische Unterhaltung, Leipzig 1842, Nr. 323 vom 19. November, S. 1301–1304, hier S. 1302.

²⁵ Friedrich Schlegel, Über nordische Dichtung, in Ernst Behler (Hg.), Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe, 3. Bd., München, Paderborn, Wien, Zürich 1975, S. 241.

²⁶ Friedrich Fouqué, Die Wiederbevölkerung Islands. Eine Abenteuer, in ders., Gedichte, 4. Bd., Stuttgart u. Tübingen 1820, S. 166–206, hier S. 203.

²⁷ Vgl. ders., Das Schlachtfeld. Eine nordische Abenteuer, in ebd., S. 141–165, hier S. 141–142.

²⁸ Ders., Der Normann auf Lesbos. Eine Abenteuer, in Friedrich Kind (Hg.): Die Harfe, erstes Bändchen, Leipzig 1815, S. 103–152, hier S. 149.

²⁹ Fouqué, Das Schlachtfeld, S. 142.

³⁰ Im 12./13. Jahrhundert Hithius Oe nach Saxo Grammaticus, Hiddensee nach dem Isländer Snorri Sturluson. In der Zeit von 1630–1815 gehörte die Insel zu Schwedisch-Pommern – ein Gebiet, auf dem z.B. auch die Hansestädte Wismar und Greifswald lagen.

³¹ Stockinger, Natur vs. Geschichte, S. 156.

³² Fouqué, Das Schlachtfeld, S. 160.

eingesetzten Versatzstücke und Stereotypen von Nördlichkeit in der dichterischen Fiktion. Was sich ablesen lässt, ist nicht nur der Konstruktcharakter des Nordens, sondern ebenso das Fouqué'sche Prinzip des Konstruierens.

Das Imaginarium vom Norden ist gewissermaßen ein bewegliches Konstrukt, dessen Wanderung sich etwa so beschreiben lässt: Die Mythen des nordischen Altertums³³ gelangen von Island und Norwegen³⁴ nach Kopenhagen und von dort nach Deutschland³⁵, wo sie dann von Gerstenberg, Herder u.a. in nordisch-germanische Verhältnisse uminterpretiert werden.³⁶ Dieses Bild wird als Deutungsmuster quasi reimportiert und nimmt Einfluss auf das schwedische Autostereotyp. Um 1800 wird die deutsche Romantik in Schweden³⁷ rezipiert, so dass sie besonders bei dem Dichter und Philosophen Per Daniel Amadeus Atterbom Spuren hinterlassen hat, der seine Anhänger, vor allem Studenten aus Uppsala, um die Zeitschrift *Phosphoros* (1810–1813) versammelt hatte. Dieser Gruppe stand auch der Dichter Erik Gustaf Geijer nahe.³⁸ Als der Krieg Schwedens gegen Russland 1808/09 mit dem schwedischen Verlust Finnlands endete, wurde dies zum Trauma des Landes und sorgte dafür, dass es zu einer nationalen Selbstbesinnung der Zeitgenossen kam, ohne dass dies revanchistischen Charakter hatte. Dabei spielte das Gedankengut Herders und Fichtes eine prominente Rolle. Mit einigen Gleichgesinnten schloss sich Geijer 1811 zum Bund „Götiska förbundet“ zusammen, der sich zum Ziel setzte, „den freiheitlichen Geist der alten Goten, Mannesmut und Redlichkeit“³⁹ im schwedischen Volk wachzurufen.

Geijer begann, Volkslieder seines Landes zu sammeln: Er gab gemeinsam mit Arvid Afzelius und J.C.F. Hæffner die Sammlung *Svenska folkvisor från forntiden*⁴⁰ heraus und hielt in der Einleitung fest, dass eine Verwandtschaft mit schottischer und deutscher Volksdichtung bestehe; vor allem aber hätten Volkslieder ihre Wurzeln in „Zeiten, in denen in der Bildung noch keine andere als die nationale Individualität Ausdruck gefunden hatte, die persönliche [hingegen] noch so unentwickelt war, dass ein ganzes Volk

³³ Einen Überblick über die Rezeption des nordischen Altertums in der deutschen und skandinavischen Literatur bieten Margaret Clunies Ross u. Lars Lönnroth, *The Norse Muse. Report from an International Research Project*, in *alvissmál* 9 (1999), p. 3–28.

³⁴ Die *Edda* als eine anonyme Sammlung nordgermanischer Götter- und Heldenlieder ist zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert in Island und Norwegen entstanden.

³⁵ Dabei war auch der französische Einfluss von Montesquieu von Bedeutung, der von Herder und anderen Zeitgenossen aufgegriffen wurde.

³⁶ Vgl. Hendriette Kliemann: *Koordinaten des Nordens. Wissenschaftliche Konstruktionen einer europäischen Region 1770–1850*, Berlin 2005, S. 233.

³⁷ Das gilt auch für Dänemark: Adam Oehlenschläger hatte sich in seinem programmatischen Gedicht *Guldbornene* (1803) der nordischen Vorzeit zugewandt und damit eine Welle der Rezeption altnordischer Mythologie eingeleitet, die zugleich den Beginn der dänischen Romantik markiert.

³⁸ Geijer greift Ideen Herders, Fichtes, Schellings u.a. auf.

³⁹ Zitat aus den Statuten des „Götiska förbundet“. Zit. nach: Sten Dahlstedt, *Das Destruktionsproblem. Über Nördlichkeit und Erhabenheit bei dem jungen Erik Gustaf Geijer*, in Andreas Fülberth, Albert Meier u. Victor Andrés Ferretti (Hgg.), *Nördlichkeit – Romantik – Erhabenheit*, Reihe: *Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens*, Bd. 15, Frankf./M., Berlin u. Bern 2007, S. 161–176, hier S. 165.

⁴⁰ „Schwedische Volksweisen aus der Vorzeit“ – R.H.

so wie ein Mann sang.⁴¹ In seinen Gedichten *Odalbonden*⁴² und *Vikingen*⁴³ gestaltete er „zwei archetypische Varianten des schwedischen Nationalcharakters [...]. Zusammen wurden sie zum Gerüst für ein nationales politisches Programm.“⁴⁴ In *Vikingen* greift er auf eine mythische Vorzeit zurück, und in *Odalbonden* bringt er das Bauernideal zum Ausdruck: Ein selbständiger, freier, altgermanischer Bauernstamm, Besitzer des Bodens – ein mustergültiges Vorbild von Unabhängigkeit und Rechtschaffenheit. An beiden lässt sich unschwer eine „Volkgeist“-Konzeption von nationaler Identität ablesen, die mit Idealen Fichtes in seinen *Reden an die deutsche Nation* (1807/08) verwandt ist.⁴⁵

Das aus dieser Sammlungsbewegung erwachsende nationale Selbstbild einer Rückkehr zu den alten Werten – oder was man dafür hielt – geriet zum Fundament der neuen Verfassung von 1809. Es ging, „geprägt von den Ideen einer neuen Zeit“, um „ein moralisches Zurückkehren zum Kern der Geschichte und Kultur des Nordens.“⁴⁶ So heißt es im Schluss-Vers der schwedischen Nationalhymne: „Ja, jag vill leva, jag vill dö i Norden.“⁴⁷

Es versteht sich, dass dieses schwedische Selbstbild vom Norden genauso ein Konstrukt ist wie das deutsche. „Die Konstruktion des Nordens ist [...] nicht denkbar ohne die engen kulturellen und wissenschaftlichen Verflechtungen zwischen Deutschland und Skandinavien“⁴⁸ in der Zeit zwischen dem Sturm und Drang und der Romantik. Sucht man nach Konstanten in diesem Imaginarium von Norden auf beiden Seiten – der deutschen und der schwedischen – in diesem Zeitraum, so ist es die Ursprünglichkeit, die sich, so glaubte man, aufgrund der abgeschiedenen Lage Skandinaviens in Europa erhalten habe. Das gilt sowohl für die Natur, die Erhabenheit und Größe verkörpert, als auch für die Bewohner, für die Gesundheit, Stärke und Moral als charakteristisch gelten.

In diesen Kontext gehört auch das Mythische als eine in die nicht fassbare Vorzeit verlängerte Blickrichtung. In mythisches Dunkel getaucht erscheinen Natur und Bewohner in ferner Vergangenheit als Einheit. Gleichsam als an das Firmament projizierte Größe und Erhabenheit war der Polarstern im 17. Jahrhundert zum nationalen Symbol Schwedens geworden: Während sich die Sonne Frankreichs in Bewegung befindet, markiert der Polarstern den unbeweglichen Pol des Himmelsgewölbes⁴⁹ und symbolisiert damit die Überlegenheit des Nordens über den Süden.

Bei Arndt ist der Norden Schwedens ein fiktionalisierter Raum: Seine Landschaften findet er zwar in der Realität vor, sie werden aber erst im Ergebnis poetischer Bearbeitung zu literarischen Landschaften. Der Schauplatz der Handlung ist dabei nicht einfach nur

⁴¹ Erik Gustaf Geijer, *Om den gamla nordiska folkvisan* (1814), in ders. *Samlade Skrifter*, 8 Bde., Stockholm 1875, Bd. 1, S. 125–156, hier S. 131. Im Original: „tider då ännu i bildningarna blott den nationella individualiteten var uttryckt, den enskilda ännu så outvecklad, att ett helt folk sjöng såsom en man.“

⁴² „Der Freibauer“ – R.H., im Sinne von Erbhofbauer; in Schweden gab es keine Leibeigenschaft.

⁴³ „Der Wikinger“ – R.H.

⁴⁴ Dahlstedt, *Das Destruktivitätsproblem*, S. 165–166.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 172.

⁴⁶ Ebd., S. 165.

⁴⁷ „Ja, ich will leben, ich will sterben im Norden.“ – R.H.

⁴⁸ Kliemann: *Koordinaten des Nordens*, S. 233.

⁴⁹ Olof Rudbeck (1630–1702) hatte in seiner barocken Argumentation bezüglich des Polarsterns die Identität Schwedens mit dem sagenumwobenen Atlantis begründet. Vgl. Kliemann, *Koordinaten des Nordens*, S. 228.

Kulisse, sondern fungiert als Brücke zwischen Gegenwart und in mythischen Vorzeiten angesiedelter Vergangenheit. Die in der Gegenwart agierenden schwedischen Protagonisten sind lebende Zeugen dieser Vergangenheit und verkörpern somit den – als unverfälscht verstandenen – schwedischen Nationalcharakter.

Anders als Arndts fiktionalisierter Raum ist der Raum der Dichter Fouqué und Geijer von vornherein einer der Fiktion; in ihm ist der deutsche bzw. schwedische Kosmos von Nördlichkeit beheimatet. Hier wird die wechselseitige Durchdringung, der Austausch auf der Ebene symbolischer Räume der Literatur in besonderer Weise ablesbar: Die Mythen des Nordens sind untrennbar mit dem literarischen Topos „Norden“ verschmolzen, und dieser hat seinen unangefochtenen Platz auf der *mental map* der Zeitgenossen – der deutschen wie der schwedischen – gefunden. Was als deutsche Anleihe bei der nordischen Mythologie per Zugehörigkeitskonstruktion begonnen hatte, wird in der romantischen Imagination zunehmend zu einem Bestandteil des zeitgenössischen nationalen Selbstbildes in Deutschland, und zwar zu einem unverzichtbaren. Nationen sind „imaginary constructs that depend for their existence on an apparatus of cultural fictions in which imaginative literature plays a decisive role.“⁵⁰ Das gilt natürlich auch für Schweden, wo der Nordmythos als kulturelle Fiktion ursprünglich zu Hause ist; auch hier spielt die Dichtung eine entscheidende Rolle bei der Vermittlung seiner Wirkungsmacht im nationalen Selbstverständnis.

In einer Zeit der Verunsicherung durch die Revolution in Frankreich und die Kriege Deutschlands und Schwedens gerät der zukunftsichere Evolutionsgedanke der Aufklärung zunehmend in Bedrängnis. Im Zusammenhang mit diesen Erfahrungen bietet die vorgeblich heile Welt der mythischen Vergangenheit eine Zuflucht: Der „Norden“ ist somit für Deutschland wie für Schweden eine Projektionsfläche für eigene nationale Defizite und markiert damit den Weg zur Herausbildung der nationalen Identität beider Völker.

⁵⁰ Timothy Brennan, *The National Longing for Form*, in Homi K. Bhabha (Hg.), *Nation and Narration*, London/ New York 1990, S. 40–70, hier S. 49.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Anna Warakomska
Uniwersytet Warszawski

„Ich habe schon in der Türkei den Koran gelesen, hier frische ich eigentlich nur auf.“ Die Erfahrung der realen Fremdheit muslimischer Frauen in Deutschland am Beispiel des Berichts von Zeynep in Necla Keleks *Die fremde Braut*

“I had already read the Quran in Turkey. Here I just brush up”. The real experience of alienation of Muslim women in Germany based on the report of Zeynep in Necla Keleks *The foreign bride*. The intention of this article is to reflect on the sense of alienation of Muslim women in Western societies, especially in Germany. The analysis is based on the book *The foreign bride* from the German-speaking author of Turkish origin Necla Kelek, who reported experiences of women in a position which she described as a double alienation. These women usually know only their native language, and their personal and social situation makes contacts with the new local background difficult, if not impossible. To this situation they often adjust by confining themselves to the world of faith and religion.

Keywords: Muslim, the Koran, alienation, interculturalism, differences

„Koran czytałam już w Turcji, tu właściwie odświeżam tylko pamięć”. Doznania obcości kobiet muzułmańskich w Niemczech na przykładzie relacji Zeynep w *Obcej narzeczonej* Necli Kelek. Celem artykułu jest refleksja nad poczuciem wyobcowania kobiet muzułmańskich w społeczeństwach Zachodu, zwłaszcza w Niemczech. Analiza bazuje na sprawozdaniach niemieckojęzycznej autorki pochodzenia tureckiego Necli Kelek, która relacjonuje wypowiedzi kobiet znajdujących się w bardzo szczególnym położeniu. Można je określić jako podwójnie wyobcowane. Kobiety te zazwyczaj znają tylko język ojczysty, a sytuacja osobista oraz społeczna utrudniają im kontakt z otoczeniem. Odpowiedzią na taki stan staje się często zamknięcie w świecie wiary i religii.

Słowa kluczowe: muzułmanki, Koran, wyobcowanie, obcość, międzykulturowość, różnice

Über Fremdheit, Alterität, Selbst- und Fremdbilder, entfernte Traditionen sowie die erhoffte Verständigung der Kulturen haben wissenschaftliche Beiträge der letzten Jahrzehnte womöglich das Wichtigste gesagt.¹ Man kann sich über das Fremde und im deutschen

¹ Vgl. Emanuel Levinas, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg/München 1983; Bernhard Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M. 1990; Alois Wierlacher, *Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung. Mit einer Forschungsbibliographie von Corinna Albrecht et al.*, München 1993; Doris Bachmann-

Sprachgebrauch durch die Genusvarianz multiplizierend auch über die Fremde und den Fremden² verschiedenartig äußern, diese Phänomene auf diverse Art und Weise beschreiben, ihnen vielfältige Bedeutungen zuschreiben oder über sie diskutieren. Diese Vielfalt betonen die modernen Sozial- und Kulturwissenschaften durch die Entwicklung und Fundierung zahlreicher Definitionen der Fremdbegriffe, was anscheinend am dienlichsten Alois Wierlacher in seinen *Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur* erörtert hat, indem er die unterschiedlichen Deutungen des Begriffes des Fremden in diesen Wissenschaften Revue passieren ließ.

In der Rechtswissenschaft bezeichnet seiner Meinung nach der Begriff des Fremden – abgesehen von dem Eigentumsrecht, das vor allem beim Zitieren in der Literaturwissenschaft wirksam wird – ein Tatbestandsmerkmal, das sich im Sinne einer umfassenden Definition ausschließlich negativ bestimmen lässt: „es ist derjenige, der – aus welchem Grunde auch immer – nicht die Staatsangehörigkeit des Staatsverbandes innehat, zu welchem die zu untersuchende Rechtsbeziehung besteht“.³ Die Soziologie verstehe unter dem Fremden den „Randseiter“ oder die „marginale Person“, deren Prototyp nach Meinung des Autors wohl der Gastarbeiter ist bzw. der Exilierte und der Flüchtling. In der Kulturanthropologie gelte der Mensch fremder Kulturen als Fremder; die Theologie verbinde den Begriff des Fremden und der Fremde mit der Vorstellung des Sünders und des Zustandes in der Sünde. In der Philosophie werde der andere Mensch, das Alter Ego, als Fremder apostrophiert. In der modernen Logik, so Wierlacher weiter, heißen „fremd“ zwei Klassen oder Mengen, deren Durchschnitt leer ist. In der Religions- und Kulturgeschichte, insbesondere der Frühzeit, begegne der Fremde als der Unbekannte fremder Sprache und Polis, vor dem man sich fürchtete, der unheimlich war; auf einer späteren Entwicklungsstufe sei es zur Vorstellung einer Verbindung des Fremden mit den Göttern gekommen, die ursprünglich ebenfalls aus Furcht erwuchs; aus Furcht vor dem Erscheinungswandel der Götter habe man sich des Fremden gastlich angenommen.⁴

Der Autor verweist in seinen Überlegungen auf unterschiedliche weiterführende Quellen, die bei der Ergründung theoretischer Grundlagen hilfreich sein können.⁵ Die Liste ist ansehnlich, was unsere eingängige Behauptung bekräftigt. Allerdings erscheint eine strenge Anlehnung an die begrifflichen Erörterungen manchmal als verhüllend – sie schärft zwar das Vermögen logischen Denkens, verbirgt jedoch das Belangreichste, was unter dem Begriff des Fremden, übrigens auch unter allen anderen Abstraktionen, zu verstehen ist.

-Medick, Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen, Berlin 1997; Alois Wierlacher u. Wolf Dieter Otto, Toleranztheorie in Deutschland 1949–1999. Eine anthologische Dokumentation, Tübingen 2002; Alois Wierlacher u. Corinna Albrecht, Kulturwissenschaftliche Xenologie, in: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hgg.), Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven, Stuttgart 2003, S. 280–306.

² Alois Wierlacher, Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment. Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur, in: ders. (Hg.), Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik, München 1995, S. 3–28, hier S. 8.

³ Ebd., S. 12; Karl Doehring, Die allgemeinen Regeln des völkerrechtlichen Fremdenrechts und das deutsche Verfassungsrecht, Köln/Berlin 1963, S. 19.

⁴ Vgl. Wierlacher, Mit fremden Augen, S. 8.

⁵ Vgl. ebd., S. 22–23.

Im Fokus unseres Interesses wird daher die erlebte Fremdheit stehen, und eine etwaige Theorie, die im gewöhnlichen akademischen Diskurs erforderlich ist, wird eher am Rande berührt. Im folgenden Beitrag versuchen wir nämlich Necla Keleks Berichte über das Leben der muslimischen Frauen in Deutschland zu analysieren, ferner auch neue Erfahrungen über die altväterlichen Traditionen, gefiltert durch die Optik einer verwestlichten Einheimischen, näher zu beleuchten. Diese Berichte scheinen eine frische Sicht auf die Rolle der Frau im Leben der Gesellschaften sowohl im Orient wie auch im Okzident zu bieten, und da sie von einer Person festgehalten wurden, die in beiden Kulturen aufgewachsen ist, vermuten wir, an ihrem Beispiel eine Vermittlung zwischen den divergierenden Lebensformen beobachten zu können.⁶ Keleks Berichte und somit ihre Analyse können wohl zur Verständigung einander fremder Kulturen beitragen. Die Kürze des Beitrags wird es erlauben, uns lediglich an ausgewählten Exempeln zu orientieren. Bevor wir aber zu einer detaillierten Betrachtung dieser Auswahl übergehen, sollen noch kurz die Autorin vorgestellt sowie manche Begriffe, wie etwa die „erlebte Fremdheit“, geklärt werden.

Begonnen sei mit einer einsichtigen Beschreibung der Kondition „der Fremden“, in diesem konkreten Fall der Vertriebenen und Gefangenen nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland, die Wierlacher Heinrich Bölls Rede vor dem PEN-Kongress 1974 in Jerusalem entlehnte. In dieser Rede besinnt sich der Schriftsteller auf die politisch und ideologisch prekären Umstände, die die damals „neuen Fremden“ im Land begleiteten. Sollte man die Position dieser Gruppe von jeglicher Demagogie befreien und nach einem Wort für die internationale Gleichheit ihres Zustandes suchen, so findet der Romancier nur einen Ausdruck, nämlich das deutsche Wort „Elend“ – ein Urahne des Wortes „Ausland“, aber nicht im ausschweifenden Sinne etwa eines Urlaubs im Ausland, sondern ganz klar im Sinne von: in der Fremde, fremd, ein Fremder sein, dessen Elend noch dazu im globalen Spiel der Kräfte verhandelt werde.⁷ Aber darüber hinaus bedenkt Böll eine noch tiefer liegende, in der geistesgeschichtlichen Tradition als metaphysisch zu interpretierende Entität des Fremdseins. Er fragt diesbezüglich:

[...] sind wir nicht alle fremd auf dieser Erde? Fremd im eigenen Land, in der eigenen Familie, und gibt es da nicht die Augenblicke, wo einem die eigene Hand so fremd wird wie die eigene Wohnung? Und fängt nicht überhaupt die Menschheitsgeschichte mit Vertreibung – aus dem Paradies – an, und ist nicht Vertriebenheit der uns angemessene und zugemessene Daseinszustand? Ich glaube nicht, daß nur Dichter, Denker, Gottesgelehrte so empfinden – sie sind nur glücklicher als die Anderen, weil sie ihrer Fremdheit Ausdruck verleihen können. Ich will diese metaphysische und so dialektische wie poetische Dimension des Vertriebensens weder leugnen noch verleugnen, ich frage mich nur, ob wir, die wir uns Autoren und Intellektuelle nenne, noch teilhaben sollten an diesen beiden Spielen, dem

⁶ Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema bieten u.a. Farideh Akashe-Böhme, *Frausein-Fremdsein*, Frankfurt am Main 1993; dieselbe: *Sexualität und Körperpraxis im Islam*, Frankfurt am Main 2006; Katajun Amirpur, *Den Islam neu denken. Der Dschihad für Demokratie, Freiheit und Frauenrechte*, München 2013; Yasemin Karakaşoğlu-Aydın, *Muslimische Religiosität und Erziehungsvorstellungen. Eine empirische Untersuchung zu Orientierungen bei türkischen Lehramts- und Pädagogikstudentinnen in Deutschland*, Frankfurt am Main 2000; Necla Kelek, *Islam im Alltag. Islamische Religiosität und ihre Bedeutung in der Lebenswelt von Schülerinnen und Schülern türkischer Herkunft*, Münster 2002.

⁷ Vgl. Heinrich Böll, *Ich bin ein Deutscher*, in: *Essayistische Schriften und Reden 3 1973–1978*, hrsg. von Bernd Balzer, Köln o. J., S. 176–177; Wierlacher, *Mit fremden Augen*, S. 13.

einen, dem Börsenspiel, bei dem man das Elend in politisches Kapital zu verwandeln sucht, und dem anderen, dem metaphysisch – dialektisch – poetischen Spiel? Ich weiß keine Antwort auf diese Frage, ich stelle sie nur.⁸

Die Erwägungen Bölls scheinen auf den ersten Blick weit entfernt von der Thematik unseres Beitrages zu liegen. Die Vertriebenen sind mit den gegenwärtigen Immigranten kaum zu vergleichen. Schaut man jedoch genau auf Keleks Darlegungen, offenbaren sich ganz eindeutige Parallelen. Es geht hier nicht nur um die ein wenig blendenden poetischen bzw. metaphysischen Dimensionen des Fremdseins, über die der Autor sich verbreitete, obwohl gerade diese, wie noch genauer nachzuweisen sein wird, eine enorme Rolle in den besagten Berichten und ihren Interpretationen spielen. Gewichtig erscheint vor allem die Feststellung, dass die Interpreten – Dichter, Denker, Gelehrte – in der Lage seien, ihrer Fremdheit Ausdruck zu verleihen. Sie vermögen ferner über die Fremdheit anderer zu berichten und dies gehört offensichtlich zur schriftstellerischen Leistung von Necla Kelek. Die obige Annahme wird durch ein markantes Beispiel bestätigt, das wir im Folgenden zur Illustration heranziehen.

In einer Befragung, die die türkischstämmige Autorin in einer Moschee unter den dort anwesenden Frauen durchführte, kam es beinahe zum Stillstand der Gespräche, als eine der Frauen feststellte, die Deutschen würden sie, die Türken, auslachen, wenn sie nur über die Drangsal ihres Lebens erführen. Auf die weitere Frage, ob keiner von dem Erzählten Kenntnis nehmen dürfe, antwortete eine junge Türkin: „Sie haben ja Recht. Unser Schweigen ist unser Kismet. Wenn wir schweigen und alles hinnehmen, wird das Schicksal uns noch bössere Streiche spielen.“⁹ In dieser kurzen Aussage kommt ein großes Vertrauen der Musliminnen der fremden Autorin gegenüber zum Vorschein. Außerdem wird das Verlangen deutlich, sich über intimste Erlebnisse auszusprechen und womöglich das Fremdsein zu überwinden.

Aber auch die abschließende Erwägung Bölls über das Recht der Autoren, sich in die private Sphäre der Menschen einzumischen und dabei noch das Elend in politisches Kapital zu verwandeln, erscheint im Fall unserer Analyse von Belang. Die Materie, über die Necla Kelek berichtet, ist keine einfache. Die Autorin weiß es; sie beschreibt sich selbst und ihre doppelt ‘entfremdete’ Lage in der Einführung zum Buch *Die fremde Braut* folgendermaßen:

Das Buch hat mein Leben verändert. Für die einen bin ich seitdem diejenige, die endlich die Dinge beim Namen nennt; für andere bin ich eine Kronzeugin jener Ewiggestrigen, die immer schon etwas gegen die Ausländer und besonders gegen Muslime hatten. In türkischen Medien galt ich nach Erscheinen des Buches als Nestbeschmutzerin, als eine, die ‘uns schlecht macht’.¹⁰

Die Frauen, die Kelek interviewte und deren Personalien sie im Bericht veränderte, erklärten während der Treffen, zunächst keine Furcht vor der Gesellschaft verspürt zu haben. Erst im Nachhinein hätten sie Angst vor ihren Männern sowie vor einem türkischen Reporter

⁸ Böll, Ich bin ein Deutscher, S. 176.

⁹ Necla Kelek, *Die fremde Braut*. Ein Bericht aus dem Inneren des türkischen Lebens in Deutschland, München 2006, S. 194.

¹⁰ Ebd., S. 11.

gehabt, der angeblich nach ihnen suchte. Das Gebetshaus, in dem es zu den Gesprächen kam, wurde vorläufig geschlossen; die Menschen, die dabei aktiv waren bzw. deren Aktivität hypothetisch angenommen wurde, wurden versetzt. Die Autorin selbst zeigte viel Zivilcourage, da sie bestimmt die praktische Bedeutung der Worte Gefügigkeit, Schweigen und nicht zuletzt Ehrenmord kennt. Daher erscheint die Unterstellung, sie schreibe, um an Popularität zu gewinnen¹¹, eher als absurd. Um mit Bölls Worten aus obigem Zitat zu sprechen, müsste sich in diesem Fall die Suche nach irgendeinem Kapital als unhaltbar erweisen.

Keleks Berichte bewirken dagegen Wesentliches. Sie erhält Briefe von Frauen, in denen diese ihre Zwangsverheiratung schildern, von Strafgefangenen, die um Rat bitten, von Lehrerinnen, die junge Mädchen vor der frühen Verheiratung schützen wollen, schließlich von vielen Männern und Frauen, denen sie mit ihren Büchern Mut gemacht hat, eigene Wege zu gehen. Und selbst eine türkische Zeitung, die anfänglich gegen ihr Buch protestierte, leitete einige Monate später eine Kampagne „gegen Gewalt in der Familie“ ein. In der deutschen Öffentlichkeit entzündete sich auch eine Diskussion über die kulturellen Differenzen, die nach Einschätzung der Autorin bis dahin zu kurz gekommen war. Sie notiert dazu vielgestaltige Bemerkungen, die die Funktion einer Einführung zu ihren Berichten erfüllen sollen. Da in diesen Aussagen zugleich die Problematik der Fremdartigkeit in vielen Facetten beleuchtet wird, versuchen wir sie zu erörtern.

Die Autorin verweist auf die Einwände von 60 Migrationsforschern, die ihr 2006 vorwarfen, aus Einzelfällen ein gesellschaftliches Problem aufpumpen und sich eine unverdiente Aufmerksamkeit erschleichen zu wollen. Auf diese Kritik antwortet sie direkt:

Würden sie Schulen, Beratungsstellen, Frauenärzte oder Moscheen besuchen und das Gespräch mit den Frauen suchen, würden sie erfahren, dass es in diesem Land verbreitet Zwangsheirat, Gewalt in der Ehe, Vergewaltigungen oder sogar die Mehr-Ehe gibt; dass es kurdische Familienväter gibt, die ihre minderjährigen Nichten nach Deutschland holen, sie als ihre Töchter ausgeben – dabei Kindergeld beziehen – und mit ihnen in Polygamie leben.¹²

Kelek empfiehlt hier die Lektüre der wissenschaftlichen Studien, die belegen, dass über 60% der Frauen in Ost-Anatolien von den Familien verheiratet würden, ohne vorher ihre eigene Meinung dazu zu äußern.¹³ Ihr Buch erzählt von vielen, die einfach nach Deutschland „verkauft“ werden.

Andererseits weist sie auf Abhandlungen der Migrationsforscher hin, die seit den 1990er Jahren von der Integration der Immigranten, gar von ihrer Anpassung an die westlichen Normen und Werte überzeugt waren. Necla Kelek, die 1957 in Istanbul zur Welt kam und in Deutschland Volkswirtschaft und Soziologie studierte, promovierte über das Thema „Islam im Alltag“. Sie analysiert seit Jahren das Phänomen der Parallelgesellschaften und wurde für ihr Engagement gegen den archaischen Sittenkodex der Zwangsheirat und der arrangierten Ehe 2005 mit dem Geschwister-Scholl-Preis ausgezeichnet.¹⁴ Ihr anderes Buch

¹¹ Vgl. ebd., S. 13.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 2.

Die verlorenen Söhne hat auch 2006 den internationalen Sachbuchpreis *Corine* erhalten. Sie ist Mitglied der deutschen Islamkonferenz und lebt in Berlin.¹⁵ Diese kurzen Angaben sowie die Herkunft der Autorin und ihre Bildung lassen hoffen, dass sie die Problematik, über die sie schreibt, eingehend erforscht hat. Zu übereilten Prophezeiungen der Wissenschaft bezüglich der Integration wagt sie jedoch Entgegengesetztes zu äußern.

Noch 2002, beim Verfassen ihrer Dissertation, glaubte sie einfach an die Verständigung der Kulturen und die Überwindung der althergebrachten Differenzen. Jetzt (2006) wisse sie aber, dass sie die Macht des islamischen Weltbildes sträflich unterschätzt hat. Sie bemerke Veränderungen, die den meisten Forschern wenig plausibel erscheinen oder solche, die gar nicht beachtet werden.¹⁶ Als Beispiel nennt sie die ständig wachsende Zahl der Kopftuch tragenden Frauen auf den Straßen ihrer gegenwärtigen Heimatstadt. Ihren wissenschaftlichen Antagonisten hält sie vor:

Auch die 60 „Migrationsforscher“ hätten solche Veränderungen registrieren können. Gerade sie hätten die Fragen stellen können, die ich gestellt habe – oder auch andere. Für sie stand allerdings nie die Frage der Integration im Zentrum ihres Interesses – die erledigte sich ja angeblich von selbst –, sondern eher die Frage, wie man die Herkunftsideutität der Migranten bewahren und schützen kann. Deren 'eigene Kultur' wurde immer wieder als Rechtfertigung bemüht, wenn es um Praktiken ging, die frauenfeindlich und menschenrechtsverletzend sind, etwa dass die Söhne muslimischer Migranten auf eine starre Kultur der Ehre verpflichtet oder die Töchter in die Türkei an einen Ehemann verkauft werden.¹⁷

Nach Meinung der Autorin hätten die 60 „Migrationsforscher“ in den vergangenen Jahrzehnten die Mittel und den Apparat gehabt, die Probleme von Zwangsheirat, arrangierten Ehen und Ehrenmorden zu untersuchen und damit einen Beitrag zur Integrationspolitik zu leisten. Das hätten sie aber nicht getan, sondern sich in der Rolle vermeintlicher Fürsprecher der Muslime gesehen, deren Probleme sie aber nicht hätten sehen wollen. Damit sei parallel ein Tabu akzeptiert und die Verletzung von Menschenrechten und das Leid anderer zugelassen worden.¹⁸ Kelek dagegen schreibt in *Die fremde Braut* sowie in anderen Publikationen¹⁹ sehr offen und zugleich bitter über solche Probleme. Sie enthüllt angeblich Bekanntes in seiner vollen Brisanz und erfüllt damit anscheinend das wichtigste Postulat aller Methodologie des Verstehens, die Wierlacher nach Gadamer als Fremdstellung des Vertrauten bezeichnet.²⁰

Diese Arbeitsweise wird insbesondere an dem im Titel des vorliegenden Beitrags zitierten Beispiel einer jungen Türkin erkennbar, die sich eine private Diaspora erbaut, um mit den neuen Verhältnissen klar zu kommen, und auf deren Schicksal gleich zurückzukommen

¹⁵ Vgl. ebd.; dazu auch [Necla Kelek], in: Wikipedia. Die Freie Enzyklopädie, http://de.wikipedia.org/wiki/Necla_Kelek; 06.06.2013.

¹⁶ Vgl. Kelek, *Die fremde Braut*, S. 14.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. Necla Kelek, *Die verlorenen Söhne. Plädoyer für die Befreiung des türkisch-muslimischen Mannes*, Köln 2006; Necla Kelek, *Bittersüße Heimat. Bericht aus dem Inneren der Türkei*, München 2009; Necla Kelek, *Himmelsreise. Mein Streit mit den Wächtern des Islam*, München 2011.

²⁰ Vgl. Wierlacher, *Mit fremden Augen*, S. 14.

sein wird. Zugleich fokussiert sich in Keleks Berichten die Vielfalt der möglichen Interpretationen der Fremdheit bzw. des Fremden: etwa die in der geistesgeschichtlichen Tradition bestehende Auslegung der „Fremdheit als alienation“²¹, eine metaphysisch begründete und von Böll oben skizzierte Dimension der Fremde als Vertriebenensein, die auf echte Erfahrungen von Ausschluss aus der zeitgenössischen Gesellschaft, also die tatsächlich erlebte Fremde fundiert wird. Es sind keine literarischen Konstruktionen im Sinne ästhetischer bzw. ästhetisierter Plots. Die Autorin versucht vielmehr, die Schilderungen der befragten Personen möglichst treu wiederzugeben, wodurch der Eindruck der Lebensnähe enorm gesteigert wird, und was natürlich auch für Kontroversen sorgt.

Es kümmert sie aber nicht, als Nestbeschmutzerin oder als fremdenfeindliche Extremistin apostrophiert zu werden. Und ihre Berichte verdienen das Interesse der Leserschaft, die, wie die Auflagen ihrer Bücher sowie ihre wachsende Popularität in den Medien zeigen, auch tatsächlich mit großem Interesse gelesen werden. Ihr Ziel hat Kelek am Ende der Einführung folgendermaßen ausgedrückt:

Mut möchte auch ich meinen Leserinnen und meinen Lesern machen, genau hinzusehen, was mit den muslimischen Frauen und Mädchen geschieht. Lassen Sie nicht zu, dass – im Namen welchen Gottes, welcher Kultur oder Tradition auch immer – Menschenrechte missachtet werden.²²

Dieser Appell erscheint den Repräsentanten der westlichen Kultur, die für den Schutz der freiheitsliebenden Demokratien und ihrer Werte sensibel sind, als selbstverständlich. Die in Europa als fortschrittlich und unabdingbar angesehenen Postulate, die etwa in der UNO-Erklärung von 1948 festgeschrieben sind, nennt man in diesem Kulturraum Menschenrechte, Rechte, die die Würde jedes Menschen als Quelle und Fundament aller folgenden Bestimmungen, Gesetze und Rechte festlegen.²³ Diese Perspektive ist jedoch nicht die einzige weltweit, was u.a. Die Allgemeine Muslimische Erklärung der Menschenrechte ausdrückt.²⁴ Die möglichen Konsequenzen einer solchen Divergenz sind unabsehbar, die praktischen stellt Necla Kelek in ihrer Reportage-Arbeit ausgezeichnet dar, und jetzt versuchen wir, dies aufzuzeigen. Es soll aber auch gezeigt werden, dass die Autorin ihre Protagonistinnen sehr ernst nimmt und der Vorwurf der pauschalen Gegenüberstellung von 'dem Islam' und 'der westlichen Zivilisation', der manchmal an sie gerichtet wird²⁵, an vielen Stellen ihrer Aufsätze als unberechtigt erscheint.

In dem Buch *Die fremde Braut*, das als „ein Bericht aus dem Inneren des türkischen Lebens in Deutschland“ konzipiert wurde, greift die Autorin diverse Themen auf: etwa Zwangsheirat, arrangierte Ehen, viele Formen der Menschenverachtung oder der Verletzung der Menschenrechte. Im Kapitel *Brautpreis Deutschland* beschreibt sie u.a. die Geschichte

²¹ Mehr zum Thema vgl. ebd., S. 13; Karlheinz Ohle, *Das Ich und das Andere. Grundzüge einer Soziologie des Fremden*, Stuttgart 1977.

²² Kelek, *Die fremde Braut*, S. 18.

²³ Vgl. Krzysztof Motyka, *Prawa człowieka. Wprowadzenie. Wybór źródeł*, Lublin 2004, S. 24–41, hier S. 35.

²⁴ Mehr zum Thema vgl. Mariusz Hoffman, *Rola praw jednostki w świecie muzułmańskim. Wybrane elementy w ramach odrębności kulturowo-cywilizacyjnej*, in: Jerzy Jaskiernia (Hg.), *Problemy ochrony wolności i praw jednostki we współczesnym świecie*, Kielce 2008, S. 177–202, hier S. 188–192.

²⁵ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Necla_Kelek; 14.06.2013.

einer Muslime, Zeynep, die als junges Mädchen aus der Türkei nach Deutschland ausreist, um fortan die Existenz der Frau eines dort lebenden jungen Türken zu führen. Solche Fälle sind dem Buch zufolge ganz gewöhnlich in der Migrantengesellschaft. Viele Türken suchen sich ihre Frauen in der alten Heimat und daran ist nichts Spektakuläres. Aber die Erzählung von Zeynep ist doch in mancher Hinsicht interessant. Sie beginnt nämlich mit den intimsten Erfahrungen der Entfremdung bzw. mangelnden Respekts in der eigenen Familie. In ihrem Bericht und der auktorialen Ergänzung verbinden sich die Verhältnisse von Nähe und Ferne wie in einem Lichtbrecher.

Zeynep hat ihre Geschwister groß gezogen, weil ihre Mutter ab den frühen Morgenstunden im Stall und auf dem Feld arbeitete. Sie hat den Haushalt besorgt und sich um die Kleinen gekümmert, aber es wäre ihr lieber gewesen, weiter zur Schule zu gehen, „denn die einzigen Menschen, die sie freundlich behandelten, waren ihre Lehrerinnen“.²⁶ Da in der Familie die althergebrachte Hierarchie herrscht, in der die älteren Frauen die Ehrenstellung einnehmen, entscheidet ihre Großmutter väterlicherseits, dass sie mit dreizehn Jahren ihre Bildung beendet und zu Hause bei den Geschwistern bleibt. Kelek kommentiert dies kurz: „Zeynep hatte bald nur noch einen Gedanken. Sie wollte weg“.²⁷ Als die Familie ein paar Jahre danach bemerkt, dass die Jungen Zeynep nicht mehr gleichgültig sind, beschließt sie, das Mädchen nach Deutschland zu verheiraten; eine türkische Familie sucht gerade nach einer Braut für ihren Sohn, der in Deutschland lebt. Das Mädchen erinnert sich an die erste Begegnung folgendermaßen: „Ich traf ihn das erste Mal bei der Schwester meines Vaters. Ich war 16, er 24. Ich habe ihn kaum angesehen, so aufgeregt war ich. Ich habe nicht einmal ‘Hallo’ gesagt. Und vor der Tür wartete die Verwandtschaft“.²⁸ Sie wollen seine Entscheidung und da die beiden schweigen, ist ihre Zukunft besiegelt, wie Kelek weiter informiert.

Die folgenden Passagen der Geschichte handeln von den Sitten und Bräuchen, die mit einer türkischen Eheschließung verbunden sind, und sie scheinen nicht nur aus landeskundlicher Perspektive interessant zu sein. Sie vermitteln zugleich viel Wissen über die Differenzen zwischen den einheimischen Türken und den *Almanci*, wie man in der Türkei die in Deutschland lebenden türkischen Immigranten nennt. Die Schwiegereltern aus Deutschland treten im Haus der Braut als Besitzende auf. Sie haben Probleme mit der Erfüllung der gewöhnlichen Obliegenheiten, etwa dem Kauf des Gold- oder Silberschmucks, der üblicherweise als Teil der Aussteuer angesehen wird, sie wollen auch keine ehrenvolle Hochzeit veranstalten. Zeyneps Mutter empört sich darüber:

‘Was sind das für Sitten?’ [...] Die Deutschländer, diese Fremden hatten keine Ehre. Der Vater brach in Tränen aus, und die Tochter, die ihn hasste, weil er sich nie um sie gekümmert und sie oft geschlagen hatte, nahm diesen fremden Mann, der um sie weinte, in die Arme.²⁹

Dieses kleine Beispiel weist auf Divergenzen zwischen den Kulturen hin, die aufgrund von Veränderungen erfolgen, die die Auswanderer möglicherweise durch den Kontakt mit

²⁶ Kelek, *Die fremde Braut*, S. 189.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Kelek, *Die fremde Braut*, S. 192.

anderen Sitten erleben. Es stellt auch, wie viele verwandte Exempel in Keleks Büchern, in vielerlei Hinsicht eine aufschlussreiche Illustration zum Thema der Entfremdung bzw. der Fremdheit dar, was wir bereits angedeutet haben. Als eine weitere Veranschaulichung dieses Themenkomplexes kann die Beschreibung von Zeyneps neuer Heimat betrachtet werden.

Kurz nach der Verlobung ist sie von der totalen, positiven Verwandlung ihres bisherigen Schicksals überzeugt. Mit der Ausreise nach Deutschland erhofft sie sich ein gedeihliches Leben in dem verheißenen Land. Die vorgefundene Konstellation entfremdet sie abermals. Necla Kelek schildert dies wie folgt:

... sie hatte Angst und empfand doch auch Vorfreude. Ihr Schwiegervater beschrieb ihr Deutschland als *Cennet*, das Paradies auf Erden. 'Ein Traum von Welt. Ich dachte, ich komme in eine Villa, wie im Film'. Die Deutschen, das waren für sie die Türken, die in Deutschland lebten. Dass dort eine andere Sprache gesprochen wurde, daran hatte sie überhaupt nicht gedacht, auch nicht daran, wie kalt es dort ist. Die Villa erwies sich als Bruchbude, eine Wohnung im vierten Stock. Die Möbel waren alt, kaputt und zusammengesucht, die Schränke ohne Türen, ein Schuhschrank diente als Fernschreibtisch. Ihr Heim im Dorf war dagegen eine intakte, behagliche Welt gewesen³⁰

Auch die Aufnahme in der neuen Familie, d.h. in der Familie ihres Mannes lässt viel zu wünschen übrig; Geborgenheit findet Zeynep hier nicht. Der Mann ist arbeitslos, aber den ganzen Tag außer Haus. Von der Existenz des Arbeitslosengeldes weiß sie gar nichts, sie hat auch real kein Geld vom Gemahl bekommen. Ihre Schwiegermutter arbeitet den ganzen Tag lang als Putzfrau, der Schwiegervater schläft ununterbrochen, sie bleibt alleine und muss den Haushalt besorgen. Ihre Schwägerin überlässt ihr täglich drei kleine Kinder zur Betreuung.³¹ Kränkend muss auf sie auch der Besuch bei dem Frauenarzt wirken, als die Familie erfahren will, ob sie nicht unfruchtbar sei. Sie bekommt bald ein Mädchen, das aber den ganzen Stress der Mutti abbekommt und ein schwieriges Kind wird. Dann bringt Zeynep noch zwei Jungen zur Welt, die sie aber in ihrem Kummer viel schlägt. In ihrem Leben in der geschlossenen Gesellschaft der Nächsten, wo sie nicht besonders ernst genommen wird, ändert sich nicht viel. Sie fühlt sich einsam und enttäuscht, bis sie anfängt, in der Religion eine Rettung aus der prekären Lage zu finden. Ohne von jemand dazu gezwungen zu werden, beginnt sie eines Tages ein Kopftuch zu tragen, regelmäßig in die Moschee zu gehen und zu beten. Für den Brauch des Koranlesens in der Moschee, „Hatim indirmek“, das zweimal am Tag innerhalb von etwa zwei Jahren verrichtet wird, wird sie sogar mit einem Diadem ausgezeichnet und zur Braut Allahs erklärt, schließlich zur Königin gekürt.³² Diese Gepflogenheit befreit sie Kelek zufolge aus der sozialen Isolation: aus der Putzfrau der Familie wird eine

³⁰ Ebd., S. 195.

³¹ Zu verwandten Deskriptionen des täglichen Lebens unter Türken in Deutschland: vgl. Seyran Ateş, *Der Multikulti-Irrtum. Wie wir in Deutschland besser zusammenleben können*, Berlin 2010, S. 43–44: „Es gibt Frauen, die sowohl den eigenen Haushalt als auch den der Schwiegereltern führen müssen, der sich unter Umständen in nicht geringer Entfernung befindet. Solange sie noch keine eigenen Kinder haben, werden sie darüber hinaus in vielen Fällen für die Betreuung von Nichten und Neffen eingespannt. Das alles können sich die muslimischen Frauen nicht aussuchen, es sind Selbstverständlichkeiten, die mit einem Leben in der Großfamilie einhergehen. Nach ihrem Willen werden diese Frauen nicht gefragt“.

³² Kelek, *Die fremde Braut*, S. 196.

moralische Autorität. Sie versteht sich dann immer besser mit ihrem Mann. Sogar für ihre Schwiegereltern, die mittlerweile beide Rentner sind, ist sie eine Respektperson. Von der wahrlich zauberhaften Wende in ihrem Leben, die anscheinend durch die Religion verursacht wurde, erzählt Zeynep voll Vertrauen:

Ich habe hier angefangen zu beten. Fünfmal am Tag. Das ist schwer. Aber seit einem Jahr bete ich täglich, ohne eine Zeit zu verpassen. Ich bin sehr religiös geworden, aber das tut mir gut, seitdem schlage ich nicht mehr die Kinder so viel. Ich versuche jetzt, auf meine Kinder zu hören, mit ihnen zu sprechen. [Die Religion ...] hat meine Seele beruhigt, meinen Kopf gereinigt. Zum ersten Mal empfinde ich mich als Mutter und nicht als Maschine. Und ich habe vom Schicksal anderer gehört, die auch leiden. Wir Frauen hier in der Moschee sind Seelenschwester geworden. Ich war ein Nervenbündel, schrie über jede Kleinigkeit, regte mich dauernd auf. Inzwischen kann ich mich gut beherrschen. Auch mit meinem Mann komme ich gut klar. Er fängt an auf mich zu hören. Ich habe ihm nie die Schuld gegeben. Er hatte nichts anderes gelernt, als nur an sich zu denken, er war auch ein Verlorener. Er hat mich nie geschlagen. Die ersten sieben Jahre hat er sich nicht um mich gekümmert, jetzt brauche ich ihn nicht mehr. Heute braucht er mich.³³

An diesem Bericht wie überhaupt an der Erzählung von Zeynep und der Deutungsarbeit von Kelek lassen sich bestimmt keine Spuren einer einfältigen Gegenüberstellung von 'dem Islam' und 'der westlichen Zivilisation' erkennen. Ganz im Gegenteil – es wird hier facettenreich von der Geschichte einer türkischen, moslemischen Familie berichtet, die nach Aussage des Textes, sowohl des Berichtes von Zeynep, als auch des Kommentars von Kelek, in der fremden Umgebung als verloren gilt. Der unerwartete Wandel in Zeyneps gesellschaftlicher Motivation als Resultat ihrer Tätigkeit als Koranrezitatorin kann den Lesern überraschend erscheinen. Ihre Hinwendung zur Religion und das Vertrauen auf Gott gibt der Frau viel mehr als nur gesellschaftliches Prestige – sie bekommt eine neue Kraft zum Leben, sie beruhigt sich innerlich, schlägt die Kinder nicht mehr, vergibt ihrem Mann, den sie mitfühlend auch zu verstehen beginnt. Die Gläubigen würden hierin bestimmt eine Gottesfügung erblicken und dies als die Überwindung einer etwaigen metaphysischen Fremde einstufen, aber wenn der soziale Aufstieg der Frau nur durch irdische Kräfte verursacht wurde, können diese religiöse Neuorientierung, und insbesondere ihre friedensstiftenden Folgen, auch in den säkularisierten westlichen Gesellschaften, nur positiv beurteilt werden.

Die Autorin zitiert auch kritische Äußerungen der interviewten Personen, etwa die Aussage von Zeynep, in der sie bekräftigt, zu früh geheiratet zu haben.³⁴ Heute, aus der Sicht einer Erfahrenen, würde sie vieles anders machen: „Ich wäre niemals mit einem wildfremden Mann in ein wildfremdes Land gegangen“, sagt sie abschließend, und die Fremde gegenüber zwei Kulturen zugleich³⁵ kommt hier am bündigsten, aber auch am stärksten zum Ausdruck.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das angeführte Beispiel viel zur Aufklärung der Gesellschaft beiträgt. Es scheint, als wollte Kelek die Äußerlichkeiten, die bei der Begegnung

³³ Ebd., S. 195.

³⁴ Vgl. ebd., S. 196.

³⁵ Mehr zum Thema der zwei Kulturen (K 1 und K 2) eines interpretierenden Menschen im Kontext der interkulturellen Begegnungen vgl. Eberhard Scheffele, Affinität und Abhebung. Zum Problem der Voraussetzungen interkulturellen Verstehens, in: Wierlacher (Hg.), Das Fremde und das Eigene, S. 29–46, hier S. 32.

mit Muslimen im Westen Europas leicht zu beobachten sind (Kleidung, Gesten, Sprache), lediglich als solche betrachten. Wie bereits Ortega y Gasset bemerkte, ist der erste Kontakt mit dem Anderen immer durch eine gewisse Unsicherheit und Misstrauen gekennzeichnet.³⁶ Ryszard Kapuściński versucht, dieser Tatsache auf die Spur zu kommen und gibt zu bedenken:

Być może polega to na tym, że my, przystępując do Innego, mamy już w głowie zakodowane pewne stereotypy. Są on z reguły negatywne i ich przełamanie wymaga dużego wysiłku intelektualnego. A na duży wysiłek intelektualny i emocjonalny bardzo niewielu ludzi jest się w stanie zdobyć. Człowiek jest z natury istotą leniwą, i jak tylko może nie pracować, to nie pracuje – a wysiłek umysłowy jest jeszcze trudniejszy do przezwyciężenia. Stoimy wobec świata współczesnego, XXI wieku, którego rewolucja komunikacyjna, rewolucja elektroniczna, a także koniec zimnej wojny, stworzyły olbrzymie pole nowych możliwości, ale równocześnie olbrzymie pole niepewności i zagrożenia.³⁷

Indem Necla Kelek den Deutschen aus dem Inneren des türkischen Lebens berichtet, sie mit den oft großen Tragödien der Frauen vertraut macht, steuert sie bestimmt zum Abbau negativer Stereotype bei. Das erwähnte Beispiel zeigt, dass sie jedenfalls den Teufelskreis der Vorurteile und einer unverdienten Kritik aufzubrechen versucht.

³⁶ Vgl. Ryszard Kapuściński, Słowo wstępne, in: Maria Ciesła Korytkowska u. Olga Płaszczewska (Hgg.), *Dziełctwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, Kraków 2007, S. 11–13, hier S. 13.

³⁷ Vielleicht kommt es darauf an, dass wir, wenn wir dem Anderen begegnen, bestimmte Stereotype im Kopf haben. Sie sind in der Regel negativ belegt und ihr Abbau erfordert eine starke intellektuelle Arbeit. Und zur großen intellektuellen und emotionalen Arbeit sind nur wenige Menschen in der Lage. Der Mensch ist von Natur aus ein faules Wesen, und wenn er nur nicht arbeiten darf, dann arbeitet er nicht – und die intellektuelle Anstrengung lässt sich noch schwieriger überwinden. Wir stehen an der Schwelle der zeitgenössischen Welt des 21. Jahrhunderts, dessen kommunikative, elektronische Revolution sowie das Ende des Kalten Krieges sehr große Möglichkeiten, aber zugleich ein weites Feld der Unsicherheit und Bedrohung geschaffen haben. – Übers. v. A.W., siehe ebd.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Miłoslawa Borzyszkowska
Uniwersytet Gdański

Abgebrochene intergenerationale Transmission? Die Mehrsprachigkeit der Freien Stadt Danzig in der Autobiographik von Autoren jüdischer Herkunft

Discontinued intergenerational transmission? The multilingualism in the Free City of Gdańsk the autobiographies of authors of Jewish origin. This paper investigates the narration about the multilingualism in the Free City of Gdańsk in the autobiographies of authors of Jewish origin from Gdansk. Their families and the Free City of Gdańsk are defined as borderlands space / cultural dimension between Jews in Western and Eastern Europe with their different cultural models. The main point of the essay is the question, how the authors reflect the cultural hierarchisation in their own families and in the community of the Free City Gdańsk and intergenerational transmission of Eastern European languages in process of socialisation of Jewish children.

Keywords: Free City of Gdańsk, autobiographical texts, Jews, cultural hierarchisation, intergenerational transmission of language capital

Przerwana międzypokoleniowa transmisja? Przedmiotem refleksji artykułu jest zagadnienie wielojęzyczności w wybranych autobiograficznych tekstach autorów żydowskiego pochodzenia z Gdańska oraz usytuowanie tego elementu w projektach tożsamościowych piszących. Przedstawienie Wolnego Miasta Gdańsk i rodzin autorów – Gertrud Dworetzki i Franka Meislera – zostaje poddane interpretacji jako przestrzenie kulturowe pomiędzy zachodnioeuropejskim żydostwem niemieckim a wschodnioeuropejskim polskich i litewskich Żydów. W tkance narracji uwaga badaczki koncentruje się na refleksjach snuty z perspektywy dystansu czasowego dotyczących kulturowej hierarchizacji i międzypokoleniowego przekazu kultury (zwłaszcza kapitału językowego) wschodnioeuropejskich Żydów w toku socjalizacji dzieci żydowskich w WMG.

Słowa kluczowe: Wolne Miasto Gdańsk, autobiografika, Żydzi, hierarchizacja kulturowa, międzypokoleniowa transmisja języka

Mehrsprachigkeit bzw. Vielfalt von Sprachen in der Freien Stadt Danzig¹ kann man in den autobiographischen Texten von Autoren jüdischer Herkunft nicht nur als ein wiederholbares und wiederkehrendes Motiv, sondern auch als eine „Erinnerungsfigur“ im Sinne

¹ Den Ausgangspunkt für den vorliegenden Beitrag bilden die Reflexionen, die im Referat *‘Warum kannst du eigentlich nicht polnisch?’ Wielojęzyczność w obrazach pamięci z Pomorza autorów pochodzenia żydowskiego* [Mehrsprachigkeit in der Autobiographik von Autoren jüdischer Herkunft aus Pommern] im Rahmen der Tagung *Językowy, literacki oraz kulturowy obraz Pomorza dawniej i dziś* [Das sprachliche, literarische und kulturelle Bild von Pommern einst und heute] vom 16.–17. September 2013 an der Universität Gdańsk präsentiert wurden.

von Jan Assmann, eine Schnittstelle zwischen Begrifflichkeit und Erfahrung behandeln.² Zugleich wird in diesen Texten – insbesondere dank der erinnerten Vielfalt von Sprachen als einem Bestandteil der das Individuum tiefprägenden Erfahrung – ein Raum geschaffen, in dem Strukturen und Verflechtungen von Eigenem und Fremdem wahrgenommen werden können. Werden dadurch die jeweiligen Kulturräume überschritten? Inwieweit folgt der Text dabei den in einer gegebenen Kultur überlieferten Modellen?

Den Gegenstand meiner Überlegungen bilden zwei Texte von Autoren, die in der Freien Stadt Danzig aufgewachsen sind, nämlich *Heimatort Freie Stadt Danzig* (1986) von Gertrud Dworetzki³ und *On the Vistula Facing East* (1996) von Frank Meisler⁴. Ihre Texte sind aus zeitlicher und räumlicher Distanz zu Danziger Erfahrungen entstanden. Die Autoren kann man als Vertreter der Subgruppe innerhalb der pommerschen Literatur behandeln, die die „zerklüftete Erinnerungslandschaft“⁵ von *Pomorze* (aus der deutschen Perspektive: Hinterpommern und Pommerellen) auch mitgestalten.⁶ Die Autobiographie von deutsch-jüdischen Autoren ist an der Schnittstelle zwischen Gedächtnis und Geschichte⁷, Dokument und Literatur zu situieren. Zugleich stellt dieses Schrifttum einen Teil der regionalen – der pommerschen – Literatur dar, auch wenn es als solches in der Forschungsliteratur noch nicht definiert worden ist.

Darüber hinaus können diese Texte auch als Projektionsflächen begriffen werden, die den Autoren die Möglichkeit bieten, die kollektiven Selbst- und Fremdbilder zu (re-)konstruieren und zu reflektieren. Dadurch kann sich das schreibende Individuum mit seinem Text schließlich gegenüber der Gruppe bzw. in Bezug auf das konstruierte Bild situieren. Obwohl die Texte autofiktionale Merkmale aufweisen, werden diese Schriften dem „autobiographischen Pakt“ (Philippe Lejeune) zufolge meist als nichtfiktionale Texte rezipiert.

Was beide Zeitzeugen – Dworetzki und Meisler – verbindet, ist erstens die Kindheit und Jugendzeit in der Freien Stadt Danzig, was einen festen Vorrat an „Erinnerungsfiguren“ in Bezug auf die Heimatstadt zur Folge hat. Zweitens eint sie die Herkunft: beide kommen aus sozusagen gemischten jüdischen Familien, in denen einen Teil das Ostjüdische bildete, den anderen ein an die deutsche Kultur assimiliertes Elternteil als Vertreter des westeuropäischen Judentums. Die dritte Parallele zwischen den Autoren ist die Tendenz zur Historisierung der individuellen Erfahrung und die Distanz erzeugende Selbstproblematisierung. Reflektierender Umgang sowohl mit eigenen Erfahrungen, als auch mit dem historischen Kontext prägt ihre Erzählweisen. Im Mittelpunkt des Erzählens steht nicht die

² Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997.

³ Gertrud Dworetzki, *Heimatort Freie Stadt Danzig*, Düsseldorf 1986.

⁴ Frank Meisler, *On the Vistula Facing East*, London 1996.

⁵ Mit dieser Metapher haben Eva Hahn und Hans Henning-Hahn auf die komplexe Struktur des deutschen kollektiven Gedächtnisses in Bezug auf den ehemaligen „deutschen Osten“ hingewiesen. Vgl. Eva Hahn u. Hans-Henning Hahn, *Flucht und Vertreibung*, in: Etienne François u. Hagen Schulze (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1, München 2001, S. 350.

⁶ Ihre Äußerungen erreichen den gegenwärtigen Bewohner der Region in begrenztem Ausmaß, weil nur vereinzelte Texte ins Polnische übersetzt wurden.

⁷ Vgl. Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart / Weimar 2005, insb. S. 144–145.

Rekonstruktion von Fakten, sondern die Darstellung von Folgen der Ereignisse sowohl für die Beteiligten als auch für die Nachgeborenen, was das Inszenieren und Reflektieren der Spannung zwischen erlebendem und erzählendem Ich miteinbezieht. Somit könnte man diese Texte zur „postfaktischen Shoah-Dokumentarliteratur“ zählen. Solch einen Typus schlugen die schweizerischen Forscher Reto Sorg und Michael Angele als Ergänzung zur Standardtypologie der Holocaust-Literatur von James Edward Young vor.⁸ Die Poetologie der Shoah⁹ ist in diesem Fall zwar konstitutiv, indem die Shoah als zentrales autobiographisches Moment und zugleich als der „Traditionsbruch“ (Jan Assmann) hinsichtlich der jüdischen Gemeinschaft gilt, die analysierten Texte bleiben jedoch dem Paradigma der Zeugnisliteratur in unterschiedlichem Ausmaß und auf verschiedene Art und Weise verpflichtet.

Die Freie Stadt Danzig als eine Stadt im Grenzraum

Die Freie Stadt Danzig mit dem umliegenden Gebiet kann man in diesem Kontext als eine Stadt im deutsch-polnischen Grenzgebiet behandeln. Der Danziger Raum wird zusätzlich von der Anwesenheit der einheimischen kaschubischen Minderheit gekennzeichnet. Die analysierten Texte sind demzufolge als Dokumente aus jenem kulturellen Grenzraum, in dem die historischen Prozesse des Kulturkontakts in Form von Einfluss oder Austausch, Abgrenzung oder Konflikt stattgefunden haben, zu betrachten.¹⁰ In dem Zusammenhang kann die Literatur als Reflexionsmedium, Triebkraft bzw. Indikator dieser Prozesse gelten.¹¹

Das Danzig vor dem Zweiten Weltkrieg kann man darüber hinaus als einen Grenzraum im Sinne „Zwischenraum“ – zwischen dem west- und osteuropäischen Judentum – betrachten, in dem sich „die Geschichten, Sprachen, Erinnerungen, die Verwandtschaftsbeziehungen, Identitäten, Mentalitäten und Animositäten überlagern, überlappen, miteinander verzahnen“.¹² Abgesehen davon, dass man die Juden selbst als einen „virtuellen“ Zwischenraum fassen kann, bzw. als eine Gedächtnisgemeinschaft, die sich ebenfalls zwischen

⁸ Vgl. Reto Sorg u. Michael Angele, Selbsterfindung und Autobiographie. Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn am Beispiel von Benjamin Wilkomirskis Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948. In: Lese Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit. Festschrift für Peter Rustelholz zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Henriette Hedwig, Tübingen 1999, S. 325–345, hier S. 327.

⁹ Die Termini „Shoah“ und „Holocaust“ werden in meiner Arbeit synonym für die Vernichtung der europäischen Juden verwendet. Die Diskussion gegen und für eine Verwendung beider Begriffe an der Stelle zu erörtern, würde den Rahmen meiner Fragestellung überschreiten. Vgl. u.a. Matthias Heyl, Von den Metaphern und der geteilten Erinnerung – Auschwitz, Holocaust, Shoah, Churban, ‚Endlösung‘, in: Die Gegenwart der Shoah, Zur Aktualität des Mordes an den europäischen Juden, hrsg. von Matthias Heyl u. Helmuth Schreier, Hamburg 1994, S. 11–32.

¹⁰ Vgl. Andrzej Sakson u. Robert Traba, Gross Purden. Uniwersalny charakter i specyfika opowieści o pograniczu polsko-niemieckim, in: dies. (Hgg.), *Przeszłość zapamiętana. Narracje z pogranicza*, Olsztyn 2007, S. 17.

¹¹ Vgl. Norbert Mecklenburg, Interkulturelle Literaturwissenschaft, in: *Handbuch. Interkulturelle Germanistik*, hrsg. von Alois Wierlacher u. Andrea Bogner, Stuttgart 2003, S. 437.

¹² Peter Olivier Loew, Christian Pletzing u. Thomas Serrier, Zwischen Enteignung und Aneignung: Geschichte und Geschichte in den „Zwischenräumen Mitteleuropas“, in: dies. (Hgg.), *Wiedergewonnene Geschichte*, S. 9.

verschiedenen Nationalbewegungen und Identifikationspolen befindet.¹³ Die Freie Stadt Danzig bildete einen Begegnungsraum zwischen den west- und osteuropäischen Juden, die die Stadt als Migrationsziel beziehungsweise diese Hafenstadt als eine Übersiedlungsstation betrachteten.¹⁴ Für die ostjüdischen Ankömmlinge war insbesondere Jiddisch, Polnisch und Russisch Kommunikationsmittel im Alltag im Herkunftsgebiet. Demgegenüber betonten insbesondere die ansässigen Danziger Juden ihre Zugehörigkeit zum deutschen Volk. So fanden die Akkulturations- und Assimilationsprozesse in Bezug auf die ostjüdischen Ankömmlinge auch in der Wahl der deutschen Sprache bei der intergenerationalen Transmission ihren Ausdruck.

Der Zusammenstoß dieser zwei diversen kulturellen Lebenskonzepte, die sich u.a. infolge des unterschiedlichen Verlaufs von Haskala herausgebildet haben, wird in der Autobiographie insbesondere in der Schilderung von drei Bereichen des sozialen Lebens widerspiegelt, nämlich in Hinsicht auf: die Verhältnisse innerhalb der jüdischen Gemeinschaft der Freien Stadt Danzig, ihre Beziehungen zur christlichen Mehrheit, und auf eine besondere Art und Weise – auf der Ebene des Familienlebens.

Die Vielfalt von Kulturen (und Sprachen) wird eher nicht in Form von Multikulturalität¹⁵ geschildert, sondern als eine von kultureller Hierarchisierung und Dominanz im Sinne „eines normativen nationalen Schmelztiegels“¹⁶ geordnete gesellschaftliche Struktur, in der der dominanten deutschen Kultur und Sprache der Status jener normativen Kultur zugeschrieben wurde.

Darüber hinaus soll man betonen, dass auch Danzig, obwohl die Stadt in der Zwischenkriegszeit ein halbautonomes Staatsgebilde unter der Kontrolle des Völkerbundes bildete, für die jüdische Bevölkerung noch vor dem Kriegsausbruch zum Unort wurde. Auch dort kam die Lawine ins Rollen¹⁷, nachdem 1933 die Nationalsozialisten die Wahlen gewonnen

¹³ Vgl. Loew [u.a.], *Zwischen Enteignung und Aneignung*, S. 10.

¹⁴ Die Freie Stadt Danzig wurde gerade in den ersten Jahren der Zwanziger Jahre eine bedeutende Übergangsstelle bei der Auswanderung der osteuropäischen Juden (insb. aus Russland und Polen). Die Hauptwelle der Migranten fiel auf die Jahre 1920–22. Im Zeitraum 1920–25 zählte man insgesamt über 60.000 jüdische Migranten, die über Danzig Osteuropa verließen. Vgl. Grzegorz Berendt, *Żydzi na terenie Wolnego Miasta Gdańska*, Gdańsk 1997, S. 59–60, insb. Tabelle Nr. 3. Darüber hinaus war Danzig in der Zwischenkriegszeit ein Ziel der Binnenwanderung infolge der Verstärkerungsprozesse in den (ehemaligen) östlichen Provinzen des Reiches und der deutsch assimilierten Juden aus den Kreisen, die dem wiederentstandenen polnischen Staat zukamen. Vgl. Samuel Echt, *Die Geschichte der Juden in Danzig*, Leer 1972, S. 94. In polnischer Übersetzung von Wojciech Łygaś, *Dzieje Żydów gdańskich*, hrsg. von Mieczysław Abramowicz, Gdańsk 2012.

¹⁵ Der Begriff „Multikulturalität“ wird hier im Sinne eines koexistenten[n], Integration und Differenz fördernde[n] Nebeneinander[s] verschiedener Kulturen unter dem Dach einer Staatsnation“ verwendet. Siehe Michael Clyne, Heinz Kreuz, *Horizonte und Fluchtlinien interkultureller Germanistik*, in: Alois Wierlacher u. Andrea Bogner (Hgg.), *Handbuch interkulturelle Germanistik*, Stuttgart 2003, S. 47–68, hier 48.

¹⁶ Ortrud Gutjahr, *Tabus als Grundbedingung von Kultur*. Sigmund Freuds Totem und Tabu und die Wende in der Tabuforschung, in: *Tabu. Interkulturalität und Gender*, hrsg. v. Claudia Benthien u. Ortrud Gutjahr, München 2008, S. 9–50, hier S. 11.

¹⁷ *Die Lawine kommt ins Rollen (Danzig 1937–39)* ist der Titel des Kapitels in Erich Lichtensteins Buch: *Bericht an meine Familie. Ein Leben zwischen Danzig und Israel*. Nachwort Günter Grass. Darmstadt und Neuwied 1985, S. 78–108. Der Text stellt eine Mischform zwischen Stadtchronik, insbesondere des jüdischen Lebens in der Freien Stadt Danzig und Erinnerungen eines handelnden Stadtbürgers dar.

hatten und die Verfolgung der Juden schrittweise zugenommen hatte. Schon 1930 wurde Hitlers Günstling Albert Forster zum nationalsozialistischen Gauleiter in Danzig, was damals besorgniserregend auf die Danziger Juden gewirkt hat.¹⁸

Zu den Autoren

Gertrud Dworetzki, die künftige schweizerische Psychologin, Forscherin und Autorin, ist auf dem Bischofsberg in Danzig aufgewachsen. Ihre Mutter, eine geborene Hirsch, war Tochter einer in Gollub bei Thorn ansässigen wohlhabenden, deutschassimilierten Familie. Ihr Vater Samuel Dworetzki ist in Kaunas / Kowno (heute Litauen) geboren, gegen 1912 verließ er seine Heimatstadt und 1917 gründet er eine Firma mit Sämereien und Futtermitteln in Danzig (in der Hundegasse). 1932 hat Gertrud Dworetzki das Studium der Psychologie in der Schweiz angefangen, wo sie 1938 geheiratet hat und ihre wissenschaftliche Laufbahn an der Universität antrat. In diesem Zeitraum besuchte sie Danzig nur in den Ferien. Wissenschaftlich hat sie mit ihrem Mann Richard Meili (1900–1991), einem schweizerischen Psychologen zusammengearbeitet.¹⁹

Frank Meisler (Danzig *1925), der zeitgenössische israelische Bildhauer, der seit 1956 in Jaffa wohnt, wurde als das einzige Kind von Meta geb. Boss und Michal (Misza / Mischa) Meisler geboren. Seine Mutter stammte aus einer wohlhabenden assimilierten Danziger Familie (in der familiären Überlieferung sephardischer Herkunft), deren Verwandtschaft seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts in ganz Westpreussen und Pommern zerstreut war. Meislers Vater hingegen war ein polnischer Jude aus Łódź, der in Łomża das russische Gymnasium besuchte. Nach dem Abitur studierte Mischa einige Semester Medizin an der Universität Warschau und kam Anfang der 1920er Jahre nach Danzig. Sein künftiger Schwiegervater, Franz Boss, war ein angesehener Unternehmer und gehörte im Zeitraum 1922–28 zu den Repräsentanten der Synagogengemeinde in Danzig.²⁰

Somit ist im Fall von beiden Autoren die Familie selbst als Begegnungsort bzw. Interaktionsraum des Westjudentums mit dem Ostjudentum zu behandeln, was in den autobiographischen Schilderungen auf unterschiedliche Art und Weise reflektiert wird.

Zwischen Ost und West

Das Bewusstsein der Situierung zwischen West und Ost, beziehungsweise an der Peripherie der westeuropäischen Welt hat Frank Meisler gleich im Titel seiner Memoiren gefasst. „Facing East“ könnte man *dem Osten ins Gesicht schauen* übersetzen und in Bezug auf (west)

¹⁸ Vgl. Echt, Die Geschichte der Juden in Danzig, S. 126.

¹⁹ Vgl. [Gertrud Meili Dworetzki], in: Katalog der Deutschen Nationalbibliothek, <https://portal.dnb.de>, 6.12.2013; auch Dworetzki, Heimatort Freie Stadt Danzig.

²⁰ Vgl. Echt, Die Geschichte der Juden in Danzig, S. 279–290.

eurozentrische Vorstellungen der deutschen Denker im 19. und 20. Jahrhundert deuten.²¹ Die komplizierten Beziehungen und gegenseitigen, verankerten Klischees hat der Bildhauer u.a. im fiktiven Brief an seinen Großvater skizziert, an Frank Boss, von dem der Autor den Vornamen geerbt hat. Die eingeführte Passage betrifft die Auswanderung der Juden aus Osteuropa in den Zwanziger des 20. Jahrhunderts via Freie Stadt Danzig:

As a major benefactor of the Jewish community, you were frequently asked to finance Polish Jews as they passed through Danzig on their way west. 'Give them double', was your usual reply, 'that way they'll go even further'. They passed through Danzig in tens of thousands, penniless, bound for America. A camp was erected near the Vistula to house of them.²² [...] Trapped in the camp, the people sat and waited.

Like the other Jewish patricians of Danzig you contributed generously to their maintenance and hurried them on as fast as you could. United in religion, you felt divided from them in all else. America, to you, was a land for the destitute and for failures. Zionism was a hairbrained idea, devised by those Ostjude who preferred sand-dunes to ghettos.²³

Diese Passage enthält nicht nur einen anekdotenhaften Beitrag zum Porträt des Großvaters und weist auf seine distanzierte Position gegenüber den ostjüdischen Einwanderern hin, sondern ist vor allem auf die internen Differenzierungen der europäischen Judenheiten²⁴ und auf die tradierten Wahrnehmungsmuster hin zu lesen, sowie auf die Abgrenzungslinien in der Selbstwahrnehmung der Danziger Juden, die auf der Dichotomie im bestehenden Imaginarium zu Ost- und Westjudentum beruhen. Lesen kann man diese Aussage auch in Bezug auf ein Zugehörigkeitsprojekt eines modellhaften, in Danzig ansässigen, deutschassimilierten Juden, das auf Abneigung, Abgrenzung in kultureller und sozialer Hinsicht gegenüber dem Ostjudentum ruht. Das Projekt, von dem sich der Enkel – Erzähler, Sohn eines polnischen Juden aus Łomża – zu distanzieren versucht bzw. in Anbetracht der Erfahrung der Vernichtung der europäischen Juden auf das Illusorische dieser Differenz hinweisen mag.

Dabei ist auffallend, dass dieses historische Faktum, d.h. die Auswanderung, die die Gesamtheit des osteuropäischen Judentums betraf, in dem Erinnerungsbild von Frank Meisler jedoch nur auf die „polnischen“ Juden reduziert wird. Dies könnte man vermutlich auf die repräsentative Bedeutung des polnisch-jüdischen Modells für den Archetyp des osteuropäischen Judentums zurückführen.²⁵

²¹ Vgl. Leszek Żyliński, *Europa w niemieckiej myśli XIX–XXI wieku*, Toruń 2012.

²² Der Autor weist hier höchstwahrscheinlich auf die Übersiedlungslager hin, die bis 1926 in Danzig funktionierten, hin bis 1926 in Neufahrwasser / Nowy Port und im Zeitraum 1920–23 – in Przerapka / Przeróbka. Vgl. Berendt, *Żydzi na terenie Wolnego Miasta Gdańska*, S. 59.

²³ Meisler, *On Vistula Facing East*, S. 7.

²⁴ Diese Differenzierungen werden auf den kulturellen Hintergrund (Ost- und Westjudentum), das Verhältnis zur jüdischen Tradition und Religion sowie hinsichtlich politischer Positionen bezogen. Verena Dohrn u. Anne Christin-Sass, Einführung, in: Verena Dohrn u. Gertrud Pickham (Hgg.), *Transit und Transformation. Osteuropäisch-jüdische Migranten in Berlin 1918–1939*, Göttingen 2010, S. 11.

²⁵ Vgl. Yfaat Weiss, *Deutsche und polnische Juden vor dem Holocaust. Jüdische Identität zwischen Staatsbürgerschaft und Ethnizität 1933–40*. Übers. v. Matthias Schmidt, München 2000, S. 9 (=Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Bd. 81).

Mit internen Differenzierungen innerhalb der jüdischen Gemeinschaft in Danzig sowie mit gegenseitigen tradierten Bildern im Kopf setzt sich Dworetzki eingehender im Kapitel *Vorurteile – eigene und fremde*²⁶ auseinander. Die Spannung zwischen dem Ost- und Westjudentum kommt unter anderem in ihren Memoiren zum Vorschein bei der Erinnerung an das Ansehen ihres vom Osten stammenden Vaters bei den westpreußisch ansässigen Verwandten mütterlicherseits, bei denen die ostjüdische Herkunft ein Makel an sich trotz vieler persönlichen Stärken und Leistungen des Betroffenen blieb.²⁷

Die Mehrsprachigkeit bzw. die Vielfalt von Sprachen der Freien Stadt Danzig

In Dworetzkis Erzählung kehrt wiederholt die Frage *Warum kannst du nicht polnisch?* zurück. Jene wurde der Autorin von ihrem Mann während des Besuchs in Danzig 1973 gestellt und wird als ein Auslöser der Überlegungen über eigenes Selbstverständnis dargestellt, wenn auch nicht im Sinne einer produktiven Krise im kulturellen Selbstverständnis²⁸, dann doch einer vertieften (Selbst)Reflexion. Richard Meili war ein in der Schweiz sozialisierter Psychologe²⁹, der in einem Staat aufgewachsen ist, in dessen Verfassung Mehrsprachigkeit verankert wurde, zum konstitutiven Bestandteil der schweizerischen Identität erklärt sowie historisch untermauert. Die Autorin widmet der bereits erwähnten Frage ein separates Unterkapitel (S. 28–31), in dem sie ihren eigenen Sozialisationsprozess in sprachlicher Hinsicht reflektiert. Aus zeitlicher Distanz versucht sie in Bezug auf das Danziger Umfeld und die Herkunft der Eltern die Frage zu beantworten. Im Falle der Mutter betont sie die vollständige Assimilation zum Deutschtum in nationaler und kultureller Hinsicht:

Mütterlicherseits war unser kulturelles und nationales Zugehörigkeitsgefühl ganz von Deutschland bestimmt. Alle Verwandten von Mutters Seite lebten in Danzig oder in Berlin. Alle betrachteten sich als Deutsche bzw. Danziger jüdischen Glaubens, bis ihnen Hitler dieses Selbstverständnis entzog.³⁰

Den Vater betreffend, der zu den Litwaken gehörte, verweist sie auf sein Funktionieren in verschiedenen sprachlichen Kontexten (Jiddisch zu Hause in Litauen, Russisch mit Nichtjuden und in der Schule in Kowno, Deutsch und Danzigerisch in der Freien Stadt Danzig³¹) und seine diesbezügliche Mehrsprachigkeit, die man heute interkulturelle Kompetenzen nennen würde. Dabei betont die Schreibende, dass die Kenntnisse jener Sprachen weder zum Bestandteil der erwünschten und geförderten Bildung von seinen Kindern noch zum Bestandteil intergenerationaler Vermittlung wurden:

²⁶ Vgl. Dworetzki, *Heimatort Freie Stadt Danzig*, S. 105–111.

²⁷ Vgl. ebd., S. 135.

²⁸ Vgl. Gutjahr, *Tabus als Grundbedingung von Kultur*, S. 11.

²⁹ Richard Meili – Professor an der Universität Bern im Zeitraum 1945–1970, veröffentlichte auch unter dem Namen Meili-Dworetzki. Vgl. Katalog der Deutschen Nationalbibliothek, <https://portal.dnb.de>, 6.12.2013.

³⁰ Dworetzki, *Heimatort Freie Stadt Danzig*, S. 28.

³¹ Ebd., S. 28.

Niemand kam auf die Idee, uns eine östliche Sprache oder das wenig geachtete Jiddisch zu lehren. Im Gegenteil: wenn Papas jüngste Schwester, eine Medizinerin, uns aus Paris besuchte, bemühte sie sich, bevor ich noch zur Schule ging, uns Französisch beizubringen. Schade, dass sie uns nicht Russisch oder Polnisch lehrte – denn dazu hatte ich nie mehr Gelegenheit im späteren Leben.³²

Auf der Suche nach möglichen Hintergründen familiärer Entscheidungen stellt sie folgendes fest:

‘Warum kannst du eigentlich nicht polnisch?’ fragte mich mein Mann etwas irritiert, als wir wieder einmal vergeblich Auskunft suchten.

Ja, warum lernten wir eigentlich nicht Polnisch? Man lehrte uns Französisch, Englisch, Latein, sogar Hebräisch (fürs Beten, nicht für Palästina) – aber polnisch? Nein. Vielleicht lernte man es in gewissen Sparten des Handels, in der kaufmännischen Lehre, aber Angestellte wie Papas Kontorfräulein oder meine Freundinnen Lenchen und Ilse, Büroangestellte, konnten nicht mehr polnisch als ich, d.h. ein paar Schimpfworte, guten Tag, Auf Wiedersehen, Danke, Bitteschön.

Danzig war kulturell unlegbar deutsch trotz seines slawischen Ursprungs, dem polnischen Einfluss auf Wortbildungen der Umgangssprache und all den polnischen Namen auf ‚ki‘. [...] Was ein richtiger Danziger war, der konnte allerdings neben seinem Goethe auch ein bisschen Kaschubisch und wusste zudem, wie sehr Danzig und Wirtschaft von guten Beziehungen mit Polen abhing.³³

Dabei kann sich der Interpret nicht des Eindrucks erwehren, dass die Erzählerin keine direkte vertiefte Antwort auf die Frage gibt bzw. den inneren Zensurmechanismen zufolge nicht geben mag, als ob man sich bei einer Annäherung – aus der deutschen Perspektive – an den polnischsprachigen oder ostjüdischen „Anderen“, auch einem Sprachtabu nähern würde, möglicherweise aufgrund jener „Kontamination des Anderen mit ausgrenzenden, erniedrigenden oder abwertenden kolonialen Vorstellungen“.³⁴

Gertrud Dworetzki vertieft im Laufe der autobiographischen Erzählung die Überlegungen über das Zusammenleben von verschiedenen Sprachen in Danzig – der deutschen, polnischen, jiddischen, hebräischen und russischen. Mancherorts nimmt ihre Aussage die Form von einem populärwissenschaftlichen Essay an, in dem ihre eigene Erfahrung und die der Familie zum Gegenstand einer Fallstudie werden.³⁵ Dworetzkis Methode des Erinnerns und der Aufarbeitung der Vergangenheit besteht dabei in einer Aneinanderreihung von Fragen, die an das Konstrukt und die Mechanismen individueller und kollektiver Wahrnehmung in ihrer tradierten binären Logik gerichtet werden. Somit ist ihre Erzählung nicht nur primär auf die Ereignisse im eigenen Leben und deren Verzahnung mit der Zeitgeschichte fokussiert, sondern stellt eher ein Wahrnehmungs-, Schreib- und Erinnerungsprotokoll eines hinterfragenden Individuums dar.

³² Ebd., S. 30.

³³ Ebd., S. 28.

³⁴ Vgl. Gutjahr, Tabus als Grundbedingung von Kultur, S. 10.

³⁵ Solch einen Charakter hat u.a. das Kapitel *Vorurteile – eigene und fremde*. Vgl. Dworetzki, Heimatort Freie Stadt Danzig, S. 105–111.

Der Chronist des Lebens der jüdischen Gemeinde in der Freien Stadt Danzig – Samuel Echt –, dessen Monographie 1972 auf Deutsch und 2012 auf Polnisch erschienen ist, schildert die kulturelle Dominanz und Überlegenheit des Deutschtums in der Freien Stadt Danzig, die zwar Polen einen freien Zugang zum Meer verschaffen, aber zugleich den unbestrittenen deutschen Charakter wahren sollte.³⁶ Das deutsch-polnische Verhältnis wird von seinem Standpunkt aus vor allem als eine Ebene politischer und wirtschaftlicher Rivalität skizziert.³⁷ Frank Meisler teilt diese Meinung, indem er zugleich an mehreren Stellen seines Textes die Anwesenheit des Kaschubischen in der Stadt und direkte Nachbarschaft der Kaschubei zu Danzig³⁸ in geographischer Hinsicht hervorhebt. Die Situierung der Kaschuben und der Kaschubei bezeichnet er als „wedged“³⁹ [eingekeilt] zwischen Deutschland und Polen. Das Kaschubische in der Palette der regionalen Sprachen aussondernd, behandelt er die Kaschuben als separates Ethnos und widmet seiner Charakteristik und der Freundschaft mit dem kaschubischen Gleichaltrigen das Kapitel *Kashubs and Kashubia*⁴⁰. An mehreren Stellen verweist er auf Bezüge zur Kaschubei in der eigenen Familie, u.a. beim Porträtieren des Urgroßvaters Louis Boss, der als Pferdehändler in der Kaschubei tätig war, des Kaschubischen mächtig war und Machandel mit kaschubischen Kunden zu trinken pflegte.⁴¹

Beide Autoren haben ihre Heimatstadt nach Kriegsende besucht und ihre Wiederbegegnungsberichte werden in den Memoiren integriert. Bei Gertrud Dworetzki bilden sie sozusagen einen Erzählrahmen und die Konfrontation des Erinnernten mit der Gegenwart wird als ein Katalysator für ein Erinnerungsgewebe geschildert. Bei Frank Meisler sind die Eindrücke nach der ersten Heimatreise – eigentlich in Form von einzelnen Reisereminiszenzen – im Kapitel *Kashubia und Kashubs* wiedergegeben, indem er seine Reflexionen an „Wiederbegegnung“ mit der alten Heimat folgendermaßen pointierte: „Postwar Danzig, now Gdansk, is another place. A child will continue the walk through the streets and alleys of an adult’s memory“.⁴² Zwar würde ich dies nicht als ein Symptom für eine „zweite

³⁶ Vgl. Echt, Die Geschichte der Juden in Danzig, S. 91.

³⁷ Grzegorz Berendt betont, dass die Danziger Juden die Bestimmungen des Versailler Vertrags in Bezug auf die politische Lage Danzigs als ein notwendiges Übel betrachteten, nicht fremd sei ihnen eine Abneigung gegenüber Polen gewesen. Vgl. Berendt, Żydzi na terenie Wolnego Miasta Gdańska, S. 114–115. Vgl. dazu auch Echt, Die Geschichte der Juden, S. 91.

³⁸ Die Kaschuben betrachten dagegen Danzig als einen konstitutiven Teil der kaschubischen Region, ihre Hauptstadt.

³⁹ Meisler, On the Vistula Facing East, S. 72.

⁴⁰ Ebenda, S. 72–90.

⁴¹ Vgl. Meisler, On the Vistula Facing East, S. 19–20; auch [Frank Meisler – aus Danzig nach Alt-Jaffa], in: Jüdische Spuren in der Kaschubei / Śladami żydowskimi po Kaszubach, hrsg. von Miłostawa Borzyszkowska-Szewczyk u. Christian Pletzing, München 2010, S. 298–303; vgl. auch [Louis Boss (1855–1942) – ein Pferdehändler in der Kaschubei], in: Jüdische Spuren in der Kaschubei, S. 303. Ein Vetter der Mutter von Frank Meisler wiederum war der Danziger expressionistische Dichter und Journalist Erich Ruschkewitz. Dazu: Marion Brandt, Der Danziger Dichter und Publizist Erich Ruschkewitz (1904–[?]), in: Deutsch-jüdische Presse und jüdische Geschichte. Dokumente, Darstellungen, Wechselbeziehungen, hrsg. v. Eleonore Lappin u. Michael Nagel, Bd. 2, Bremen 2008, S. 59–72.

⁴² Meisler, On the Vistula Facing East, S. 89.

Entheimung⁴³ – in Anlehnung an das von Albrecht Lehmann definierte Phänomen in Bezug auf die Heimatreisen der deutschen Vertriebenen – deuten, jedoch kommt nicht nur bei dieser Textpassage das Gefühl des Befremdens und Unbehagens des Erzählenden bei der Konfrontation mit der Gegenwart des Kindheitsortes deutlich zum Ausdruck.

Der Mehrsprachigkeit des Danziger und familiären Umfelds wird in den analysierten Erzählungen symbolischer Ausdruck der Komplexität, Nicht-Selbstverständlichkeit der Wirklichkeit, in der die Autoren aufwuchsen, zugeschrieben. Einer Wirklichkeit, die man mit binärer Logiken und Ausgrenzungsmechanismen nicht fassen kann, auch wenn man dies auf diese Art und Weise in Vergangenheit deuten mochte. Zwar wird in jedem Bericht das sprachliche Mosaik anders zusammengestellt und hierarchisiert, u.a. der elterlichen Herkunft und interfamiliären (kulturellen) Verhandlungen zufolge, so scheint die Mehrsprachigkeit des heimatlichen Umfelds ein festes Glied des kulturellen Codes, der diese Danziger Autoren jüdischer Herkunft verbindet, zu sein. Dabei ist zu betonen, dass in den autobiographischen Texten von Autoren jüdischer Herkunft aus Danzig eine Palette von Wahrnehmungstypen in Bezug auf sprachliche Zusammenhänge am Herkunftsort feststellbar ist. Diese Typologie könnte man mit vollständigem Ausblenden dieser Frage beginnen, wie zum Beispiel in den Erinnerungen von Wollí (Wolfgang) Kaelter *Danzig. An American Rabbi Journey* (1997) oder Peter Boss „*Passing Through*“. *A short memoir of a long life* (2010), in denen die Freie Stadt Danzig als ein kultureller deutscher Monolith gezeichnet wird, höchstens eine Etappe der Auswanderung bzw. ein Migrationsziel der osteuropäischen Juden.

Sowohl Meisler als auch Dworetzki heben die lokale Danziger Identität hervor. Dies kommt zum Ausdruck sowohl als ein thematisiertes Selbstverständnis, als auch im Erzählgewebe, indem die Accessoires des „Danzigertums“ als Motive eingeführt werden, wie z.B. die Danziger Liköre Machandel und Goldwasser⁴⁴, oder im Bildmaterial, das den Text begleitet und die semantische Ebene erweitert. Das Panorama der Altstadt mit den Wahrzeichen der Stadt – dem Krantor oder den dominierenden Türmen der Marienkirche – sind in jedem Buch zu finden (auf dem Buchumschlag bei Dworetzki, im Buchinneren bei Meisler). Photographisch dokumentiert werden auch familiäre Spaziergänge vor den für die Stadt typischen Kulissen, wie z.B. Strandpromenaden in Danzig und Zoppot. Ein bewusster Versuch, den Verstehenshorizont zu erweitern, um die kulturellen Verflechtungen der eigenen Familie und der Danziger Gesellschaft über individuelles Gedächtnis und Erfahrung hinaus zu fassen, widerspiegeln bei Meisler bibliographische Verweise, die am Ende der Memoiren zusammengestellt sind.⁴⁵ Dies umfasst eine Liste von Abhandlungen zu Danzig deutscher, polnischer, Danzig-jüdischer und britischer Autoren. Dworetzki listet auf und flechtet Kommentare – die mancherorts von polemischem Charakter sind – zu den Danziger Lektüren ein, wie z.B. in Bezug auf den Danziger Hauskalender der Danziger Landsleute aus

⁴³ Der Hamburger Soziologe Albrecht Lehmann, der sich mit der Erzähltradition bei nachfolgenden Generationen der Vertriebenen beschäftigte, führte diesen Begriff ein, um das Phänomen zu beschreiben, wenn das Wiedersehen der einst vertrauten Orte zur Zerstörung des Erinnerungsbildes und zum Gefühl einer zweiten Beraubung der Heimat führt. Vgl. Albrecht Lehmann, *Im Fremden ungewollt zuhaus. Flüchtlinge und Vertriebene in Westdeutschland 1945–1990*, München 1991, S. 114–115.

⁴⁴ Vgl. Dworetzki, *Heimatort Freie Stadt Danzig*, S. 80.

⁴⁵ Vgl. Meisler, *On the Vistula Facing East*, s. 211.

den 50er. Beide Autoren beziehen sich auf die Texte von Günter Grass, insbesondere auf die Romane *Blechtrommel* und *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, für den dem Schriftsteller als Stoff die Chronik des jüdischen Lebens ins Danzig von Erwin Lichtenstein diente.⁴⁶

Die mangelnde bzw. gestörte (im Falle von Meisler) intergenerationale Transmission von Kenntnissen der Sprachen, die zum kulturellen Umfeld bzw. zur familiären Herkunft gehörten, funktioniert in diesen Texten als ein Sozialisationsfaktor in der kulturell hierarchisierten Gesellschaft, in der der „Nationalismus [...] in der Regel jede Integration des „Anderen“ in das „Eigene“ [verbot], mochte das Zusammenleben mit ihm auch seit Jahrhunderten selbstverständlicher Alltag sein“.⁴⁷ Somit ist dies als eine Manifestation des Selbstverständnisses sowie als das Ergebnis jener familieninternen Verhandlungen in Bezug auf Positionierung zwischen nationalen Kulturen und den verschiedenen Traditionen des Ost- und Westjudentums zu deuten. Es ist zugleich ein Mittel zur Konturierung der kulturellen Besonderheit und Differenz infolge des reflektierten, aus zeitlicher Distanz erfolgten Umgangs mit der eigenen Lebens- und mit der Familiengeschichte. Die Identität eines Individuums, das im dynamischen Kontext von Anwesenheit von zwei und mehreren Kulturen geprägt wird, bildet sich im dynamischen Prozess der Interaktion heraus und in einer Kette von den mehr oder weniger bewussten, im Rahmen der Akkulturations- und Assimilationsprozesse getroffenen Entscheidungen zufolge, die man in „Zwischenräumen“ vermehrt treffen muss.

⁴⁶ Erwin Lichtenstein, *Die Juden der Freien Stadt Danzig unter der Herrschaft des Nationalsozialismus*, Tübingen 1973.

⁴⁷ Jürgen Joachimsthaler, *Text-Ränder. Die kulturelle Vielfalt im Mitteleuropa als Darstellungsproblem deutscher Literatur*, Bd. I-III, Heidelberg 2011, hier Bd. I, S. 79.

Romuald Valentin Nkouda Sogui

Universität Maroua

Zwischen Machtanspruch und Exklusion: Selbst- und Fremdbilder im kamerunischen Kontext

Between Power Struggle and Exclusion. The Image of the Self and the Other in the Cameroonian Context. In the context of globalization, relations between cultures become more and more frequent and take various shapes: exchanges, confluences, influences, frictions and even conflicts. Literature remains the emblematic place where some questions focusing on the intercultural aspect are posed and often find an answer. This paper aims at studying two Cameroonian literary texts – Hilaire Mbakop's *The Destroyed Village* and Gabriel Kuitche Fonkou's *Tribalistic Country* –, parting from the process of intercultural perception that consists in the deconstruction of images resp. collective representations of another culture. Furthermore, it is a question of showing that ethnocentrism is the illustration of a stereotyped discourse that leads to the exclusion of the Other and this brings out the shortcomings of the intercultural dialogue and of the integration in a multicultural context. Finally, one comes to the conclusion that self-images always constitute a relation of interdependence with hetero-images. Their analysis permits bringing to light modalities according to which a culture sees itself, thinks itself and portrays the Other.

Keys words: image, stereotype, discrimination, ethnicity, intercultural learning, integration

Między roszczeniem władzy a ekskluzją. Obraz własny i Obcego w kontekście kameruńskim. Artykuł zawiera interpretację dwóch kameruńskich tekstów literackich Hilaire Mbakop'a *The Destroyed Village* [Zniszczona wieś] i Gabriela Kuitche Fonkou' *Tribalistic Country* [Plemienna kraina]. Na skutek procesów globalizacyjnych relacje pomiędzy kulturami stają się coraz częstsze i przyjmują różnorodne formy: wymiany, przenikania, wpływu, tarcia a nawet konfliktu. Literaturze przypisuje się istotną rolę w przedstawianiu problematyki związanej z aspektami interkulturowymi. Poniższa analiza zawiera dekonstrukcję zbiorowych wyobrażeń o obcej kulturze. Ponadto etnocentryzm zostaje ukazany jako ilustracja stereotypowego dyskursu, prowadzącego do ekskluzji Obcego, jego dyskryminacji w dialogu interkulturowym i integracji w kontekście wielokulturowym. Podsumowując rozważania autor stwierdza, że autostereotyp zawsze wykazuje odrębności względem heterostereotypu. Analiza tych konstruktorów pozwala na ukazanie różnic pomiędzy obrazem własnym danej kultury, ujmowaniem własnej specyfiki i portretem Obcego.

Słowa kluczowe: obraz, stereotyp, dyskryminacja, etniczność, edukacja interkulturowa, integracja

Einleitendes

In seinem Buch *Interkulturelle Kommunikation. Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen* definiert Gerhard Maletzke interkulturelle Kommunikation folgendermaßen: „Wenn Menschen verschiedener Kulturen einander begegnen, bezeichnen wir die Prozesse, die dabei ablaufen, als ‘interkulturelle Kommunikation’ oder als ‘interkulturelle

Interaktion“.¹ Literatur als Spielort von Bewusstseinsstrukturen stellt in dieser Hinsicht einen geschlossenen multikulturellen Raum dar, in dem interkulturelle Kommunikations-ängste und -störungen, aber auch Kommunikationschancen simuliert werden können. Literarische Texte dienen in der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft in erster Linie als „Formen der kulturellen Selbstwahrnehmung und Selbstthematisierung“.² In solch einer fiktionalisierten multikulturellen Welt wird Fremdheit zu einer bedeutsamen Erfahrung, wenn die Grenzen zwischen kulturellen Gemeinschaften zu Konfliktflächen werden, wenn die Ordnungsstruktur einer *Wir-Gruppe* von der externen Struktur einer *Ihr-Gruppe* bedroht wird.³

Der vorliegende Beitrag versucht aus einer kamerunischen Perspektive, die Grenzen und Möglichkeiten eines interkulturellen Dialogs zwischen zwei Kulturen am Beispiel von Hilaire Mbakops *Das zerstörte Dorf* (2010) und Gabriel Kuitche Fonkous *Au pays de(s) intégré(s)* (2010) zu rekonstruieren.⁴ In diesen literarischen Texten objektivieren sich subjektive, aber auch „kollektive Identitätssmuster“⁵ aus unterschiedlichen Erzähler- und Figurenperspektiven. Im Mittelpunkt der gewählten Texte steht die Frage der Integration im multikulturellen Kontext.

In einer ethnischen Begegnung, wie sie in den im Folgenden analysierten Texten inszeniert wird, beruht die Trennung zwischen beiden Ethnien darauf, dass die „dominante Gruppe“ sich anhand von Stereotypen von der „dominierten Gruppe“ abgrenzt.⁶ Dabei

¹ Gerhard Maletzke, *Interkulturelle Kommunikation. Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*, Opladen 1997, hier S. 17.

² Ansgar Nünning, *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven*, in: Ansgar Nünning u. Roy Sommer (Hgg.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*, Tübingen 2004, S. 9–30, hier S. 21.

³ Im Hinblick auf die unterschiedlichen Facetten der Fremdheit hat Ortrud Gutjahr drei Modi des Fremderlebens herausgestellt, die für die interkulturelle Literaturwissenschaft von großer Relevanz sein können; vgl. Ortrud Gutjahr zitiert nach Andrea Leskovec, *Vermittlung literarischer Texte unter Einbeziehung interkultureller Aspekte*, in: *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 15: 2, 2010, S. 237–255, abrufbar unter <http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-15-2/beitrag/Leskovec.pdf>; 16.03.2012.

⁴ Während sich in der Wissenschaft die Betrachtung interkultureller Kommunikation auf den tatsächlichen interkulturellen Austausch konzentriert, bietet Lüsebrink eine Ausweitung des Begriffes an, indem er den Blick auf die mediatisierte interkulturelle Kommunikation lenkt. Mediatisierte interkulturelle Kommunikation inszeniert also zwei Kommunikationsvorgänge, und zwar die durch den Text initiierte Kommunikation und die im Text dargestellte interkulturelle Kommunikation, wobei beide sich gegenseitig bedingen. Vgl. dazu Hans-Jürgen Lüsebrink, *Mediatisierte interkulturelle Kommunikation. Problemfelder, Fallbeispiele und Herausforderungen*, in: Alois Moosmüller (Hg.), *Interkulturelle Kommunikation. Konturen einer wissenschaftlichen Disziplin. Münchener Beiträge zur Interkulturellen Kommunikation*, Münster 2007, Bd. 20, S. 119–136, hier S. 121.

⁵ Den Begriff definieren wir in Anlehnung an Aleida Assmann als „das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich deren Mitglieder identifizieren. Kollektive Identität ist eine Frage der Identifikation seitens der beteiligten Individuen. Es gibt sie nicht an sich, sondern immer nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen. Sie ist so stark oder schwach, wie sie im Denken und Handeln der Gruppenmitglieder lebendig ist und deren Denken und Handeln zu motivieren vermag“. Assmann zitiert nach Jürgen Straub, *Personale und kollektive Identität, Zur Analyse eines theoretischen Begriffs*, in: Aleida Assmann u. Heidrun Friese (Hgg.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identitäten 3*. Frankfurt am Main 1999, S. 99–110, hier 102–103.

⁶ Shijie Guan hat in seinem Buch *Interkulturelle Kommunikation* die Charakteristika und die Funktionen der Stereotype zusammengefasst. Ihm zufolge besitzen Stereotypen im Kontext der interkulturellen

maximieren die Mitglieder der „dominanten Gruppe“ den Unterschied zwischen ihrer Gruppe und anderen Gruppen.

Dass Stereotype das Eigene und das Fremde zu manichäischen Entitäten kristallisieren und wie sich dies artikuliert, möchte ich am Beispiel von *Das zerstörte Dorf* und *Au pays de(s) intégrés(s)* exemplifizieren. Vorab möchte ich die gewählten Texte zusammenfassen.

Das zerstörte Dorf ist ein Theaterstück des kamerunischen Schriftstellers Hilaire Mbakop, das aus fünf Akten besteht. Dieses dramatische Werk schildert einen heftigen interkulturellen Konflikt zwischen zwei ethnischen Gruppen, den Balinesen aus dem Dorf Bali Nyonga und den Bawockern, Einwohner des Dorfes Bawock. Der Schauplatz der Handlung ist die Stadt Bamenda im Nordwesten von Kamerun. Der größtenwahnsinnige Häuptling des Dorfes Bali-Nyonga namens GaNyonga III brennt darauf, die Bawocker zu vertreiben. Unter dem Vorwand, dass Letztere einen Anschlag auf den „Voma-Gemeinbund“⁸ und den Palast seines Fürstentums verübt haben, befiehlt er seinen Untertanen, das Nachbardorf dem Erdboden gleichzumachen. Die Balinesen marschieren nach Bawock, wo sie Häuser plündern und Äcker in Brand setzen, Gräber schänden, Grundstücke zerstören und Haustiere stehlen. Die Bawocker fliehen nach Bamenda. Nach einer Nacht unter freiem Himmel werden sie im Kongressgebäude untergebracht. Ein Minister besucht sie und erzählt ihnen von den Hilfsmaßnahmen der Regierung, nämlich einer Versorgung mit Nahrung und Krankenfürsorge. Diese Maßnahmen bekommen sie leider nie. Später werden sie in ein Nachbardorf transportiert und in der Grundschule zusammengewürfelt. Doch am Schulanfang räumen sie das Gebäude auf Bitte des Schulleiters. Durch den interkulturellen Konflikt zwischen Balinesen und Bawockern gewährt das Drama Einblick in die Beziehung zweier Stämme und zeigt, wie ein Land funktioniert, dessen herrschende Elite korrupt und unmenschlich ist. Es zeigt auch, dass in Schwarzafrika immer noch die althergebrachten Stammeskonflikte herrschen, trotz der Tatsache, dass durch die Kolonialherren moderne Staatsformen eingeführt worden sind.

Der Roman *Au pays de(s) intégrés(s)*⁹ des kamerunischen Autors Gabriel Kuitche Fonkou kreist um das Thema des Tribalismus im post-kolonialen Kamerun. Dem Land hat der Autor

Kommunikation eine Selbstdefinitions- und Selbstverankerungsfunktion. Vgl. Shijie Guan, *Interkulturelle Kommunikation* Beijing, Verlag der Beijing-Universität 1995.

⁷ Hilaire Mbakop, *Das zerstörte Dorf: Ein Stück in fünf Akten*, Remscheid 2010. Im Folgenden kürzen wir ZD in Klammern ab, dann Seitenzahl.

⁸ In der Tat ist „Voma“ ein Geheimbund der Menschen aus Bali-Nyonga. Seine Mitglieder sind also Eingeweihte, die einmal im Jahr (kurz vor der Zeit des Säens) ausziehen, um den Gottheiten der Kleinstadt zu opfern, damit der Boden ertragreich sei, die Frauen fruchtbar seien und der ganze Stamm von der Magie der Nachbardörfer geschützt werde. Ihr Arsenal besteht aus traditionellen Medikamenten, einer Maske, einem Zauberstab, Flöten und Trommeln. Frauen dürfen den „Voma“ nicht sehen. Dieser Geheimbund führt seinen Ritus nur an einem arbeitsfreien Tag durch. Dasjenige Mitglied, das an der Spitze marschiert, wird mit dem ortsüblichen Namen „Juju“ bezeichnet, denn sein Gesicht ist mit einer Maske bedeckt. In der Kultur Bali-Nyongas gelten die Mitglieder des „Voma“ als Säulenheilige. In der ersten Szene des Stücks kommt es zu einem Zusammenstoß zwischen ihnen und einem Rat des Häuptlings Bawocks. Da die Bawocker keinen „Voma-Kult“ praktizieren, empfinden sie die Ankunft des „Vomas“ in ihrem Dorf als eine Provokation. Der Rat zerstört die Ausstattung des „Vomas“, und der Häuptling von Bali-Nyonga nimmt dies zum Vorwand, um das Nachbardorf anzugreifen und es zu zerstören.

⁹ Gabriel Kuitche Fonkou, *Au pays de(s) intégrés(s)*. Yaoundé 2010. Im Folgenden kürzen wir PDI in Klammern ab, dann Seitenzahl.

den fiktiven Namen Mécarénesie gegeben. Der junge Zal Moundjoa ist aus einer Beziehung zwischen Angehörigen zweier verfeindeter Ethnien hervorgegangen. Nach seiner Geburt wächst der kleine Moundjoa bei seinem Großvater auf, den er für seinen biologischen Vater hält. Später stellt er nicht nur fest, dass Pepa Moundjoa nicht sein Vater ist, sondern auch, dass er seinen richtigen Vater verdrängt hat, weil Letzterer einer fremden Ethnie entstammt. Als der Sohn seinen Vater (Chonet) später trifft, wird der Name Zal Moundjoa von den lokalen Autoritäten durch Naoussi Chonet ersetzt. Diese Namensänderung bereitet den Weg für zukünftige Schwierigkeiten, da Naoussi Chonet nunmehr der Ethnie seines biologischen Vaters angehört. Als er seine Abiturprüfung mit Erfolg bestanden hat, wird ihm das staatliche Stipendium verweigert, unter dem Vorwand, dass er Mitglied einer fremden Ethnie ist. Mit dieser Figurenkonstellation schildert der Autor die Facetten einer multikulturellen Gesellschaft, die zwischen Integration und Ausgrenzung pendelt.

In Bezug auf die in beiden Texten inszenierten Ethnien gilt es nun, folgende Fragen zu untersuchen: Auf welche Weise wird Alterität produziert? Wie geht insbesondere die dominierende ethnische Gruppe mit kultureller Alterität um? Mit Hilfe welcher Techniken werden die Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden definiert? Hier soll nachgewiesen werden, dass die Abspaltung des Anderen vom Eigenen mittels einer überschaubaren Anzahl von Vergleichskriterien erfolgt. Abschließend soll gezeigt werden, dass sich, trotz der Grenzziehung zwischen den beiden Kulturen, auf beiden Seiten die Möglichkeit einer interkulturellen Verständigung abzeichnet.

Eigenes und Fremdes in Interaktion

In beiden Texten zeichnet sich die Interaktion zwischen beiden Kulturen bzw. Ethnien durch eine Konfrontation aus. Das Eigene wird als Gegenpol des Fremden konstruiert. Nach der Theorie der sozialen Identität Henri Tajfels lässt sich jedes an einer Person beobachtete Verhalten als eher gruppentypisch oder als eher individuell determiniert klassifizieren. Fremdgruppenmitglieder werden auf dem Beurteilungskontinuum zwischen den Polen eindeutig Individuum-typisches Verhalten und eindeutig Gruppen-typisches Verhalten eher dem Gruppen-typischen Verhaltenspol zugeordnet. Damit wird das tatsächlich individuell determinierte Verhalten als gruppentypisch klassifiziert und „depersonalisiert“. Es wird somit als gleichförmig und einheitlich wahrgenommen und bewertet. Man nimmt das Mitglied einer Fremdgruppe nicht mehr als eigenständiges Handlungszentrum wahr, sondern nur noch als Träger der (meist abgelehnten) Merkmale der Fremdgruppe.¹⁰

Als Form der Fremderfahrung in beiden Texten lässt sich eine Konstellation erfassen, bei der Fremdheit als abgetrennte Ursprünglichkeit erscheint. Der Modus des Fremderlebens zeigt eine negative Haltung gegenüber dem Fremden. In dieser Hinsicht verkörpert der balinesische Häuptling GaNyonga III im Theaterstück Hilaire Mbakops den Prototyp der Ab- und Ausgrenzung. Im Einvernehmen mit der Präfektur des Mezam-Departements hegt

¹⁰ Vgl. Henri Tajfel, *Gruppenkonflikte und Vorurteil. Entstehung und Funktion sozialer Stereotypen*, Bern 1982. S. 52.

er den Wunsch, die Bawocker zu verjagen. Im ersten Akt des Stückes drückt er seinen Größenwahn aus, indem er vor seinen Untertanen eine Rede hält, um Hass gegen die Bawocker zu schüren. Er behauptet: „Diese Untermenschen haben sich erdreistet, die Säulenheiligen BaliNyongas anzugreifen und ihre Ausstattung zu zerstören?“ (ZD: 10) Das Fremde wird hier als Negation der Eigenheit im Sinne von gegenseitiger Unvereinbarkeit aufgefasst. Nicht der Bezug auf einen gemeinsamen Grund, einen gemeinsamen Ursprung liegt diesem Erfahrungsmuster zu Grunde, sondern die Referenz auf eine klar definierte Grenzlinie, die eine deutliche Scheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden bewirkt. Die Unterjochung beginnt mit der Brandlegung des Palastes des Häuptlings Wandah III von Bawock. Einer der Brandstifter fordert seine Gruppe auf: „Brecht Türen und Fenster aller Häuser im Palast auf! Vergesst nicht, den heiligen Hain sowie die die Stätte, wo das Totem des Häuptlings sich befindet, zu verwüsten und zu verbrennen!“ (ZD: 18) Indem die Integrität des Eigenen gewahrt wird, erscheint das Fremde als das Ausgegrenzte, das „wesensmäßig“ nicht zum Eigenen gehört, als das „Un-ding“, das Un-heimliche, das Seltsame, das Nicht-Eigene. Der Prozess des „*Othering*“ zeigt sich dabei eingebettet in die Produktion oppositioneller Dualismen d.h. diejenigen, die als nicht dazugehörig konstruiert werden, stehen immer denen gegenüber, die als dazugehörig betrachtet werden. Es entsteht das Bekannte ‘Wir’ und die ‘Anderen’. Das erst durch Techniken des *Othering* zu einem solchen gemachte Andere kann zwar auch Sorge bereiten und Ängste auslösen. Es handelt sich jedoch keineswegs um eine panische Angst vor dem völlig Unbekannten, sondern um eine kalkulierbare, wohl begründete Angst, die aus rationalen Abwägungen heraus entsteht. *Othering* als gezielte Herstellung von Alterität erfordert eine gewisse Erklärung, indem es die Kriterien der Andersartigkeit mitliefert.¹¹ Die Furcht vor dem Anderen wird durch die berechtigte Sorge über real existierende Konflikte mit konkurrierenden Gemeinschaften ersetzt. In einem Gespräch mit seinem Berater Ba Nkom Changwa äußert sich GaNyonga III wie folgt:

Ich bin zwar über die Aktionen von gestern froh, aber ich kann erst überglücklich sein, wenn Bawock vollständig zerstört sein wird. Denn nur so können wir die Bawocker zwingen, unseren Boden für immer zu verlassen. Ich kann diese Leute nicht leiden... (ZD: 20)

Aus der Sicht des Häuptlings GaNyonga III ist klar, dass jeder in seiner Kultur bleiben muss. Der kulturelle Austausch zwischen Balinesen und Bawockern basiert, seiner Meinung nach, nur auf Exklusion. Die Aussage „Die Bawocker benehmen sich uns gegenüber respektlos, und das sollen wir nicht mehr dulden“ (ZD: 31) verrät den Hass, den GaNyonga III gegen die Bawocker hat. Seine Worte sind symptomatisch für die asymmetrische Sichtweise. Das Gefälle zwischen den Interaktionspartnern ist so groß, dass seine Überbrückung zur Illusion wird. Anstatt die Begegnung mit der Alterität als Mittel zur kulturellen Bereicherung zu betrachten, sieht der Häuptling GaNyonga III das Andere als eine Gefahr, eine Bedrohung, die man unbedingt zersetzen soll. Das Verhältnis zum Anderen offenbart, dass keine Versöhnung zwischen den beiden Kulturen stattfinden kann, weil eine Kultur einer anderen überlegen ist. In dieser Hinsicht geht die Vertreibung der Bawocker mit ihrer

¹¹ Vgl. Birgit Rommelspacher, *Dominanzkultur. Texte zu Fremdheit und Macht*, Berlin, 1995, S. 15.

Assimilation einher. Nicht nur sollen sie den Boden verlassen; sie sollen sich auch die Kultur der Balinesen aneignen. In einem Monolog des Häuptlings Wandah III heißt es:

GaNyonga III erkennt mich nicht als Häuptling an, sondern als Unterhäuptling. Er will uns bevormunden. Unsere Kultur verachtet er auch. Jahrzehntlang hat er versucht, uns dazu zu bringen, unsere Kultur zugunsten der seinen aufzugeben. (ZD: 35)

Die Unterwerfung des „Fremden“ durch das „Eigene“ wird zum Bild, in dem sich Ga-Nyonga III selbst erkennt. Herrschaft und Unterwerfung stellen die Matrix bereit, auf der die Beziehungen zwischen Balinesen und Bawockern zueinander interpretiert werden. Der Machtanspruch der Balinesen führt dazu, den Unterdrückten den eigenen Willen aufzuzwingen. Wie die Aussage Wandahs III in aller Deutlichkeit zum Ausdruck bringt, hat die Kulturbegegnung zwischen Balinesen und Bawockern imperialistische Züge, weil am Ende des Prozesses aus der „dominierten Gruppe“ eine neue Identität gemacht wird. Die Hierarchie zwischen den beiden Ethnien wird so hergestellt, dass eine Verständigung undenkbar ist. Aus der Beziehung zwischen Eigenem und Fremdem lässt sich somit kein Kulturtransfer erwarten, da das imperial-monadologische Muster der Identität projiziert wird. Dieses Modell

[I]nsiste [...] sur la différence considérée comme absolue. [...] il établit une hiérarchie entre les peuples et les cultures [et] ne croit pas à l'unicité du genre humain. La relation entre les peuples et les cultures est considérée comme régie par les mêmes lois que dans la nature. Les plus forts dominant et écrasent tout naturellement les plus faibles. Le rapport à l'autre est un rapport essentiellement violent qui entraîne la disparition des uns ou leur subordination.¹²

Im Hinblick auf *Au pays de(s) intégré(s)* bezieht sich die Trennung zwischen Eigenem und Fremdem auf die Herkunftsfrage. Der Roman befasst sich, unter anderem, mit dem Diskurs über die Herkunft und die daran anschließenden Interaktionen als soziale Praxen der Repräsentation des Anderen als einem ethno-kulturell Anderen. Im Zentrum der Erzählung steht die sich in diesem Kontext vollziehende Kategorisierung des Anderen auf Grundlage seiner ethno-kulturellen Zugehörigkeit. Auslöser für die Herkunftsfrage in dem Roman sind die Abstammung und/oder der Name des Anderen. Die textuelle Gesellschaft weist eine dualistische Struktur auf. Einerseits haben wir die „nkwa“¹³, andererseits die „Bergleute“.¹⁴ Dass Pepa Moundjoa seinen Hass gegen die „Bergleute“ zeigt, liegt auf der Hand; es gründet in der Tatsache, dass sie das wirtschaftliche Monopol in der Republik der Mécarenésie besitzen. Er berichtet:

[...] C'est justement tout cela que je ne les supporte pas : qu'ils réussissent toujours à nous tenir dans une position d'infériorité ! Je souffre du fait même de devoir me résoudre à recourir à eux. On parle même de leur argent. Est-ce leur argent? C'est notre argent qu'ils viennent siphonner par tous les moyens. Ils

¹² David Simo, Situation coloniale et relations herméneutiques interculturelles, in: Revue germanique internationale [En ligne], 21, 2004, mis en ligne le 19 septembre 2011. URL: <http://rgi.revues.org/pdf992>; 06.1.013.

¹³ Mit diesem Namen werden in Westkamerun die Angehörigen anderer Ethnien bezeichnet, genauer jene, die aus dem Zentrum, dem Süden, dem Osten und dem Littoral, also der Küstenregion, stammen.

¹⁴ Das Wort verweist im Allgemeinen auf Menschen, die aus der Westregion von Kamerun stammen. Sie werden auch Bamiléké genannt.

nous redistribuent une infime fraction comme qui ferait l'aumône, avec leur blessant air de supériorité condescendante. (PDI : 24)

Der Kulturkontakt bringt nur Unheil für die „dominierende Kultur“. Die Metonymie „montagnards“ (Bergleute) ist ein Zeichen der fremdenfeindlichen Haltung Pepa Moundjoas. Der Fremde wird nicht primär als aktiv handelndes Individuum mit sehr spezifischen Eigenschaften, Zielen und Motiven wahrgenommen, sondern ausschließlich als Mitglied einer fremden Gruppe gesehen und als ein typischer Vertreter dieser Gruppe kategorisiert. Darüber schreibt Henri Tajfel:

Das Gruppenbewusstsein schafft ein 'Wir'-Gefühl in der eigenen Gruppe und ein davon begleitetes Gefühl der Andersartigkeit anderer Gruppen. Dabei besteht die Tendenz, sich selbst eher positiv zu bewerten und dem weniger positive Züge der 'out-group' gegenüberzustellen. Selbst gleiche Merkmale beider Gruppen können dann jeweils für die eigene Gruppe positiv und für die anderen negativ beschrieben werden.¹⁵

Die Feindseligkeit steigert sich bis zur „déshumanisation“ (Brutalisierung) bzw. Entindividualisierung des Anderen. Diese Haltung wird offenkundig, wenn Pepa Moundjoa Chonet personifiziert. In einer Äußerung gegenüber Sita Mpôt, einer Figur des Romans, die an Pepa Moundjoa appelliert, das Fremde zu akzeptieren, heißt es: „Ce que tu veux, c'est quoi? Que j'appelle ce montagnard pour lui dire gentiment: «Voilà ton fils que j'ai élevé sans toi. Prends-le et allez-vous-en» [...] Les montagnards et moi, jamais. Va-t-en.“ (PDI: 27) Für ihn ist es undenkbar, die Tatsache anzuerkennen, dass sein Enkel von einem „Bergmann“ abstammt. Diese Wahrheit wurde vor Zal Moundjoa versteckt, um ihm die Schande zu ersparen, sich mit seiner ursprünglichen Ethnie zu identifizieren. Der Name seines biologischen Vaters verrät seine Abstammung und bedingt den Umgang mit ihm, wie die folgende Textpassage zeigt: „[...] Ce garçon s'appelle Chonet. Ça veut dire qu'il est montagnard. Un tel nom ne peut venir que des montagnes. Moi, je ne veux rien avoir à faire avec les montagnards. Rien. Vous entendez? Rien.“ (PDI: 23) Das Fremde empfiehlt Pepa Moundjoa in der Form der Abschottung und wünscht, dass es aus der Gesellschaft getilgt werden könnte. Autostereotype fungieren als Barrieren der Perzeption, so dass man zur Realität nicht vordringt.

Aus den vorangegangenen Analysen kann man feststellen, dass die Beziehungen zwischen den jeweils unterschiedlichen Kulturen sowohl in *Das zerstörte Dorf*, als auch in *Au pays de(s) intégré(s)* auf der Seite der „dominierende[n] Gruppe“ Eigenschaften einer „Dominanzkultur“¹⁶ beinhalten, denn:

¹⁵ Henri Tajfel zitiert nach Yu Jingtao, Stereotypisierung im interkulturellen Kontext. In: Interculture journal. Online-Zeitschrift für Interkulturelle Studien, Jahrgang 5, Ausgabe 2, 2006, S. 113–124, S. 118. URL: <http://neu.interculture-journal.com/index.php/icj/article/viewFile/50/63>; 14.04.13.

¹⁶ Die deutsche Sozialwissenschaftlerin Birgit Rommelspacher hat den Begriff „Dominanzkultur“ geprägt. Ihre Ausgangshypothese ist, dass das Leben der Menschen in multikulturellen Gesellschaften von Herrschaftserfahrungen durchdrungen ist. Das macht diese Gesellschaften zu Dominanzkulturen. Mit Präzision fügt sie hinzu: „Das bedeutet, dass unsere ganze Lebensweise, unsere Selbstinterpretationen sowie die Bilder, die wir vom Anderen entwerfen, in Kategorien der Über- und Unterordnung gefasst sind. Eben das ist mit dem umfassenden

Die dominante Gruppe fordert allerdings von allen ihren Mitgliedern eine recht rigide Anpassung an ihre Gruppennormen: Größere Kohäsion, Solidarität, Einheitlichkeit der Normen und Selbstdisziplin helfen, die Monopolisierung von Position zu sichern, und diese trägt umgekehrt zur Verstärkung der Gruppeneigentümlichkeit bei.¹⁷

Von der Stereotypie zur Diskriminierung: Vorurteile als Inszenierung des Eigeninteresses

Stereotype als „Bilder in unseren Köpfen“, die unseren Umgang mit der realen Welt regulieren, können verschiedene Funktionen und Bedeutungen haben. Sie sind vorgefertigte Konstruktionen, die aber erlauben, sich ein Leben in der Gemeinschaft vorzustellen. Sie bringen Denkmuster eines Kollektivs zum Ausdruck. Ethnische Stereotype sind komplex und oft konfliktrichtig, weil sie wegen ihrer Verallgemeinerungen zu Gewaltaktionen zwischen den Völkern führen können. Ruth Amossy und Anne Herschberg Pierrot haben in ihrem Buch über Stereotype und Klischees versucht, die verschiedenen Funktionen, die das Stereotyp übernehmen kann, zu unterscheiden. Man kann zum Beispiel sagen, dass das Stereotyp des Schwarzen oder des Deutschen das kollektive Bild ist, das in einer gegebenen Gesellschaft über „den Schwarzen“ oder „den Deutschen“ zirkuliert, d.h. die Gesamtheit von Charakterzügen, die den erwähnten Gruppen jeweils zugeschrieben werden. Das Vorurteil, eine Verschärfung des Stereotyps, bezeichnet dann die Tendenz, eine Person nur deshalb abschätzig zu behandeln, weil sie einer der Gruppen angehört. Dem Vorurteil wohnt eine affektive Komponente inne, ein Interessenkonflikt. Die Diskriminierung ist der nächste Schritt vorurteilsbelasteten Denkens. Ihr ist eine aktive Verhaltenskomponente eigen. Es ist eine Diskriminierung, wenn ein Afrikaner nur deshalb benachteiligt wird, weil er einer von anderen in bestimmter Weise definierten Kategorie angehört, ohne dass vorher seine individuellen Verdienste und Fähigkeiten berücksichtigt werden. Sich einen Afrikaner als faul und unverantwortlich vorzustellen ist ein Stereotyp; ihn herablassend zu behandeln oder ihm gegenüber fremdenfeindlich zu sein ist Ergebnis eines Vorurteils. Ihm den Zugang zu einem Posten zu verwehren ist ein Akt der Diskriminierung.¹⁸

In den untersuchten Texten operieren die Figuren mit ethnischen Stereotypen. Dabei wird die Grenze zwischen Vorurteil und Diskriminierung sichtbar. Festzuhalten ist, dass es eine unmittelbare Beziehung gibt zwischen den positiven Eigenschaften, die diese Figuren für sich beanspruchen und die Überlegenheit implizieren, und der defizitären Beschreibung der Fremden, die Unterlegenheit bestätigen und deren Exklusion bzw. Marginalisierung legitimieren.

Begriff der Dominanzkultur gemeint [...] Die Omnipräsenz der Machtverhältnisse, ihre Vieldimensionalität wie auch ihre relative Unsichtbarkeit sind so zentrale Merkmale dessen, was [...] als Dominanzkultur bezeichnet wird.“ Vgl. Birgit Rommelspacher, *Dominanzkultur. Texte zu Fremdheit und Macht*, Berlin 1995. S. 22–23.

¹⁷ Ebd., S. 193.

¹⁸ Vgl. Ruth Amossy u. Anne Herschberg Pierrot (Hgg.), *Stéréotypes et clichés, Langues – discours – société*, Paris 1997. S. 34–35.

Die Exklusion des Anderen wird im zweiten Akt des Stückes *Das zerstörte Dorf* deutlich. Für Gabana, einen der Brandstifter, sind die Machtlegitimierung und die Domination des Anderen selbstverständlich. Er stellt sich die Bawocker als unterlegen vor. Sein Ethnozentrismus kommt zum Tragen, wenn er sich wie folgt zum Wort meldet: „Ihr Bawocker seid verabscheuungswürdig! Geht dorthin zurück, woher ihr stammt, lasst euch ja hier nicht mehr blicken!“ (ZD: 40) Somit befiehlt er den übrigen Brandstiftern, die Häuser zu plündern und dann sie zu zerstören. Paradoxerweise zeigt der Gouverneur der nordwestlichen Provinz keine Empathie gegenüber den Bawockern, die obdachlos sind. Dass diese sich bei ihm wohl fühlen, kommt nicht in Frage: „Ich will nicht, dass diese Leute sich hier wohl fühlen, ich will sie so schnell wie möglich loswerden. Eine Nacht unter freiem Himmel wird ihnen die Lust nehmen, sich hier länger aufzuhalten.“ (ZD: 50) Am nächsten Morgen lässt er sie zum Kongressgebäude umsiedeln.

Die Unterscheidung von Eigenem und Fremdem stellt sich ohne bewertende Dimension her. Auf der sprachlichen Ebene drückt sich dies in der Differenzierung zwischen „wir“ und „sie“ bzw. von „uns“ und „den anderen“ aus. Durch die Technik des „distancing“¹⁹ wird eine deutliche Distanz zwischen den Angehörigen der eigenen Gesellschaft und Kultur und den „Anderen“ etabliert, auf sprachlicher Ebene etwa durch die Attribuierung kulturspezifischer Eigenschaften. GaNyonga III behauptet in dieser Hinsicht: „Wir Balinesen brauchen Bawock nicht zu erobern, denn wie die Geschichte zeigt, Bawock ist unsere Erde [...] Sie sind auf dem Weg nach Bangangté, wo sie herkommen.“ (ZD: 61–101) Auf diese Weise zeigt GaNyonga III, dass ein weiterer grundlegender Begriff zum Thema Alterität in Bezug gesetzt werden kann: Universalität. Sie bezeichnet das genaue Gegenteil von Alterität. Sie impliziert die komplette Verweigerung des Anderen, dessen Existenz als solche bestritten wird.

Im Roman Fonkous gewinnen ethnische Stereotype an Bedeutung, da sie zur Diskriminierung des Anderen führen. Die Tendenz eines Individuums, Menschen anderer Gruppe negativ zu bewerten, diese Gruppe mit negativen Emotionen zu belegen sowie Angehörige dieser Gruppe aufgrund ihrer Herkunft zu beurteilen führt zur Ungleichheiten. Wegen des Quotengesetzes, das darin besteht, staatliche Stipendien unter den verschiedenen Regionen des Landes zu verteilen, aber unter Berücksichtigung der ethnischen Herkunft gelingt es Moundjoa nicht, ein Stipendium zu bekommen, um im Ausland weiterstudieren zu können. Wenn er sich dem Ministerium für Nationalerziehung zuwendet erfährt er folgendes:

[...] Vous êtes tombés sous le coup de la loi des quotas prise cette année même par du peuple. Cette loi attribue à chaque région du pays un pourcentage précis de tous les avantages publics: postes de responsabilité, places aux concours administratifs, bourses [...]. Il se trouve que vous êtes des montagnards

¹⁹ Diese Technik gehört zu den sechs Typen psychologisch-sprachlicher Reaktionsmuster des sozialpsychologischen Ansatzes der Fremdwahrnehmung. Der Ansatz zielt darauf ab, Fremdwahrnehmungsmuster als Verbindungen von Selbst- und Fremdbildern zu analysieren, die jeweils sowohl in psychologischen Registern, als auch in Sprachhandlungsschemata verankert sind. Carl Friedrich Graumann und Margret Wintermantel unterscheiden hierbei sechs verschiedene Typen sprachlich-psychologischer Reaktionsmuster. Diese sind: *separating*, *distancing*, *accentuating*, *devaluating/debasing*, *assigning traits* und *typing*. Vgl. Carl Friedrich Graumann u. Margret Wintermantel, *Discriminatory Speech Acts: A Functional Approach*, in: Daniel Bar-Tal u. Carl Friedrich Graumann (Hgg.), *Stereotypes and Prejudice*, Berlin/New York 1989, S. 183–204.

dont la région est cotée treize pour cent à la bourse étatique. Trop nombreux à être reçus au baccalauréat, vous ne pouviez que faire des victimes parmi vous. [...] Tout l'argent de ce pays est entre vos mains. Laissez nous au moins celui de l'état! (PDI: 98)

Aus dieser Textstelle wird ersichtlich, dass Vorurteile keine Diskurse von unten sind, wie dies oft zu ihrer Banalisierung behauptet wird, sondern von oben. Sie kommen von den Meinungsbildern und staatlichen Institutionen, die als Träger des kollektiven Unbewussten agieren.²⁰ Die Lobbygruppen und die Eliten in der Gesellschaft stehen hier an erster Stelle. Der Erzähler prangert die neu ernannten Minister an, die sich nicht als Diener des Staates betrachten, sondern als Verteidiger des Interesses ihrer Gemeinschaft. Eine Figur bestätigt diese Einstellung folgenderweise:

Moi, je suis de la famille du ministre. Il est ainsi presque certain que je ne m'approcherai jamais de la mangeoire. Mais il suffit de savoir que quelques ressortissants de ma province, grâce à cette nomination, mangeront à satiété. Je serai satisfait, comme rassasié de les savoir rassasiés. L'honneur de la province, voyons! [...] Vous connaissez la règle: chacun arrive et place les siens. (PDI: 125–126)

Die post-kolonialen Eliten, so der Erzähler, verkörpern den instrumentellen Ansatz der Ethnizität. Mit diesem Ansatz werden ethno-politische Strategien hinter ethnischen Problemen identifiziert, die bestimmte Individuen oder Gruppen zur Macht bringen oder ihre Macht erhalten sollen. Darüber hinaus fokussiert der Ansatz auf das Handeln von Eliten als Katalysatoren des Rückzugs zur Ethnie.

Interkulturelles Lernen als Zeichen einer möglichen Verständigung zwischen den Kulturen

Interkulturelles Lernen wird von Lutz Götze definiert als ein „wechselseitiges Miteinander von Individuen oder Gruppen der Mehrheit und der ethnischen Minderheiten, das vom Geist der Toleranz getragen ist und zu einem Abbau von Vorurteilen, Diskriminierung führen soll“.²¹ Zur Ergänzung dieser Definition und im Hinblick auf unsere Auffassung von Integration sollen anstelle des Begriffs Toleranz die Begriffe Respekt und Akzeptanz stehen. Wer toleriert, setzt die Maßstäbe für die Toleranz und übernimmt somit eine hierarchische Position, die automatisch eine Gegenreaktion hervorruft. Wer aber die kulturelle Fremdheit akzeptiert und respektiert, setzt die Dialogbereitschaft und schafft die Bedingungen für ein gegenseitiges Aufeinanderzugehen von Mehrheit und Minderheit. Interkulturelles Lernen muss deshalb zum Erwerb interkultureller Kompetenz führen, das heißt: zum kritischen

²⁰ Vgl. Albert Gouaffo, Bilder im Kopf. Kontext ihrer Entstehung und Möglichkeit ihrer Überwindung mit besonderer Berücksichtigung Kameruns und Deutschlands, in: ders., Afrika und Deutschland. Koloniale und Postkoloniale Begegnungen, Dschang 2004, S. 115–127, hier, S. 123.

²¹ Lutz Götze, Kultur – Kulturbegriff – Kulturpolitik, in: Zielsprache Deutsch, 24 (1), 1993, S. 52–56, hier S. 54.

und selbstbewussten Umgang mit Stereotypen und Vorurteilen, zum Aufbau der Akzeptanz fremder Kulturen, zur Überwindung des Ethnozentrismus, zur Entwicklung des Ethnorelativismus. Literatur fungiert dann als Experimentierfeld eines interkulturellen Trainings, mit dem Ziel, die Verständigung zwischen zwei Kulturen zu reflektieren und Möglichkeiten aufzuzeigen, wie kulturelle Unterschiede nicht als Verlust, sondern als Bereicherung des Eigenen begriffen werden können. Literatur hilft, Empathie und Einfühlungsvermögen zu entwickeln sowie die Bereitschaft, Vorurteile und Diskriminierung aus der Perspektive der Minderheit wahrzunehmen. Sie hält dazu an, Verhaltensweisen zu entwickeln, um gegen Diskriminierungen und Ungleichheiten einzuschreiten.

Das zerstörte Dorf zeichnet die Möglichkeit eines interkulturellen Dialogs zwischen Balinesen und Bawockern durch die Liebesbeziehung bzw. die Ehe zwischen einem Balinesen und einem Mädchen aus Bawock und umgekehrt nach. Die bikulturelle Beziehung symbolisiert die Vereinbarkeit der beiden Kulturen. In dieser Hinsicht weigert sich Nguti, auf Befehl GaNyongas III Bawock niederzubrennen, weil seine Frau aus diesem Dorf kommt. Er erklärt:

Gestern befahl uns unser Häuptling, nach Bawock zu marschieren und es zu zerstören. Sein Befehl machte mich völlig ratlos. Mir war es, als ob man verlangte, dass ich einem Teil von meinem Stamm dienen sollte. Doch unterwegs entschloss ich mich zur Umkehr. Ich kam nach Hause zurück, weil ich keine Lust mehr hatte, das Dorf, aus dem meine Frau stammt, mit abzubrennen. (ZD: 65)

Statt der schmerzhaften Erfahrung eines „Weder-noch“ wird ein spielerisches „Sowohl-als-auch“, der Idealzustand einer multikulturellen Gesellschaft gewünscht. Darüber hinaus tragen Mischlinge zur Versöhnung der beiden Ethnien bei, weil diese zwei Werte vertreten. Das Schicksal dieser Kinder ist zweideutig. Deswegen kann Gabana nicht bestimmen, ob sie Balinesen oder Bawocker sind: „Was die Kinder angeht, werden wir sie zu unserem Palast bringen. Dort wird der Häuptling entscheiden, ob sie als Balinesen oder Bawocker betrachtet werden können.“ (ZD: 40) Der Zweifel Gabanas illustriert seine geringere Rollendistanz. Er verfügt nicht über die Fähigkeit, in Distanz zu sich selbst zu treten, d.h. seine eigenen Ansichten und Handlungsmuster ausschließlich oder im Wesentlichen vor dem Hintergrund der eigenen, ethnokulturell geprägten Norm zu sehen und hierzu aus einer Fremdperspektive Abstand zu gewinnen. Im Gegenteil: Das Ausbleiben eines solchen Verhaltens geht mit der überhöhten Wertschätzung der eigenen kulturellen Werte und einer tendenziellen Ignorierung und Abwertung fremdkultureller Werte einher.

Zugleich vermittelt *Au pays de(s) intégré(s)*, wie die Schüler als Mitbürger ein und derselben Nation sich gegenseitig akzeptieren sollen. Die Schule wird zum Labor des interkulturellen Trainings, dessen Ziel es ist, den Lernenden interkulturelle Handlungskompetenz zu vermitteln, durch die eine möglichst effiziente Vorbereitung auf interkulturelle Interaktionssituationen gewährleistet werden soll. Am ersten Schultag appelliert der Schulleiter an die Schüler, jede Art von Stereotypen abzubauen und die Werte der Brüderlichkeit zu entwickeln. Er sagt:

Il me plaît de le rappeler aux anciens et de le dire aux nouveaux, le G.L.C est, comme toute école, une seconde famille mais plus encore, un creuset, un moule spécial où se forge la conscience national.

Vous entrez ici étant de tribus diverses, vous repartirez dans quelques mois, dans un an, dans quatre ans comme dans sept ans, peu importe en somme le temps passé chez nous, transformés en Mécarénésiens, ce qui n'est pas peu dire. (PDI: 68)

Zal Moundjoa eignet sich diesen Gedanke an und lädt seinen Großvater dazu ein, seine diskriminierende Haltung gegenüber den Fremden zu überwinden: „L'école que je fréquente combat cet esprit de discrimination.“ (PDI: 90) Damit vertritt er die These, dass eine erfolgreiche Integration erst entstehen kann, wenn der Zustand der Exklusion und der Trennung aufgehoben wird.

Abschließendes

Die vorliegende Untersuchung hat sich zum Ziel gesetzt, literarische Texte im Hinblick auf Selbst- und Fremdbilder in Kulturkontaktsituationen als Hemmungen für den interkulturellen Dialog zu analysieren. Aus dieser Analyse wird deutlich, dass im Kontakt zwischen den in den Texten interagierenden Kulturen sich auf Seiten der dominierenden Kultur bestimmte Vorstellungsmuster und Klischees ausgebildet haben. Dass diese durch einen sozialen Diskurs mit hegemonialem Charakter kolportiert werden, hat sich als eine Neigung erwiesen, die kulturelle Alterität zu ignorieren. Zweifellos inszenieren die untersuchten Texte das chaotische Verhältnis zwischen den Kulturen. Darüber hinaus decken sie den Ethnozentrismus einiger Figuren auf und heben dabei das interkulturelle Potential dieser Texte hinsichtlich der Integration, des Zusammenlebens verschiedener Kulturen im multikulturellen Kontext hervor. *Das zerstörte Dorf* und *Au pays de(s) intégré(s)* setzen sich einerseits mit Kulturbegegnungssituationen aus der Perspektive der Konfrontation auseinander. Andererseits entwickeln die Texte einen interkulturellen Kompetenzansatz, bei dem es darum geht, kulturelle Schemata in der Wahrnehmung, im Denken und im Verhalten bewusst zu machen, ihre Wirkung in der Interaktion zu erfahren und davon ausgehend ein differenzierteres Wissen über eigene und fremde Kulturen zu erlangen sowie entsprechendes Verhaltensrepertoire zur erfolgreicherer Bewältigung von kulturellen Kontaktsituationen zu erarbeiten. Aus den Texten ist festzustellen, dass eine Reduzierung von Stereotypisierung und Diskriminierung der Fremdgruppe sich dann erreichen lässt, wenn der soziale Vergleichsprozess zwischen Fremd- und Eigengruppe vermieden wird. Wenn beide Gruppen eigenständige Leistungen oder hinsichtlich eines gemeinsamen Zieles sogar komplementäre Leistungen erbringen, und wenn diese Leistungsbeiträge nicht untereinander verglichen, sondern in Bezug auf ihren Beitrag zur gemeinsamen Zielerreichung gewürdigt werden, nimmt die Tendenz zur Fremdgruppendifferenzierung deutlich ab.



REFLEXIONEN DES ANDEREN / HYBRIDITÄT



Gdańsk 2014, Nr. 30

Hans-Christian Treppe
Universität Leipzig

Auf der Suche nach der „anderen“ Freiheit. Zur „intimen“ Emigration in der polnischen Literatur

Searching for a different freedom. “Intimate” emigration in Polish literature. Until recently research on Polish émigré literature basically concentrated on political, ideological, economical and ethnic reasons for emigration. Intimate, sexual reasons were not taken into consideration. Nevertheless, some texts of Polish émigré writers show relevant hints, predominantly in intimate diaries published after their death. Homosexuality became a subject of literature mainly after 1989 and around the turn of the century (2000 to 2001). When the Kaczyński brothers came into power, an increased homophobic attitude provoked the question again leaving or not leaving Poland. Outsiders like gays and lesbians, women and Jews became a frequent subject of Polish contemporary literature at home as well as abroad.

Keywords: emigration/migration, alienation, minorities, sexuality, discrimination

W poszukiwaniu innej wolności. „Intymna” emigracja w literaturze polskiej. Do dziś konserwatywna Polska z polskim kościołem katolickim ma kłopoty z Innością, która została przemilczana w literaturze w kraju i na obczyźnie. Jednak istnieją wzmianki i aluzje na ten temat w niektórych tekstach literackich, szczególnie w intymnych dziennikach, wydawanych po śmierci autorów. Badacze literatury emigracyjnej uwzględniali przeważnie polityczne, ideologiczne i gospodarcze przyczyny, powodujące emigracje/imigracje, sprawy „intymne” natomiast zostały ominięte. Dopiero po 1989 r. oraz po przełomie wieków (XX–XXI) literatura polska zajmuje się otwarcie problemami outsiderów, homoseksualistów, kobiet, Żydów.

Słowa kluczowe: emigracja/migracja, inność, obcość, mniejszość, seksualność, dyskryminacja

In der Korrespondenz des polnischen Publizisten und Kritikers Konstanty Aleksander (Kot) Jeleński mit Jerzy Giedroyc, dem ehemaligen Direktor des polnischen Kulturinstituts in Maisons-Laffitte bei Paris und Redakteur der polnischen Exilzeitschrift *Kultura*, gibt es einen aufschlussreichen Satz: „Wenn es um mich geht und ich an das zukünftige Polen denke (in welcher Form es auch immer entstehen mag), dann besteht die wichtigste Aufgabe in der Liberalisierung des (privaten und geistigen) Lebens“.¹ Die Liberalisierung des privaten Lebens in einem zukünftig freien und demokratischen Polen stellt eine interessante Forderung dar, die von einem Repräsentanten des liberalen polnischen Exils erhoben

¹ Kot Jeleński in seiner Korrespondenz mit Jerzy Giedroyc, in: Krzysztof Tomasiak, *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*, Warszawa 2008, S. 136. Übersetzungen aus dem Polnischen, soweit nicht anders angegeben: Hans-Christian Treppe.

wurde. In der bisherigen Exil- und Migrationsforschung wurden in erster Linie politische, ideologische, ökonomische und ethnische Gründe berücksichtigt, die als ausschlaggebend dafür angesehen wurden, dass Schriftsteller ihr Heimatland verließen bzw. von einem Aufenthalt im Westen nicht mehr zurückkehrten. Die Präferenzen in Bezug auf Länder und Metropolen sind bei den Vertretern der einzelnen Exilwellen recht eindeutig.² Nach dem demokratischen Umbruch des Jahres 1989/1990 änderten sich die Gründe, das Land zu verlassen, waren doch im Ergebnis von Demokratisierung und Transformation politisch-ideologische Beweggründe weitgehend obsolet geworden. Dafür spielten ökonomische Faktoren, der liberale Arbeitsmarkt sowie der höhere materielle Wohlstand im Westen eine zunehmend wichtige Rolle. In diesem sich nach 1989/1990 vollziehenden Prozess änderten sich auch die Präferenzen, konkrete Zielländer und Metropolen betreffend. Frankreich als traditionelles Exilland und Paris als beliebte Kultur-Metropole wurden zunehmend durch Großbritannien und London, Irland und Dublin, aber auch Skandinavien sowie Länder in Übersee abgelöst.

Eine solche Veränderung zeichnete sich bereits bei Witold Gombrowicz ab. Den snobistischen Metropolen des Westens, vor allem Paris, stellte der Schriftsteller pauschal den „Süden“ gegenüber, damit meinte er den Süden Frankreichs, vor allem aber Lateinamerika mit Argentinien. Dabei steht der Süden bei Gombrowicz für scheinbar uneingeschränkte Freiheiten, für das Niedere, Körperliche, Sexuelle, der Norden für Höheres, für Vernunft und Verstand.³ Vergleichbare Aussagen finden wir auch bei anderen polnischen Schriftstellern, die sich im freizügigen Westen ausleben konnten. Zu ihnen gehört z.B. Grzegorz Musiał. In seinem *Tagebuch aus Iowa* (*Dziennik z Iowa*)⁴ bleibt sein homosexuelles Begehren, das sich häufig zwischen Selbsthass und trauriger Akzeptanz bewegt⁵, nicht mehr ein metaphysisches Geheimnis, das er für sich behält, bzw. ein verborgenes sexuelles Imaginarium. Der Schweizer Slawist German Ritz macht für diesen Tatbestand u.a. den geringen Anteil an homosexueller Thematik im Kanon der polnischen Literatur im Vergleich mit anderen (west)europäischen Literaturen verantwortlich.⁶

In der polnischen Literatur zum homoerotischen Thema können zwei wichtige Phasen unterschieden werden: zu Beginn der 1990er Jahre und an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert.⁷ Die erste Phase ist verbunden mit der gesellschaftlichen und politischen Transformation in Polen, mit der Auseinandersetzung mit der polnischen Exilliteratur im Zuge ihrer Integration bzw. Reintegration und der wachsenden Akzeptanz „europäischer Werte“ bei der demokratischen Bürgergesellschaft. Die zweite Phase knüpft an diese Errungenschaften

² Hans-Christian Trepte, Exilländer und Exilzentren. Präferenzenerwägungen und kulturgeschichtliche Hintergründe, in: Eva Behring, Alfrun Kliems u. Hans-Christian Trepte (Hgg.), *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989*, Stuttgart 2004, S. 69.

³ Marian Bielecki, *Kłopoty z Innością*, Kraków 2012, S. 20. Vgl. dazu auch: Janusz Margański, *Geografia pragnień. Opowieść o Gombrowiczu*, Kraków 2005.

⁴ Grzegorz Musiał, *Dziennik z Iowa*, Warszawa 2000.

⁵ Błażej Warkocki, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007, S. 193.

⁶ German Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, in: ders., *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, S. 57.

⁷ Zbyszek Sypniewski u. Błażej Warkocki (Hgg.), *Homofobia po polsku*, Warszawa 2004, S. 7–8.

an, die mit weitgehenden politischen, religiösen, sexuellen Tabubrüchen und einer sich zunehmend selbstbewusst gebenden Emanzipationsbewegung von Minderheiten unterschiedlicher Couleur einhergeht. Für die sexuellen Minderheiten bedeutete das, die Öffentlichkeit zu suchen, sich nicht weiter zu verstecken, „sichtbar“ zu werden, sich selbstbewusst zu zeigen und gleiche Bürgerrechte einzufordern.

In der Mehrzahl der Fälle wurden in der (E)Migrationsforschung die wahren Gründe für eine „körperliche“, „intime“ Emigration, die durch eine andere sexuelle Orientierung bedingt ist, übergangen bzw. schamhaft verschwiegen. Immerhin gibt es in Polen bis heute Probleme mit der „Andersartigkeit“⁸, und in den Auseinandersetzungen mit dem „Anderen“ kann schnell „vermintes Gelände“⁹ betreten werden. Mit einem weitgehenden Tabu wurde auch vor und nach der Zäsur von 1989/1990 die mit Prostitution verbundene, weibliche wie männliche Erwerbsemigration belegt. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an den tragischen, stark polarisierenden deutsch-polnischen Film von Witold Iwazskiewicz und Robert Gliński, *Ich, Tomek* (2009), der in Polen kaum bekannt geworden ist. Der Film thematisiert die Kriminalität von Jugendlichen aus Polen, die u.a. mit männlicher Prostitution verbunden ist. Der polnische Titel des Films, *Świnki*, in der Bedeutung von „Schweinchen“, bezieht sich unmittelbar auf jene Jugendliche aus dem polnisch-deutschen Grenzgebiet, die ihren Körper in Deutschland verkaufen.¹⁰

Die wahren Gründe für eine „intime“, sexuell bedingte Emigration sind in den meisten Fällen kaum von anderen Beweggründen zu trennen. Aufgrund einer mehr oder weniger deutlichen Sublimierung fehlt es bis heute weitgehend an eindeutigen Aussagen zu diesem Thema.¹¹ Dennoch lassen sich im Fundus der polnischen Literatur zumeist autobiographisch geprägte Aussagen finden.¹² Die literarischen Vertreterinnen des feministischen wie auch die Repräsentanten des männlichen Diskurses in der polnischen Literatur gehören überwiegend der mittleren und jüngeren Generation an. Allerdings hatten Vertreter der Exilliteratur in ihren Werken bereits den Zerfall der klassischen Familie (defamiliarization), die bewusste Distanzierung (distanciation) und Verfremdung (alienation), verursacht nicht nur durch ökonomische und gesellschaftliche Gründe, thematisiert.¹³ Sexuelle Motive wurden allerdings weitgehend verschwiegen. Dass auch sexuelle Neigungen ebenso wie das Andersein eines Menschen Gründe dafür sein können, das Land zu verlassen, spielte kaum eine Rolle.

Im Falle von Witold Gombrowicz sind es vor allem seine Tagebücher, seine Aufzeichnungen und Notizen in *Kronos* (Chronos)¹⁴, die über intime, private und sexuelle Dinge nähere Auskunft geben. Sein intimes Tagebuch erschien allerdings sehr spät in Polen, u.a.

⁸ Bielecki, *Kłopoty z Innością*.

⁹ Vgl. Dorota Wodecka, *Polonez na polu minowym*, Warszawa 2013.

¹⁰ Vgl. dazu auch den Dokumentarfilm *Die Jungs von Bahnhof Zoo* aus dem Jahr 2011 über die Berliner Stricherszene.

¹¹ Vgl. Agnieszka Nęcka, *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice 2013.

¹² Vgl. Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Warszawa 2004.

¹³ Wojciech Burszta, *Kilka tez z zakresu iterologii*, in: Borussia. Kultura – Historia – Literatura Nr. 24/25, Olsztyn 2001, S. 5–16, hier S. 15.

¹⁴ Witold Gombrowicz, *Kronos*, Kraków 2013.

weil der Schriftsteller, um Probleme und Schwierigkeiten zu vermeiden, der Auffassung war, es sei besser, seine Notizen „vielleicht irgendwann einmal... Später“¹⁵ zu veröffentlichen. Gombrowicz's *Kronos* beseitigte die Zweifel, die seine (Bi)Sexualität betreffen, und beendete damit auch eine lang geführte Debatte über sein Intimleben.¹⁶ Ähnlich verhält es sich auch im Falle von Miron Białoszewski's *Geheimem Tagebuch* (*Tajny dziennik*, 2012)¹⁷, einem Werk, das – wegen seiner Aufrichtigkeit und der freimütigen Darstellung des Privatlebens des Schriftstellers – seinem letzten Willen entsprechend erst posthum veröffentlicht wurde. In New York hatte Białoszewski, ähnlich übrigens wie Gombrowicz in Argentinien oder Musiał in den USA, eine ihm bis dahin unbekannte sexuelle Freizügigkeit kennengelernt. Die amerikanische Metropole garantierte ihm eine Anonymität, die er sich auch in seinen Kontakten zur konservativen amerikanischen Polonia zu bewahren wusste.¹⁸

Im Rückblick ist nur schwer festzustellen, wer nach 1945 seine Heimat u.a. auch aus sexuellen Gründen verließ. Krzysztof Tomasiak gehört mit zu den ersten in Polen, der das „unaussprechbare Begehren“ (*niewyraźalne pożądanie*)¹⁹ im Zusammenhang mit den einzelnen Exilwellen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs thematisierte. Neben Stanisław (Kot) Jeleński erwähnt er u.a. Jan Lechoń, Witold Gombrowicz, Zygmunt Mycielski und Paweł Hertz. Auffallend ist, dass in diesem Kontext keine Frauen berücksichtigt wurden. Sicherlich gehört Stanisław Kot Jeleński, nicht zuletzt wegen seines schillernden Lebenswandels, zu den exponierten Vertretern dieser „intimen“ Literatur.²⁰ Eine Reise nach Polen schlug der ab 1951 in Paris lebende Schriftsteller allein schon wegen des zu erwartenden Kulturschocks, aber auch aus Gründen der „polnischen Bigotterie“ aus: „Ich liebe Polen sehr. Aber das, was ich an Polen liebe – Bücher und Menschen – habe ich auch hier. Weshalb sollte ich dahin fahren? Möchten Sie [Stanisław Rosiek; HCT], dass ich wie der Papst nach Polen reise, um die Erde zu küssen?“²¹ Vielmehr bekannte sich Kot Jeleński ausdrücklich dazu, ein „Liberaler, Humanist, Leser, gewissenhafter Beamter, Geliebter, Päderast usw.“ zu sein.²² Seine „freizügige Sexualität“, so u.a. seine Dreiecksbeziehung mit der argentinisch-italienischen Malerin Leonor Fini und dem Künstler Stanisław Lepri, wurde entweder verschwiegen oder nährte immer wieder Spekulationen über ihr „Geheimnis“, ihr „alternatives Leben“, ihre „Bisexualität“.²³ Was das Privatleben Jeleńskis betrifft, ist auch sein Briefwechsel mit Józef Czapski aus den Jahren 1950–1983 aufschlussreich.²⁴

¹⁵ Rita Gombrowicz, Na wypadek pożaru, in: Gombrowicz, *Kronos*, S. 11.

¹⁶ Vgl. Olaf Kühl, *Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza*, Kraków 2005.

¹⁷ Miron Białoszewski, *Tajny dziennik*, Warszawa 2012.

¹⁸ Miron Białoszewski, *Obmamywanie Europy AAAmerika*. Ostatnie wiersze, Warszawa 1988. Vgl. dazu auch: Wojciech Browarny u. Adam Poprawa, *Wyjście z szafy*, Kraków 2010, S. 11–26.

¹⁹ Tomasiak, *Homobiografie*, S. 166. Vgl. dazu auch: http://www.innastrona.pl/kult_akt_kot.phtml; 24.06.2013, ferner: Thomas Weiler, *Homo polonicus homoeroticus*, in: *Männer Macht Spiele, polenplus 04* (2007), S. 19–21.

²⁰ Marian Bielecki, *Inne Pisania*. Konstancy A. Jeleński – historyk literatury. In: ders., *Kłopoty z innością*, Kraków 2012, S. 161–190.

²¹ http://www.innastrona.pl/kult_akt_kot.phtml; 24.06.2013.

²² Ebd.; 24.06.2013.

²³ Aleksandra Klich, *Kot, Kot, nie odchodź*, in: *Wysokie Obcasy Ekstra Nr.2(11)/(2012)*, S. 64–68. Vgl. dazu auch: Peter Webb, *Sphinx. The Life and Art of Leonor Fini*, New York 2009, S. 88 und 89.

²⁴ Konstancy A. Jeleński, *Listy z Korsyki*, Warszawa 2006.

Ganz anders als im liberalen Frankreich war das Klima in den USA zur Zeit des McCarthyismus. Der aus einer polnisch-jüdischen Familie stammende Emigrant Antoni Borman, neben Mieczysław Grydzewski Mitbegründer der Londoner Exilzeitschrift *Wiadomości*, beschrieb in seiner Korrespondenz mit anderen Emigranten u.a. auch das polnische homosexuelle Milieu im amerikanischen Exil. Damit gehört Borman zu den wenigen Zeitgenossen, die sich nicht hinter einer heterosexuellen Fassade versteckten.²⁵ Tragisch war das Schicksal des bereits in der Zweiten Republik bekannt gewordenen und 1940 in die USA emigrierten Schriftstellers Jan Lechoń (Leszek Serafimowicz). Er schien unter den Bedingungen des Exils besonders zu leiden, hinzu kamen private, persönliche Gründe. Ängstlich versuchte er seine Homosexualität, die ein offenes Geheimnis zu sein schien, zu sublimieren, sie vor den konservativen Kreisen der amerikanischen „Polonia“ zu verstecken.²⁶ Als die Auslandspolen in Amerika letztendlich davon erfuhren, erschwerten sie ihm das Leben ebenso wie der amerikanische Geheimdienst, der Lechońs Reisen ins Ausland immer wieder zu verhindern wusste. 1956 beging der Schriftsteller Selbstmord; er sprang aus dem 12. Stockwerk des Hotels „Hudson“ auf das New Yorker Pflaster. Als Motive für die Entscheidung, seinem Leben ein Ende zu setzen, wurden Repressionen und „Todeshetze“ seitens der amerikanischen „Polonia“ angegeben.²⁷ Offiziell verbreitet wurde aber auch eine andere These, nämlich dass der eigentliche Grund für Lechońs Suizid die wachsende Verzweiflung über die Sowjetisierung seines Heimatlandes gewesen sei: „He [Lechoń, HCT] committed suicide in 1956, presumably over depression caused by the fate of his homeland under Communist rule.“²⁸ Aufschluss über Lechońs Sexualität geben in erster Linie seine *Tagebücher* (Dzienniki)²⁹, auch wenn diese zumeist einer strengen Selbstzensur unterlagen.³⁰

Es sind allerdings nicht immer „intime“, „körperliche“, „sexuelle“ Motive, die dazu führen, Polen zu verlassen bzw. im westlichen Ausland zu bleiben. So stellt z.B. Bożena Umińska-Keff in ihren Überlegungen eine gewisse Analogie zwischen Antisemitismus und Homophobie fest; beides kann bis heute einen Grund darstellen, Polen zu verlassen.³¹ Die in Brüssel lebende polnische Schriftstellerin Grażyna Plebanek vertritt die Meinung, dass im Verlauf der Zeit Emigration und Migration in ihren semantischen Bedeutungen immer ähnlicher werden. Sie verweist u.a. darauf, dass es nach dem Umbruchsjahr von 1989/1990 noch schwieriger geworden ist, die eigentlichen Beweggründe herauszufinden, die einen Schriftsteller, Künstler, Intellektueller veranlassen, sein Land zu verlassen. Darauf geht sie u.a. auch auf einem Treffen polnischer Schriftstellerinnen zum Thema „Crossing borders“ ein, das am 11. November 2011 anlässlich eines Literaturfestivals in der London School of

²⁵ Vgl. Ryszard Marek Groński, Homoseksualiści II RP w kulturze. Pedziki za parawanem, in: *Polityka* 08.01.2013.

²⁶ Tomasiak, *Homobiografie*, S. 70–80.

²⁷ Ebd., S. 76.

²⁸ James S. Pula, *The Polish American Encyclopedia*, Jefferson, North Carolina und London 2011, S. 267.

²⁹ Jan Lechoń, *Dzienniki*, Warszawa 1992.

³⁰ Roman Koropeckyj, Konstrukcje homoseksualizmu w „Dzienniku“ Jana Lechonia, in: *Teksty Drugie* 4 (1996), S. 154–168.

³¹ Bożena Umińska-Keff, *Barykady. Kroniki obsesyjne*, Kraków 2007, S. 4.

Economics stattfand.³² Diskutiert wurde u.a. darüber, wie eine Literatur polnischer Provenienz außerhalb der Grenzen Polens nach dem Ende des Exils und der Zäsur von 2004 aussehen könnte.³³ In einem „gewissen Augenblick“, so Grażyna Plebanek, habe sie das Gefühl gehabt, dass sie Polen einfach verlassen musste, um „Abenteuer“ zu erleben. Für ihre Ausreise nach Schweden führt sie zwei Gründe an. Erstens: Sie kannte das Land. Sie hatte sich während ihres Studiums und als Praktikantin bereits in Schweden aufgehalten. Zweitens: Seit ihrer Kindheit hegt sie eine besondere Schwäche für Astrid Lindgren.³⁴ Für die Schriftstellerin stellen geografische Veränderungen und Grenzüberschreitungen unterschiedlicher Art kaum mehr etwas Besonderes dar, sie sind vielmehr zur Normalität geworden. Dazu gehört auch das freie „Pendeln“, das ungehinderte sich Hin-und-her-Bewegen zwischen dem Herkunftsland und den Ziel- bzw. Aufenthaltsländern. Dabei erkennen zahlreiche Schriftsteller der Migrations- wie auch der Inlandsliteratur wie z.B. Paulina Schulz und Joanna Bator die Literatur³⁵ bzw. die Sprache³⁶ als ihr eigentliches Zuhause an. Als eine wichtige Bereicherung und Erweiterung ihres Bewusstseins betrachtet wiederum Manuela Gretkowska, die im Exil in Frankreich und Schweden gelebt hat und 1993 nach Polen zurückgekehrt ist, ihre Auslandserfahrungen. Diese greift sie in ihren bewusst mit sexuellen Fragen provozierenden Büchern immer wieder auf. Die Schriftstellerin möchte gegen die polnische „Ethnie, den Stamm und obendrauf die Fahne“ vorgehen, gegen ein „Denken aus der Selbstverteidigung“ heraus, das nicht zuletzt auch aus der Armut resultiert.³⁷ Für sich als Individuum fordert Gretkowska das Recht und die Freiheit ein, Tabugrenzen bewusst überschreiten zu dürfen. Wird ihr die Enge des „ethnisch beschränkten Katholizismus“ und das polnische „Stammestrommeln“ zu viel, versucht sie wenigstens alle zwei Wochen Polen zu verlassen, aus „persönlichen und beruflichen Gründen“.³⁸

Häufige geographische Veränderungen können zu einem modernen Nomadismus führen. So berichtet Grażyna Plebanek z.B. in ihrem Buch *Nielegalne związki* (Illegale Beziehungen, 2010)³⁹ über ihre Kinder, die seit ihrer Geburt mehrsprachig aufwuchsen und sich dort zu Hause fühlen, wo sie gerade leben. Aus diesem Grunde bezeichnet die Autorin sie auch als Vertreter der „Traveller-Generation“ (pokolenie travellersów).⁴⁰ Plebaneks Roman verfügt auch über eine erotische Dimension. So zeigt sie Brüssel nicht nur als Sitz europäischer Beamten und der Eurobürokratie, sondern auch als einen internationalen, toleranten Ort mit einer besonderen sexuellen Freizügigkeit, wo die Liebhaber sich in unterschiedlichen Sprachen ihre Liebesgeständnisse zuflüstern, wo sexuelle Grenzüberschreitungen

³² Justyna Daniluk, Cudzoziemki, Dziennik polski (Londyn) vom 01.03.2011. Vgl. dazu auch: 1,4198212, wiadomosc.html; 24.06.2012.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Paulina Schulz, Literatur als Heimat, in: Jahrbuch Polen 2010. Migration. Nr. 21, Wiesbaden 2010, S. 191–196.

³⁶ Joanna Bator, Zrozumieć polskiego Godzillę, in: Dorota Wodecka, Polonez na polu minowym, S. 131.

³⁷ Helga Hirsch, In Polen ist Denken Stammestrommeln. Interview mit Manuela Gretkowska, in: die tageszeitung vom 30./31. März 1996, S. 19.

³⁸ Ebd.

³⁹ Grażyna Plebanek, *Nielegalne związki*, Warszawa 2010.

⁴⁰ Justyna Daniluk, Cudzoziemki.

nicht schamhaft verschwiegen werden, wo die Vagina männlichen und der Penis weiblichen Geschlechts sein kann. Damit werden herkömmliche Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit provokant hinterfragt. Der im Brüsseler Exil lebende Marian Pankowski hatte bereits auf die besondere Liberalität der belgischen Hauptstadt verwiesen. Mit ihrer Multikulturalität, ihrem freizügigen Alltagsleben hatte ihm die Stadt ganz neue Perspektiven eröffnet. Aus der Ferne ließ ihn Brüssel die Realien bezüglich der Sprache, Literatur und Kultur seines heimatlichen „Kartoffellandes“ (kartofflania) weitaus gelassener, mit kritischem Abstand betrachten.⁴¹ Aus der Distanz zum Land, aber auch zum wertkonservativen polnischen politischen Exil, zum Erbe der polnischen Romantik, zum Messianismus und zur polnischen Mystik einerseits, andererseits durch das Knüpfen zahlreicher Kontakte zu aktuellen westlichen Trends und zur westlichen Literatur – u.a. zu Georges Bataille⁴², Jean Genet⁴³ wie auch zur liberalen polnischen Exilliteratur – konnten erst Pankowskis literarische Werke über die homoerotische Beziehung zwischen einem ehemaligen Auschwitzhäftling und einem Deutschen, *Rudolf* (1980)⁴⁴, ebenso wie sein Buch über Pädophilie, *Putto* (1994)⁴⁵, entstehen. Auf diese Weise wurde die Sublimierung durch die direkte, offene Darstellung von Erotik und Sexualität abgelöst. Die großen Metropolen des Westens wie auch die Großstädte in Polen hatten Außenseitern, Andersartigen, Unangepassten schon immer die gewünschte Anonymität geboten, die ihnen mehr Vorteile als die scheinbare Geborgenheit im „Migrantenstadl“ der Auslandspolen brachte.⁴⁶ „Die Freiheit ist gut in den großen Städten, wo man sich in der Anonymität verstecken kann. Jenen aus den Kleinstädten und Dörfern bleiben nur die idiotischen romantischen Komödien, oder *Idols, X Factor* – retuschierte und formatierte Versionen von *Janko der Musikant*“, schreibt diesen Zusammenhang betreffend der Schriftsteller Mariusz Sieniewicz.⁴⁷

Vor allem Schriftsteller, die ständig unterwegs sind, reizt das unbekannte Fremde, Exotische und Erotische, sie befinden sich auf der ständigen Suche nach einem neuen, zumeist nur vorläufigen Zuhause.⁴⁸ Für sie sind Kontakte zu anderen Menschen unerlässlich. Zumeist sind das Sonderlinge, Diskriminierte, Ausgestoßene, Andersartige.⁴⁹ Die in Poznań geborene, in New York lebende und in polnischer und deutscher Sprache schreibende Journalistin und Schriftstellerin Danuta Kostewicz beschreibt diesen Zustand in ihrem poetischen Band *Cudne prowizorium istnienia* (Das wunderbare Provisorium der Existenz) wie folgt:

⁴¹ Marian Pankowski, Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska, Warszawa 2000, S. 106.

⁴² Georges Batailles, *L'Erotisme*, Paris 1957.

⁴³ Jean Genet, *Querelle de Brest*, Lyon 1947.

⁴⁴ Marian Pankowski, *Rudolf*, London 1980.

⁴⁵ Ders, *Putto*, Poznań 1994.

⁴⁶ Basil Kerski, *Hybride Identitäten. Migrationen aus Polen – Geschichte und Gegenwart. Raus aus dem „Migrantenstadl“*, in: *Jahrbuch Polen 2010. Migration*, S. 9–27, hier S. 9.

⁴⁷ Mariusz Sieniewicz, *Entliczek, penisek, falliczny debilek, na kogo wypadnie, na tego bęc*, in: *Wodecka, Polonez na polu miniowym*, S. 194.

⁴⁸ Burszta, *Kilka tez z zakresu iterologii*, S. 15–16.

⁴⁹ Ebd., S. 15.

Wenn ich in Manhattan bin, dann fehlt mir Wien. Wenn ich in Wien bin, dann fehlt mir Manhattan. Ja und überhaupt weiß ich, dass mir einfach auch Poznań, Puszczkowo, sogar Mosina fehlt. [...] Und es fehlt mir Oberberg, wo ich [...] gesehen habe, wie die Kühe von Bensch sich mit nassem Klee überfraßen und beinahe geplatzt wären.⁵⁰

Die polnische Autorin Izabela Filipiak verließ Polen noch vor dem demokratischen Umbruch von 1989/1990. In den USA und in Frankreich schrieb sie ihre ersten literarischen Werke wie *Śmierć i spirala*, 1992 (Tod und Spirale), *Absolutna amnezja*, 1995 (Absolute Amnesie) und *Niebieska menażeria*, 1997 (Die blaue Menagerie). 1998 machte sie ihre Homosexualität öffentlich. Von nun an wurde Filipiak nicht mehr nur zur feministischen polnischen Literatur gezählt, sie gehörte von nun an auch zur „Poetik des unaussprechbaren Begehrens“ (poetyka niewyraźnego pożądania), war zu einer Ikone homosexueller Literatur in Polen geworden.⁵¹ Izabela Filipiak bekannte sich dazu, dass Emigration und Migration nicht nur eine ausgezeichnete Möglichkeit bieten, Geld zu verdienen, sondern dass das Leben außerhalb Polens für viele Andersartige, Außenseiter und Vertreter sexueller Minderheiten oft die „einzige Chance ist, sich selbst treu zu bleiben und im Einvernehmen mit den eigenen Überzeugungen zu leben.“⁵² Nach ihrer Rückkehr nach Polen fühlte sich Filipiak fremd; sie war in ein Land zurückgekehrt, in dem, was die Sexualität betraf, stets die „Normalität“ im Mittelpunkt stand.

Zuweilen löse ich mich psychisch von einigen Vorfällen und Verhaltensweisen der Menschen in Polen – aha denke ich – so machen es die Polen, und ich fühle mich mit ihnen überhaupt nicht verbunden, obgleich ich mir zur gleichen Zeit im Klaren bin, dass ich ja selbst Polin bin.⁵³

Ihre Fremdheit führt die Autorin auf einen spürbaren Mangel an Akzeptanz und Toleranz ebenso wie auf fehlende persönliche Freiheiten in Polen zurück. Deshalb fühlt sie sich auch weiterhin als eine Vertreterin der „zweiten Emigration“. Ihre persönlichen Eindrücke ergeben sich dabei aus ihren

privaten Erfahrungen als Frau, Emigrantin und homosexuelle Person, die nach vielen Jahren des Aufenthaltes außerhalb des Landes gemeinsam mit ihrer Partnerin versucht, sich den polnischen Realien anzupassen.⁵⁴

Die Kategorie der Fremdheit nach Julia Kristeva⁵⁵ führt Tomek Kitliński u.a. auf folgende Faktoren zurück, auf „das Abjekt der sogenannten Fremden in uns: auf Juden, Roma, Frauen, Schwule, Arbeitslose, Obdachlose [...], auf eine erbitterte Verfolgungsjagd der ‘Fremden’ durch die ‘Eigenen’“.⁵⁶ Der Kategorie der „Fremden“ gehört auch die 1972

⁵⁰ Danuta Kostewicz, Cudowne prowizorium istnienia, *Borussia* 24/25 (1997), S. 152.

⁵¹ Tomasik, *Homobiografie*, S. 8.

⁵² Daniluk, *Cudzoziemki*.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris 1988.

⁵⁶ Tomek Kitliński, *Rozważania o kwestii gejowskiej. Prostopoduszne, bez Sartre’a i po polsku*, in: Sypniewski u. Warkocki, *Homofobia po polsku*, S. 271–294, hier S. 279. Vgl. auch: ders., *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Kraków 2001.

in Polen geborene Magdalena Felixa an, die im Alter von neun Jahren mit ihren Eltern in die Schweiz emigrierte. In Wien studierte sie am Max-Reinhardt-Seminar, spielte am Wiener Volkstheater und schrieb Theaterstücke; 1998 zog sie nach Berlin. 2005 erschien ihr bisher einziger Roman mit dem Titel *Die Fremde*.⁵⁷ Das Buch ist ein metaphorisches Psychodrama über den allmählichen Verlust der Bindungen an das Herkunftsland und greift die bewusst gewählte Existenz als „Fremde“ außerhalb Polens auf. Dabei wird der Verlust der eigenen Wurzeln nicht als eine Tragödie angesehen, vielmehr ist das Wort „Fremde“ bei Felixa durchaus positiv konnotiert. Die Protagonistin fühlt sich außerhalb Polens frei von familiären und gesellschaftlichen Zwängen und den mit der polnischen konservativ-katholischen Kirche verbundenen, überkommenen Moralvorstellungen. Als „Fremde“ hat sie alles verloren, was sie noch mit ihrem Herkunftsland verbinden konnte: ihre Eltern, ihre Liebe, ihren Nationalstolz. Selbst ihre Muttersprache ist inzwischen durch sieben „Schwiegermuttersprachen“ ersetzt worden. Die Anonymität der Metropole Berlin bietet den aus dem östlichen Europa kommenden „neuen Mietern“⁵⁸ bis dahin unbekanntere Freiheiten und Entfaltungsmöglichkeiten. Die Stadt fasziniert bereits seit den Goldenen Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Teilung Europas galt Berlin auch als ein wichtiges Eingangstor zur freiheitlich-demokratischen Welt des Westens.⁵⁹ Die Stadt war und ist auch ein besonderes künstlerisches „Laboratorium“, das sich dazu noch geografisch ganz in der Nähe Polens befindet. Hier konnten Neuankömmlinge aus dem Osten ein „zweites, ungezwungenes Leben“ führen.⁶⁰ So lebt Magdalena Felixas Protagonistin hauptsächlich von Gelegenheitsarbeiten, u.a. arbeitet sie als Striptease-Tänzerin. Ihre subtilen Beobachtungen gelten der Berliner Halb- und Unterwelt, dabei sind ihre privaten Beziehungen fast immer von flüchtiger Art.

Die Frage „bleiben oder gehen“ stellte sich in Polen erneut in der Regierungszeit der Kaczyński-Zwillinge, als angesichts einer wachsenden Homophobie und der längst überkommenen Vorstellung, Homosexualität als „Krankheit“ heilen zu können, Vertreter einer anderen, von der „Norm“ abweichenden sexuellen Orientierung eine Ausreise in Betracht zogen.⁶¹ Überlegungen, Polen zu verlassen, wurden in jener Zeit nicht nur von Vertretern sexueller Minderheiten angestellt. So dachte u.a. auch Manuela Gretkowska laut über eine neue Emigration nach. Homophobie, Verschärfung der Abortionsgesetze, Frauendiskriminierung, die Verachtung der feministischen Bewegung, der Einfluss der erkonservativen polnischen katholischen Kirche wie auch der wachsende Antisemitismus waren für sie wichtige Gründe, Polen erneut zu verlassen.⁶²

⁵⁷ Magdalena Felixa, *Die Fremde*, Berlin 2005.

⁵⁸ Iwona Mickiewicz, *Die neuen Mieter. Fremde Blicke auf ein vertrautes Land*, Berlin 2004.

⁵⁹ Basil Kerski, *Otwarta Brama. Niemcy między zjednoczeniem a końcem stulecia. Szkice i rozmowy*, Olsztyn 2003.

⁶⁰ Hans-Christian Trepte, *Alternatywa – Niemcy? Polscy pisarze w Niemczech przed i po roku 1989*, in: Gabriela Matuszek (Hg.), *POSTMOSTY. Polacy i Niemcy w nowej Europie*, Kraków 2006.

⁶¹ Ohne Angabe des Autors: *Europa: Schwulenhatz und Kulturkampf – Eklat um polnische Politikerfamilie*. Spiegel ONLINE Politik. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/europa-schwulenhatz-und-kulturkampf-eklat-um-polnische-politikerfamilie-a-469432.html>; 24.06.2013.

⁶² Manuela Gretkowska, *Lale z otwieranymi oczami*, in: *Newsweek* Nr. 52 (2010), S. 64.

Denn wie sollte man hier die eigene Tochter aufziehen? Ihr ohne Unterlass erläutern, dass im Westen andere Normen herrschen? [...] Mir wurde bereits in Frankreich politisches und in Schweden emotionales Asyl gewährt. Falls ich irgendwann von hier weggehe, dann nur wegen meiner eigenen Prinzipien. Die innere Emigration kommt für mich nicht in Frage. [...] Und wenn ich bleibe, dann muss sich etwas ändern. Ich spürte, dass eine Veränderung auf der Hand liegt. Immer noch glaube ich daran. [...] Anstatt eines „coming out“ gilt es, ein „coming in“ zu machen, müssen wir in den Sejm gehen.⁶³

Der am 15 August 2013 in Nizza verstorbene polnische Schriftsteller, Dramatiker und Zeichner Sławomir Mrożek, der ebenfalls lange Zeit im Exil in verschiedenen westlichen Ländern (Frankreich, USA, Deutschland, Italien, Mexiko) lebte und erst 1996 nach Polen zurückkehrte, hatte sich am 6. Mai 2008 erneut und „diesmal für immer“ entschieden, ins Ausland zu gehen. Nach den Gründen für seine Entscheidung gefragt, nach Frankreich überzusiedeln, gab er zur Antwort, dass sich seit 1963, als er Polen schon einmal verlassen hatte, nicht viel an der Mentalität der Polen geändert habe: „Ich weiß nicht, wie man frei in Polen leben kann. Deshalb lebe ich nicht in Polen. Ich möchte unbeschwert bis zu meinem Tode leben können“.⁶⁴

Im Zusammenhang mit den heftigen Attacken der „Gesamtpolnischen Jugend“ (Młodzież Wszepolska) auf den Marsch für Toleranz (Parada Równości) in Krakau (2004) wurden Homosexualität und Homophobie zunehmend in der Öffentlichkeit diskutiert. Der Forderung, sich an die in der polnischen Gesellschaft existierenden Normen anzupassen und als Außenseiter bzw. Andersartige unsichtbar zu sein, führte zur Plakataktion „Niech nas zobaczą“ – „Sollen sie uns (doch) sehen!“⁶⁵ Mit dieser öffentlichen Aktion, bei der in einigen polnischen Großstädten homosexuelle Paare auf Plakaten gezeigt wurden, sollte der Versuch unternommen werden, mit den Mitteln der künstlerischen Fotografie etwas gegen Homophobie und Diskriminierung, in Richtung Verständnis und Toleranz zu bewegen. Auf der Suche nach persönlichen Freiheiten emigrierten nach 2004 zahlreiche Vertreter sexueller Minderheiten vor allem in die liberalen Großstädte des Westens. London als faszinierende kosmopolitische und multikulturelle Metropole ebenso wie das moderne, tolerante Berlin waren die Hauptziele dieser neuen Emigrationswelle. Die Vertreter jener „großen Abreise“ (wielki odjazd), wie sie in Polen genannt wurde, versuchten sich schnell in die Gesellschaft und Kultur ihres Gastlandes zu integrieren, um als Fremde unsichtbar zu werden und sich auszuleben zu können.⁶⁶ Dabei hatte sich Berlin bereits vor den Regierungen der Kaczyńskis zu einem Mekka für polnische Schwule und Lesben entwickelt. „Es sind vor allem junge Leute aus der Provinz, die nach Berlin kommen. Zuhause weiß keiner, dass sie homosexuell

⁶³ Ebd., S. 64. Vgl. auch: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53581,4995363.html>; 24.06.2013.

⁶⁴ Sławomir Mrożek, bez tytułu, in: *Polityka*, nr 42 (2011), S. 93. Vgl. dazu: <http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/129211,mrozek-uciek-l-z-polski.html>, <http://kultura.dziennik.pl/artykuly/61865,mrozek-boje-sie-polakow.html>; 24.06.2013.

⁶⁵ Karolina Breguła, *Niech nas zobaczą* (2003). Vgl. dazu: <http://culture.pl/pl/tworca/karolina-bregula>; 13.12.2013.

⁶⁶ Vgl. Kerski, *Hybride Identitäten*, S. 47, sowie Martyna Bunda, *Wielki odjazd*, in: *Polityka*, 20.02. 2006. Vgl. auch: <http://www.polityka.pl/kraj/171719,1,wielki-odjazd.read>; 24.06.2013

leben. Erst in Berlin können sie sich dazu bekennen⁶⁷, meint der Schwulenaktivist Tomasz Bączkowski.

In der zeitgenössischen modernen Literatur Polens treten erstaunlich häufig Frauen, Homosexuelle und Juden auf.⁶⁸ Für ihre Unsichtbarkeit⁶⁹, ihr Leben in verschiedenen Räumen, u.a. auch im Topos des Käfigs⁷⁰, können unterschiedliche Gründe angeführt werden: die Passivität der „schweigenden Mehrheit“, einschlägige Plattformen und Kontaktbörsen im Internet⁷¹ oder aber die Flucht aus dem Käfig in die Freiheit.⁷² Was die Problematik der Unsichtbarkeit bzw. der „Nichtexistenz“ betrifft, kommt dem Roman *Nieobecni* (2011) von Bartosz Żurawiecki eine besondere Stellung zu. Das Werk kann aber auch zur Literatur des Aufbegehrens, des Sich-Auflehns gerechnet werden. Die „Nichtexistenten“ werden bereits im Buchtitel thematisiert. Zu ihnen gehören Schwule wie auch alte Frauen und andere an den Rand der Gesellschaft Gedrängte bzw. aus ihr Ausgeschlossene.⁷³ Die gesellschaftliche Marginalisierung, das immer wieder geforderte „Nicht-sichtbar-sein“, vor allem aber die Exklusion führen entweder zur Entscheidung, das Land zu verlassen, oder fördern den Entschluss, im Lande zu bleiben, hier etwas zu verändern, sich für gleiche Rechte einzusetzen. In Żurawieckis Roman ist es Dominik, der Freund des Protagonisten A., der Polen verlässt und ins „Britische Königreich“ ausreist.⁷⁴ Infolge von Reisefreiheit und Globalisierung erscheint ihm das einst so ferne, hinter dem „Eisernen Vorhang“ gelegene London näher zu sein als Warschau. „Es gibt billige Flüge, in zwei Stunden bist du da. Ich verdiene Geld, richte mich ein und du kommst zu mir“, verspricht er seinem Partner.⁷⁵ Seine Ausreise begründet Dominik ähnlich wie auch andere Migranten jener Zeit: „Ich muss von hier weg, hier hat das Leben keinen Sinn, hier gibt es keine Perspektive.“⁷⁶ In seinem Buch verweist Żurawiecki darauf, wie ein solcher Neubeginn im Westen aussehen kann:

Nach seiner Ankunft traf er (gemeint ist der Partner A.; HCT) Dominik in einem miserablen Zustand an. Der Kerl hatte mit fernen Bekannten eine Wohnung gemietet, die ihm jedoch zusehends auf die Nerven gingen; er arbeitete in irgendeiner Kaffeehaus-Kette, wo er Geschirr spülte und lernte, wie man Kaffee macht. [...] Nur schwer ertrug er diese Tretmühle.⁷⁷

Bartosz Żurawiecki thematisiert in seinem Buch ein weiteres, in der Exil- und Migrationsliteratur häufig anzutreffendes Motiv: die Angst, als Versager, als Loser nach Polen zurückzukehren. So entgegnet Dominik auf die tröstenden Worte seines Partners, dass er doch jederzeit wieder nach Polen zurückkommen könne, wenn es ihm in der Fremde

⁶⁷ Uwe Rada, Germany's next pole position. Elf Bemerkungen zum Wandel des Bildes der Deutschen von ihren Polen, in: Jahrbuch Polen 2010. Migration, S. 47.

⁶⁸ Vgl. Hans Mayer, Außenseiter, Frankfurt/Main 2007.

⁶⁹ Vgl. dazu: Bartosz Żurawiecki, O tym, którego nie ma sowie Anna Gruszczyńska, Nieznośna niewidzialność lesbijek, beide in: Sypniewski u. Warkocki (Hgg.), Homofobia po polsku, S. 183–187 bzw. S. 233–239.

⁷⁰ Vgl. Grzegorz Musiał, W ptaszarni, Warszawa 1989.

⁷¹ Vgl. Bartosz Żurawiecki, Ja, czyli 66 moich miłości, Warszawa 2007.

⁷² Vgl. ders., Dlaczego gejom zwiśa?, in: replika 41(2013), Warszawa.

⁷³ Bartosz Żurawiecki, Nieobecni, Warszawa 2011, letzte Seite des Einbandes.

⁷⁴ Ebd., S. 20.

⁷⁵ Ebd., S. 19.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 20.

schlecht ginge: „Das würde heißen, meine Niederlage einzugestehen!“⁷⁸ Doch Dominik hat schließlich Glück in seiner neuen Heimat. Er findet eine neue Wohnung, er schafft einen schnellen sozialen Aufstieg und damit gibt es für ihn keinen Grund mehr, zu jammern, sich nach Polen zu sehnen oder gar zurückzukehren. Letztendlich nennt er die eigentlichen Gründe für seine Entscheidung, für immer in London zu bleiben:

Geradezu erregt erzählte er vom geilen Nachtleben in London, von super ausgerüsteten Fitnessstudios mit super ausgestatteten Kunden. Nicht ein einziges Mal stellte er die Frage, wann auch A. nach London übersiedeln würde.⁷⁹

Dominik besucht Polen nur noch, um seinen westlichen Lebensstil, seine neu gewonnene Freiheit zur Schau zu stellen: „Er hatte sich die Haare dunkelblond gefärbt und sich mit irgendeinem Selbstbräuner eingeschmiert.“⁸⁰ Sein Partner A. entschließt sich dagegen, seinem Partner nicht nach London zu folgen und in Polen zu bleiben. Hier versucht er zunächst, sich den herrschenden Bedingungen, der „Norm“ anzupassen, d.h. unsichtbar zu werden. Als er sich seiner sexuellen Orientierung endgültig sicher ist, wird er zu einem noch eifrigeren Katholiken und setzt sich für die „Erneuerung des Heiligen Geistes“ in verschiedenen religiösen Gruppen ein.⁸¹ Ironisch demaskiert der Autor die angebliche Rückkehr des verlorenen Sohnes in den Schoß der heiligen katholischen Kirche und geißelt die Pseudomoral der polnischen katholischen Kirche:

Er ging auf Pilgerreisen, was mit dem leidlichen Verlust seiner Jungfräulichkeit in einer bestimmten Nacht einherging, als ein Kamerad seinen Pimmel betastete und danach selbst abspritzte. Am nächsten Tag tat er natürlich so, als sei nichts gewesen.⁸²

Im Rückblick beschreibt A. sein „Coming-out“ in Polen wie folgt:

Schließlich fasste er Mut und ging in eine Kneipe, von der man sagte, dass sich dort ‚Schwule‘ treffen würden. [...]. Doch er schaffte es nicht einmal, sie zu betreten. Bereits vor der Tür bekam er eins aufs Maul. In seiner Panik beschloss er, aus Białystok so weit wie möglich zu flüchten.⁸³

Mehr als zehn Jahre hat A. ein Doppelleben geführt, bis er „eines Tage aufwachte und nicht mehr an Gott glaubte“ [...], ihn „keine Zweifel und Gewissensbisse“ mehr quälten.⁸⁴ Ähnlich wie seinerzeit Dominik geht ihm jetzt auch der Gedanke durch den Kopf, Polen zu verlassen:

Diese Stadt gibt mir noch den Rest – dachte er. – Hier kann nichts gelingen, weder Verbrechen, Rebellion, Vergeltung, Kampf oder Sex. Ich muss einfach von hier weg, in die Welt hinausgehen, sie erobern, denn hier gehe ich zugrunde. Dominik hatte Recht.⁸⁵

⁷⁸ Ebd., S. 21.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 79.

⁸¹ Ebd., S. 21.

⁸² Ebd., S. 33.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 34.

⁸⁵ Ebd., S. 108.

Doch anstatt nach London zu fliegen, steigt er in einen Zug (ohne Fahrschein) und fährt nach Berlin, denn dahin ist's von Posen (Poznań) aus gesehen nicht weit. Dabei überlegt er, ob es nicht besser wäre, sich ganz in Berlin, der „Stadt der reinen Wollust“, niederzulassen.⁸⁶ Doch letztendlich kehrt er nach Posen zurück. Mit der Mutter seines Ex, Pani Maria, überlegt er, wie sie Rache für ihr verlorenes Leben nehmen könnten. Sie hinterfragen den Sinn von Etiketten und Deklarationen, zu denen sie Nationalität, Religion und sexuelle Orientierungen zählen, und kommen zum Entschluss, diese zu sabotieren. So beschließen sie, zuerst das polnische Episkopat und danach die ganze Erde zu vernichten, um anschließend gemeinsam Tee zu trinken. Mit seinem Roman *Nieobecni* bringt Żurawiecki eine scharfe, bewusst überspitzte Gesellschaftskritik zum Ausdruck, die auf provokant-terroristische Weise bisher gesetzlich akzeptierte Kategorien in Frage stellt. Trotz wachsender Emanzipation und herausfordernder Ostentation in Polen bleibt der Aufenthalt im westlichen Ausland eine willkommene Alternative, hält die „große Emigration“ weiter an.⁸⁷ Je stärker allerdings Rechte und Freiheiten in einer Gesellschaft auch für Minderheiten unterschiedlicher Couleur garantiert und eingehalten werden, desto weniger gibt es Gründe, dem Land für immer den Rücken zu kehren.⁸⁸ Und so fordert der in Hamburg und Prag lebende, aus Schlesien stammende Schriftsteller Janusz Rudnicki diesbezüglich:

Sollen in diesem Lande alle Biedrońs und Wanda Grodzkas frei leben! Soll Polen von einem Meer zum anderen reichen, aber dann der Toleranz. Soll Polen ins Morgen aufbrechen und sich nicht ins Gestern zurückziehen. Soll über uns die europäische Flagge wehen und uns nicht das Kreuz Angst machen.⁸⁹

⁸⁶ Ebd., S. 88.

⁸⁷ Vgl. Patrycja Maciejewicz, Wielka emigracja trwa, in: Gazeta Wyborcza vom 8. Oktober 2013, S. 20.

⁸⁸ Przemysław Czapliński, Efekt bierności w czasie normalnym, Kraków 2004.

⁸⁹ Janusz Rudnicki, Polaka nosiłem jak monstancję, in: Wodecka, Polonez na polu minowym, S. 82.

Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz
UAM Poznań

Inny to ten, który właśnie „siedzi w aucie”. Prozatorski debiut Alexandry Tobor a nowe pokolenie piszących o Polsce w Niemczech

Different is the one who is just “sitting in the car”. Between Alexandra Tobor’s prose debut and the new generation writing about Poland in Germany. The article is dedicated to the debut novel written by Alexandra Tobor who in the late eighties moved with her parents to Germany. Based on the writer’s genuine experiences the novel *Sitzen vier Polen in Auto. Teutonische Abenteuer* makes up the artistic transformation of girl’s experiences who first months of her stay in Germany spent in a displacement camp. Thereby the novel forms part of the prose written between Poland and Germany where comes out the theme of a displacement camp as topography peculiar to emigration. Narrative perspective adapted by the writer makes one searching in her depicted world for the thing that distinguishes that novel from achievements of Tobor’s predecessors. One of those distinguishing features is the conception of “differentness” that writer perceives in her close surroundings.

Keywords: narration, emigration, child, displacement camp, differentness

Inny to ten, który właśnie „siedzi w aucie”. Prozatorski debiut Alexandry Tobor a nowe pokolenie piszących o Polsce w Niemczech. Artykuł poświęcony jest debiutanckiej powieści Alexandry Tobor, która pod koniec lat 80. wyjechała z rodzicami do Niemiec. Bazując na autentycznych przeżyciach autorki, powieść *Sitzen vier Polen in Auto. Teutonische Abenteuer* stanowi artystyczne przetworzenie doświadczeń dziewczynki przebywającej w pierwszych miesiącach pobytu w Niemczech w obozie dla późnych przesiedleńców. Tym samym utwór wpisuje się w zbiór pisanej między Polską a Niemcami prozy tematyzującej motyw obozu jako topografii charakterystycznej dla emigracji. Perspektywa narracyjna przyjęta przez Tobor każe jednak szukać w jej świecie przedstawionym tego, co odróżnia utwór od dokonań poprzedników. Jednym z takich wyróżników jest ujęcie zagadnienia „inności”, którą narratorka powieści dostrzega w najbliższym otoczeniu.

Słowa kluczowe: narracja, emigracja, dziecko, obóz, inność

Literatura, która bierze się z ruchu, przemieszczenia, emigracji zajmuje w polskiej kulturze bardzo ważne i stałe miejsce. Autorki i autorzy oraz ich bohaterowie, w tym ci o narracyjnych predyspozycjach, wyjeżdżali i wracali, zostawali za granicą na zawsze, byli do wyjazdu zmuszani czy nakłaniani, podróżowali i migrowali. A stan trwa i nie traci na intensywności, choć oczywiście zmieniają się przyczyny tych przemieszczeń. Z punktu widzenia postępującej historii literatury zaś nadal skłonni jesteśmy wpisywać

literackie „opowieści w ruchu” w ramy „symptomatycznych odpowiedzi na kluczowe opresywne doświadczenia polskiej historii, życia społecznego i kultury”¹.

Za tym, że takie systematyzujące spojrzenie na migrowanie przez wyraźnie określony pryzmat antropologiczny ma szanse powodzenia, więcej – że jest pożądane, przemawia na przykład tom *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI*². Migracja została tu bowiem opowiedziana jako: owo opresywne doświadczenie wywołane Historią i jej społecznymi konsekwencjami, reakcja na nie i wreszcie sytuacja narracyjna, budowana przez piszących i ich narratorów wokół zagadnień tożsamości. To właśnie próby identyfikacji podejmowane przez emigrujących protagonistów bezpośrednio służą m.in. zdiagnozowaniu opresji, jaka wiąże się z emigracją. Wspomagają też (ewentualne) jej ujarzmianie, czy też raczej, mówiąc popularnym dziś językiem – przepracowanie, by w efekcie skutkowało działaniami emancypacyjnymi. Wiele nowych utworów prozatorskich z klucza emigranckiego pokazuje bowiem, iż bardzo często ‘wyemigrowany’ protagonista, rozpamiętując i tym samym odtwarzając fabularnie etapy i wektory swojego przemieszczania się, w tym również stadia życia przed migracją, jest już *d a l e j, d a l e j* od siebie z pierwszych dni, miesięcy i lat spędzonych na obczyźnie, lub też jest *p o n a d t o* – bo udało mu się pokonać emigracyjne demony. I o tym właśnie chce przekonać siebie i odbiorców swojej opowieści³.

Taka narracyjna postawa to stała cecha nowej, powstającej od lat 90. rodzimej literatury fabularnie związanej z wyjazdami autorów-narratorów-bohaterów do Niemiec. Jej zbiór tworzy kilkanaście nazwisk pisarzy, wśród których prym wiodą Janusz Rudnicki, Brygida Helbig, Krzysztof Niewrzęda, Natasza Goerke, Dariusz Muszer, Artur Becker, autorzy czterdziesto- i pięćdziesięciokilkuletni⁴. Choć wiek nie predysponuje ich bynajmniej do zaliczenia do ‘literackiej starszyny’, generacyjnie tworzą grupę autorów, których wyjazdy z Polski przypadły na lata 80. Tymczasem dziś można chyba z wolna zacząć mówić o kolejnym wyodrębniającym się pokoleniu, czy też grupie piszących, często dzieci emigrantów. Niedawno do tego grona twórców prozy (m.in. Paulina Schulz, Magdalena Felixa, Artur Soboczynski) udanie dołączyła Alexandra Tobor, rocznik 1981, wnosząc do zbioru emigranckich narracji – jak to się dziś ujmuje – nową jakość: spojrzenie dziecka.

Stanowiąca podstawę dla prowadzonych tu przeze mnie rozważań książka Tobor pt. *Sitzen vier Polen im Auto. Teutonische Abenteuer*⁵ w zarysowanym powyżej kontekście przepracowania emigracyjnej opresji kończy się bardzo wymownym odautorskim gestem. Narratorka, ośmioletnia Ola, sugestywnie oddaje scenę, w której po wielu śmieszno-strasznych przygodach na emigracji (dzieci potrafią być dla siebie bardzo okrutne) poznaje, czym

¹ Ryszard Nycz, Wprowadzenie. „Nie leczony, chroniczny pogłos”. Trzy uwagi o polskim dyskursie postzależnościowym, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2011, s. 2.

² *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Hanna Gosk, Universitas, Kraków 2012. Por. też: Ottmar Ette, *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Velbrück, Weilerswist 2001.

³ Zob. np. najnowszy tom prozy Janusza Rudnickiego *Trzy razy tak!*, W.A.B., Warszawa 2013.

⁴ O ich twórczości piszę szerzej w książce: *Współczesny polski pisarz w Niemczech. Doświadczenie, tożsamość, narracja*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

⁵ Alexandra Tobor, *Sitzen vier Polen im Auto. Teutonische Abenteuer*, Ulsstein Taschenbuch, Berlin 2012.

jest przyjaźń. Wyposażona w taką wiedzę czuje, że to bliska relacja z drugą osobą więcej znaczy niż wszystko, co można by mieć: ładny dom, słodycze, swoboda w zachowaniu, pewność siebie, a czego jej brakowało w pierwszej fazie pobytu w Niemczech: „Wir verließen den Wald als heimliche Helden. Die Fliederbäume flüsteren im Dunkel, unsere Geschichte lebte, und unsere Freundschaft hatte den Traum wahr gemacht. Obwohl wir weniger hatten, hatten wir mehr”.⁶

Ten finał narracji młodziutkiej bohaterki przywodzi na myśl podobnie pomyślane zakończenia utworów Brygidy Helbig czy niedawnego reemigranta Krzysztofa Marii Załuskiego. W *Pałowie*⁷ czy *Aussi* (z tomu *Tryptyk bodeński*)⁸ również mamy do czynienia z tak zakrojonym epilogiem opowieści, który pozwala wierzyć, że postaci wyszły z emigracyjnej opresji obronną ręką, i mocniejsze, bardziej świadome, uspiwszy demony, mogły odtąd śmiało spoglądać na nowy ‘zaufany świat’⁹.

Używam sformułowania ‘demony’ tyle bezwiednie, co celowo, gdyż w polskiej kulturze emigracja aż nadto zrosła się z takimi problematami, jak ‘obcość’ i jej stała towarzysząca ‘gorszość’, która tak chętnie ujawnia swój potencjał w zetknięciu z nowym miejscem, celem emigracji lub też – by podkreślić jej nieostateczny nomadyczny charakter – przestrzenią emigracyjnego tranzytu¹⁰. W tym miejscu należałoby otworzyć nawias i zestawiając pojęcia emigracji, migracji oraz nomadyzmu, przeanalizować ich pola znaczeniowe i relacje, by zastanowić się nad tendencją zastępowania ‘emigracyjności’ ‘nomadyzmem’ i konstrukcją ‘bohatera nomadycznego’. Ponieważ jest to jednak zadanie na inną okazję i miejsce, ograniczę się do przywołania dwóch postaw badawczych, reprezentowanych przez literaturoznawców żywo zainteresowanych najnowszą polską (lub też związaną z polskimi realiami) literaturą, która powstaje poza krajem, w tym prozą pisaną w Niemczech. Za pośrednictwem ich opinii chciałabym wskazać na pewien charakterystyczny, nurtujący mnie od dłuższego czasu rozdział, jeśli idzie o nazywanie interesujących nas przemieszczeń.

Hans-Christian Trepte m.in. w artykule pod znamienym dla moich rozważań tytułem *‘Zwischen Differenz und Integration’. Migration und Nomadismus in Werken ausgewählter Autoren ostmitteleuropäischer Provenienz* umieszcza książkę Alexandry Tobor w zbiorze literatury nomadycznej, przy czym jednocześnie dowodzi istotnej niekoherencji zjawiska nomadyzmu jako takiego:

⁶ Tamże, s. 266–267. Kolejne cytaty oznaczam w tekście, podając numer strony w nawiasie.

⁷ Brygida Helbig, *Pałowa*, B1, Gdańsk 2000.

⁸ Krzysztof Maria Załuski, *Tryptyk bodeński*, Man Galla Press, Sopot 1996, wydanie niemieckie: Bodensee Triptychon, przekł. H. Bereska, A. Grzybowska, Tibor Schäfer Verlag, Herne 2000.

⁹ Por. *Die neuen Mieter. Fremde Blicke auf ein vertrautes Land*, red. I. Mickiewicz, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 2004. Zob. też epilog *Pałowy*: „Po wielu, wielu latach i nadzwyczaj okólnymi drogami bohaterowie tej powieści powrócą do samych siebie” oraz zakończenie „Aussi”: „Mijałam uliczne latarnie, ogrodowe ławki [...]. Zatrzymałam się dopiero na przystanku autobusowym. Pod wiatą stało kilka osób i po chwili podjechał żółty autobus. Wsiadłam do niego, nie zwracając nawet uwagi na numer linii. Jedyną rzeczą, jakiej pragnęłam, było znaleźć się jak najdalej od domu”.

¹⁰ Zob. *Transitraum Deutsch. Literatur und Kultur im transnationalen Zeitalter*, red. A. Adam, H.-J. Hahn, L. Puchalski, I. Światłowska, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe / Neisse Verlag, Wrocław-Dresden 2007.

[...] wird auch deutlich, dass nomadische Existenzen nicht allein nur ‘Freiheit’ und ‘Ungebundenheit’ bedeuten. Oft sind mit nomadischen Lebensweisen besagte leidvolle Prozesse von Ausgrenzung, Marginalisierung, Diskriminierung und tragisches Scheitern verbunden. Exklusion wie Marginalisierung können nomadische Existenzweisen erst bedingen. Oft wird der Nomade zum Inbegriff von Mobilität, Freiheit, Transgression, des Wanderns zwischen den Welten; er ist undogmatisch und offen für das Andere, Fremde, Exotische, Außerordentliche, das ihn fasziniert und in seinen Bann schlägt.¹¹

Tymczasem w polskich badaniach współczesny nomadyzm, który nie pragnie zakorzenienia i „odrzuca narrację tożsamościową”¹², traktowany bywa raczej jako zjawisko z zakresu utopii czy też, jak sądzę, problem w punkcie wyjścia stojący w sprzeczności z narracyjną sytuacją emigrancką – rozumianą jako wymuszone czynnikami zewnętrznymi opuszczenie dotychczasowego miejsca egzystencji, skupione na wsłuchiwaniu się w swoje ‘ja’ za pomocą literackiej relacji z doświadczeń.

Właśnie cytowana Inga Iwasiów w interesującym mnie tu kontekście literatury w ruchu bardzo ostrożnie podchodzi do ustąpienia emigracyjności jako cechy najnowszej polskiej kultury literackiej, gdyż – jak twierdzi: „Czytając prozę Janusza Rudnickiego, Krzysztofa Niewrzędy, Brygidy Helbig, Huberta Klimki-Dobrzanieckiego i wielu innych, nie mogę przestać stosować kategorii emigracji, muszę tylko pamiętać, iż polityczność tejsze ma dziś inne oblicze”¹³.

Zastanawiam się, gdzie szukać przyczyn rozdźwięku między przywołanym tu reprezentatywnie spojrzeniem z Polski i Niemiec na ten sam problem. Czy przyczyny te mają charakter geokulturowy? W licznych tekstach Treptego pobrzmiewa bowiem kontekst Niemiec jako kraju imigracji, natomiast Polska to, choć i w tym zakresie zachodzą istotne zmiany, wciąż jednak przede wszystkim kraj emigracji. Bezspornie jednak oboje badacze zauważają, że niezależnie od nomenklatury ‘nomadyzm’ i ‘emigracja’ to przykład wspomnianej opresji, która z czasem, już na obczyźnie-za granicą-w nomadycznym ‘wszędzie’ może, choć nie musi ustąpić. Wiele zależy od układu sił w mikroświecie, do którego trafi emigrant.

Inny mikroświat małej emigrantki

Ale przykład książki Tobor pokazuje, że wciąż w literaturze, która stara się uchwycić moment „przejścia między Polską a Niemcami”, bardzo wiele znaczy mikroświat, z którym się wyjeżdża. To bowiem obserwacja wycinka takiej rzeczywistości, jaka jest najbliższa emigrantowi w początkowej fazie odnowionego życia, dowodzi, iż w jego świecie relacja ‘my i oni’

¹¹ Hans-Christian Trepte, ‘Zwischen Differenz und Integration’. Migration und Nomadismus in Werken ausgewählter Autoren ostmitteleuropäischer Provenienz, w: Opcja niemiecka. O problemach z tożsamością i historią w literaturze polskiej i niemieckiej po 1989 roku, red. Wojciech Browarny, Markus Joch, Monika Wolting, Universitas, Kraków 2014.

¹² Inga Iwasiów, Wstęp, w: Tożsamość kulturowa i pogranicza identyfikacji, red. Inga Iwasiów, Aleksandra Krukowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin, s. 8.

¹³ Inga Iwasiów, Hipoteza literatury neo-post-osiedleńczej, w: Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku, dz. cyt., s. 215.

przyjeżdżający i przyjmujący, nigdy nie stanowi prostej konfrontacji dwóch zbiorów określonych znaczeń. Że tak jak ‘my’ na skutek wyjazdu i pod jego ciężarem się rozwarstwia, pęka i zawiązuje na nowo, tak ‘oni’, ci, wobec których reprezentanci opcji ‘my’ tak chętnie się określają, bynajmniej nie tworzą homogenicznego obrazu obcych. W emigranckiej soczewce zresztą bardzo łatwo o przesunięcia, jeśli idzie o przynależność do jednej i drugiej opcji.

W *Sitzen vier Polen im Auto* ów mikroświat z perspektywy Oli tworzy przede wszystkim tzw. podstawowa komórka społeczna, by użyć języka epoki, z której emigrują bohaterowie. Oto polska, górnośląska i inteligencka rodzina, model ‘dwa plus dwa’, wyrusza na emigrację do Republiki Federalnej Niemiec niemal w ostatnim historycznie emigracyjnym momencie, bo w roku 1989. Tym samym bohaterowie cudem unikają ‘cudu gospodarczego’, który mógłby stać się ich udziałem w przeobrażającej się Polsce i wystawiają się na emigracyjną próbę przetrwania w jednym z ostatnich obozów dla tzw. późnych przesiedleńców. Ale te polityczno-historyczne znaczenia, które czytelnik obeznany z literaturą starszego pokolenia emigrantów może sobie dopowiedzieć¹⁴, młodej narratorki zasadniczo nie interesują.

Ola przeżywa bowiem swą wielką dziecięcą przygodę, więcej – spełnia się jej marzenie, wyjazd do tajemniczej RFN („B, R, D, geraunt, gehaucht, geflüstert, drei Buchstaben wie eine verbotene Zauberformel”, [s. 28]), bo tak zadecydowali rodzice, którym jest wdzięczna. Spodziewa się, że tam właśnie będzie jak w tej fantastycznej znalezionej u babci „złotej książce” pod dziwnym tytułem ‘OUELLE’¹⁵, pełnej

[...] Bilder von Männern und Frauen in manigfaltigen Kostümen, und daneben große, rätselhafte Zahlen. Diese Menschen hatten aber kaum Ähnlichkeit mit meinen Tanten und Onkeln, den Verkäuferinnen und Bergleuten in Polen. Sie waren bunt angezogen und lachten mich an. (s. 19)

To właśnie motyw strojów i opisy wyglądu napotykanych w Niemczech będą stanowić jeden ze stałych składników opowieści Oli o zmieniającej się wokół niej rzeczywistości. Zrazu służą one jako dowód na istnienie zapierającego dech w piersiach innego świata:

Nach den Frauen und Männern kamen Fotos von Kindern in Strumpfhosen, die alle Farben der Regenbogens hatten. Bisher hatte ich geglaubt, dass Gott für Strumpfhosen keine anderen Farben als Weiß und Beige vorgesehen hatte.[...] War es möglich, dass diese Bilder aus dem Paradies stammten, von dem in der Bibel die Rede war? (s. 19–20),

następnie zaś element podróznego sztafazu w drodze do emigranckiego raj, jak się go w rodzinie Oli nazywa – *Rajchu*. Właśnie na tę wyjątkową okazję matka ubrała córkę i synka w kosztowne („zum Preis von zwei Monatsgehältern”), zdobyte w Peweksie („Touristenladen Pewex”) różowo-czerwone dziecięce dresy w Myszkę Miki. Jak można się spodziewać, w późniejszych partiach utworu ubranie Oli będzie kontrastowało ze szkolną modą jej

¹⁴ Por. poświęcone tej tematyce nowo wydane tomy zbiorowe: *Polnische Literatur in Bewegung. Die Exilwelle der 1980er Jahre*, hrsg. v. Daniel Henseler u. Renata Makarska, transcript Verlag, Bielefeld 2013 oraz *Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura (e)migracyjna w Berlinie i Sztokholmie po roku 1981*, red. Ewa Teodorowicz-Hellman, Janina Gesche, współpraca Marion Brandt, Stockholms universitet, Sławska institutionen, Stockholm, 2013.

¹⁵ Pisownia oryginalna.

koleżanek, które brutalnie zaznajomią dziewczynkę z takim atrybutem ubrań, jak „markowy”, co siłą rzeczy wpłynie na jej samopoczucie i nowy horyzont oczekiwań.

To, jak prezentuje się Polak po przybyciu do nowego zagranicznego miejsca, skupiało już uwagę piszących o etapach emigracji. W centrum zainteresowania znajdował się jednak raczej rodzaj fizjonomii oddającej stan ducha bohatera umęczonego obozowaniem – jak w scenach oczekiwania na rejestrację przez niemieckich urzędników w *Wolność pachnie wanilią* Dariusza Muszera¹⁶, czy wielu partiach *Wypędzonych do raj* Krzysztofa Marii Załuskiego¹⁷. Pierwsze rozdziały swojej relacji z przeszłości, które ten autor poświęcił dość drobiazgowym opisom kobiet i mężczyzn aspirujących do miana Niemców, wiele wnoszą do tzw. charakterystyki wyglądu *Spätaussiedlera*. O bezpośrednim somatycznym wpływie emigracji na bohaterkę traktuje też książka Brygidy Helbig. Ta pisarka z kolei przekonuje, że emigrowanie jest procesem angażującym całe ciało i może skutkować zaburzeniami w jego funkcjonowaniu, jak w przypadku istoty z kielbasy Giseli Stopy. Dlatego bohaterka *Aniołów i świni. W Berlinie!*¹⁸ na przemian chudnie i tyje, zajada emigracyjny stres, ma też trudności z zająciem w ciążę.

U Alexandry Tobor, autorki-reprezentantki młodej grupy twórców związanych poprzez biografie ze starym krajem, otrzymujemy jednak pogłębioną Polaków i Niemców charakterystykę modową – by znów użyć popularnego dziś słowa. Chętnie komentując ubiór jako jedną ze sfer życia bezpośrednio dostępnych jej percepcji, Ola zdradza też społeczną kondycję emigrantów, ich mentalność (motywy doboru odświętnej stroju do okazji), i na swój własny sposób diagnozuje świat, który jej rodzina wprawdzie opuściła, ale jednocześnie zabrała ze sobą na pierwsze lata życia w Niemczech.

Takie postrzeżenie rzeczywistości jest w *Sitzen vier Polen...* domeną kobiet i ich sferą wtajemniczenia. To matka bohaterki podczas pierwszego spaceru w Niemczech ze zgrozą szepcze do męża: „Da drüben steht ein Typ, [...] der hat ein Loch in der Jeans” (s. 78). Jednak z czasem, po upływie kilkunastu miesięcy spędzonych za granicą, kobieta zrezygnuje z trwałej ondulacji przypominającej „eksplodującego pudła”, a tradycyjny zestaw „elegancka bluzka z błyszczącego materiału i plisowana spódnica” zastąpi modnym kostiumem ze spodniami. Gdy jednak postanowi, by w takim stroju zaprezentować się podczas komunii córki: „Sagt dieses Outfit nicht: Ich bin eine moderne, weltoffene Mutter?” (s. 252), jej odzieżowa forpoczta nie spodoba się babci, głównemu gościowi z Polski. Reakcja starszej pani i dialog, jaki wywiązuje się między matką a córką, to klasyczne zderzenie racji kobiet w różnym wieku i ról pełnionych przez nie w polskich rodzinach. Racja seniorki, tradycja argumentacji reprezentującej zresztą „stary” kraj, ostatecznie zwyciężą:

Mir sagt es: Ich mache mich zum Affen. [...] Das ist doch nicht schick genug, Danuta. So kannst du dich nicht auf einer Kommunion sehen lassen. Würdest du so auch auf einer Hochzeit erscheinen? [...] Tu dir das nicht an. Zieh besser mein Hemdblusenkleid an, das mit den großen Rosen, und dazu eine Brosche. (s. 252)

¹⁶ Dariusz Muszer, *Wolność pachnie wanilią*, Wydawnictwo Forma, Szczecin–Bezrzecze 2008, wydanie niemieckie: *Die Freiheit riecht nach Vanille*, A1 Verlag, München 1999.

¹⁷ Krzysztof Maria Załuski, *Wypędzeni do raj*, Maszopera Literacka, Gdańsk 2010.

¹⁸ Brygida Helbig, *Anioły i świni. W Berlinie!*, Wydawnictwo Forma, Szczecin–Bezrzecze 2005.

Dziecięca relacja, z której to poznajemy rozliczne podobne perypetie rodziny rozciąga się więc między: Oli biernym uczestnictwem w rozmowach dorosłych, tak charakterystycznym dla dzieci, które jak wiadomo, nie mają głosu, opisem uczestniczącym (jak w kontynuacji sceny komunijnej, gdy okaże się, że rzekomo śnieżnobiała sukienka dziewczynki uszyta z firany odcina się nikotynową żółcią od kreacji koleżanek), a pełnym żywego zaangażowania opowiadaniem. Zaangażowanie to przekłada się na te liczne obszary narracji, gdzie wyzyskany zostaje potencjał bogatej wyobraźni Oli: w tzw. zwykłych zdarzeniach dziewczynka dostrzega ich magiczny naddatek, w jej sposobie widzenia roi się od kolorów i kształtów, potrafi zachwycać się drobiazgami, często też zaklina, „czaruje” rzeczywistość („Pst. Kein Wort zu niemandem. Es ist ein Geheimnis”, s. 56).

Tymi właśnie metodami bohaterka pomaga sobie w przyswojeniu emigranckich realiów i tym też sposobem autorka objaśnia odbiorcy wykreowany w powieści świat. Jej stosunek do rzeczywistości, a zatem również przynależność do prezentowanych realiów, jest więc dość złożony. Z jednej strony Ola jest częścią nowego świata – jako dziecko zabrane za granicę, które poznaje ‘nowe’ za pośrednictwem percepcji starszych. Z drugiej zaś – nawet w partiach złożonych z suchych opisów pozbawionych odautorskiego komentarza narratorka zdradza dystans do swego mikrośrodowiska. Oprócz tego chce też przecież obłaskawić ów świat, podchodząc do jego praw niczym do dziecięcej przygody czy wyzwania, któremu trzeba sprostać.

Całość dodatkowo komplikuje fakt, że wszystkie te komponenty narracji Tobor podmiowane są wyrazistą ironią. Na ogół autorka dba, by w tym względzie nie przekraczać kompetencji dziesięcioletki (co wydaje się przedsięwzięciem karkołomnym, zważywszy na liczne talenty dzieci), ale zdarzają się też takie miejsca w powieści, gdzie ironiczny styl wyraźnie czerpie z doświadczeń dorosłych, za których opinią Ola może się ukryć:

Bald glaubte sie [Mama – dop. MZW] selbst daran, dass ihre Kleidung und ihre Herkunft sie zu einem Menschen zweiter Klasse machten, und Frau Kowalski war nicht länger eine Person ohne Kultur, sondern jemand, der die Kühnheit besaß. (s. 177)

Jakkolwiek dzieci bywają przenikliwie ironiczne, to opowieść małej protagonistki – jeśli chcielibyśmy szukać innych przyczyn jej uszczypliwego podejścia – wiele czerpie z dystansu czasowego i przestrzennego, który autorka pokonała względem swej bohaterki. Ten ‘upływ czasu i przestrzeni’ każe im obu przyjąć taką postawę oceny prezentowanych zdarzeń i to on wyposaża dziewczynkę w samowiedzę dorosłej: „An der Decke, im bernsteinfarbenen Licht der Straßenlaternen, tanzten die Schatten meiner polnischen Kindheit” (s. 56). Widać to również w doborze scen, za pomocą których sugestywnie oddawana jest tu kondycja rodziny, niekiedy po prostu jej miseria, a nader często zachowania percypowane przez Olę jako co najmniej egzotyczne.

Kolejną ważną przyczyną takiego stanu rzeczy, który w tkance opowieści odbija się balansowaniem między naiwnością a ironią, jest rama modalna *Sitzen vier Polen im Auto*. Książkę można by zaliczyć do kategorii instrukcji obsługi, gdyż opisy Alexandry (tak nazywana jest przez Niemców) wnoszą w nurt akcji powieści okazały naddatek poznawczy i tym samym wychodzą naprzeciw ewentualnym oczekiwaniom niemieckiego czytelnika. Podobna dykcja charakteryzuje wydaną kilka lat temu książkę *Gebrauchsanweisung für Polen*¹⁹ pióra

¹⁹ Radek Knapp, *Gebrauchsanweisung für Polen*, Piper Verlag, München 2005.

tworzącego w Austrii i publikującego po niemiecku Radka Knappa, który na Zachód wyemigrował jako dwunastolatek. Warto w tym miejscu dodać, że Knappa, zresztą tak jak znanego w Niemczech Artura Beckera, zalicza się do autorów, którzy świadomie wybrali nowy język tworzenia, co przyczyniło się też do ich szerszej recepcji w krajach osiedlenia²⁰. Idea objaśnienia i przypisu do prezentowanych zdarzeń, które z pewnością mogłyby dla niemieckiego odbiorcy pozostawać nieczytelne, pojawia się też w *Sitzen vier Polen im Auto*. Powieść zawiera rozliczne formułowane wprost wskazówki dotyczące życia w Polsce (*vide*: wspomniany Pewex jako sklep dla turystów), sposobów funkcjonowania obywateli PRL (służba zdrowia, szkolnictwo), ich statusu materialnego, marzeń i ograniczonych wymagań – wywiezionych zresztą potem do obozu dla przesiedleńców, o czym będzie jeszcze mowa.

Praktyka Tobor jest w zakresie owej antropologii codzienności historycznej zbieżna z popularnymi dziś wspomnieniowymi projektami, które inicjują osoby urodzone w latach 80. Co ciekawe, to komentowana tu moda *à la* komunizm stanowi nośną warstwę poznania i ma prowadzić do porozumienia między nadawcą i odbiorcami różnych artystycznych komunikatów. Jako przykład niech posłuży część prezentowanej niedawno w krakowskiej Galerii Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki” wystawy *Pogranicza mody*, z udziałem Varvary Frol, trzydziestoletniej artystki urodzonej w byłym ZSRR. Na wystawę składają się zdjęcia z rodzinnego albumu Varvary, na których jej bliscy i ona jako dziewczynka prezentują się w ubraniach przywożonych przez ojca z zachodnich podróży:

Na jednym ze zdjęć [Varvara – dop. MZW] ma na sobie kolorową koszulkę z kreskówkowym lisem oraz dżinsową spódniczkę wykończoną koronką z tęczowym napisem ‘Lambada’. Frotką z małym pluszowym misiem spięła długie włosy w kucyk z boku głowy. Stoi dumna i roześmiana, trzymając dłoń na ramieniu brata, który ma na sobie podobną kolorową koszulkę oraz krótkie dżinsowe spodenki. Za nimi, w tle – meblścianka mieszcząca [...] opakowania po zachodnich dezodorantach, perfumach, słodyczach i alkoholu.²¹

O chińskich sukienkach, plastikowych owocach trzymany na stołach w Polsce, o niemieckich kolorowych czasopismach, których tak pożądały polskie dzieciaki, o kolekcjonowaniu puszek po napojach, naklejek, ale i o figurkach Matki Boskiej z odkręcaną głową, które zdobyły meblścianki, o pozowanych na tle pożyczonego auta zdjęciach – o tym wszystkim przeczytamy też w książce Tobor. Obie artystki tworzą więc coś w rodzaju skansenu, jego zwiedzanie ma umożliwić widzowi wtajemniczenie w groteskową, złożoną z braku i prezentowanego (na zdjęciach lub w rozdziałach powieści) nadmiaru, a nadawczyniom diagnozę imaginarium przeszłości. Oto, co na temat stylu swoich rodaków z okresu transformacji mówi Frol, młoda artystka wizualna i projektantka: „Dresy ze sztucznego materiału, pseudoeleganckie lakierowane buty, białe skarpetki i jeszcze do tego bluza i foliowa torebka z gołą babą, czyli ostatni krzyk mody. [...] Niezłe mutanty”²².

²⁰ Piszą o tym m.in.: Marion Brandt, Literatura pisarzy polskich w Niemczech w niemieckojęzycznej krytyce literackiej i germanistycznych badaniach literaturoznawczych, w: *Między językami, kulturami, literaturami*, dz. cyt., s. 35 oraz Hans-Christian Trepte, Sprachverweigerung, Sprachwechsel und Mehrsprachigkeit von Schriftstellern polnischer Herkunft vor und nach 1989/90, w: *Polnische Literatur in Bewegung*, dz. cyt., s. 269–285.

²¹ Karolina Sulej, Mikrofalówka za szafą, „Wysokie Obcasy” 8.6.2013, nr 23, s. 17.

²² Tamże, s. 18.

Podobnie postępuje autorka „germańskich przygód” – rekonstruuje poszczególne obrazy z perspektywy zmienionych realiów, skądinąd przyspieszonych emigracją, tym wyjściem w nowe, inne, lepsze. Również ważny w tej powieści motyw tytułowego auta, rodzinnego samochodu odwzorowanego zresztą na okładce, wskazuje na pewne wychylenie się przez autorkę w przestrzeń czytelnika; to w kontekście wyjazdu do Niemiec auto opisywane jest bowiem jako „śmieszne”:

Am nächsten Morgen schlichen wir uns leise aus dem Kastenhaus und pressten uns in das winzige Auto, zwischen Koffer und berstende Plastiktüten. Über der Erde schwebte gelber, milchiger Dunst. [...] So rollten wir heimlich dahin, über Schlaglöcher und schiefe Betonplatten [...], während unsere Köpfe gegen das Dach des Wagens schlugen. (s. 56–57)

Ale jeśli auto prezentuje się zabawnie, to dlatego, że autorka dowiedziała się tego później niż za czasów użytkowania go przez rodziców w Polsce. Powodem tej obiektywno-subiektywnej śmieszności jest również fakt, że opowieść, której podtytuł brzmi *Teutonische Abenteuer* ma mieć oprócz charakteru informacyjno-poznawczego domieszkę rozrywki. Także tytuł utworu i jego kształt, będący wynikiem negocjacji autorki z wydawnictwem²³, wskazują na taki zamiar – chodzi wszak o to, by było też wesoło, co, jak wiadomo, pomaga się czytelnikowi wczuć, a może nawet zrozumieć. Reklamowa notka zdaje się ten zamysł potwierdzać: „Humorvoll und einfühlsam erzählt Alexandra Tobor die abenteuerliche Geschichte ihrer Familie, die versucht, in Deutschland Fuß zu fassen”. „Das polnische Fiat” również pojawia się w tym miejscu jako swoisty przypis do maszyny widniejącej na okładce.

Maluch będący upostaciowieniem PRL-u nie pełni wprawdzie w polskiej kulturze tak jednoznacznej funkcji jak trabant w niemieckiej sferze znaczeń. Jednak jako auto, w którym „siedzi czworo Polaków” jadących do Niemiec, doskonale obrazuje ówczesną polską codzienność zarówno w wymiarze prywatnym, rodzinnym, jak i szerszym ujęciu oficjalnym i państwowym. Swoisty folklor, a maluch jako jego część, zdradza pomysłowość kraju i jego mieszkańców na radzenie sobie z różnymi ograniczeniami. Skoro miejsca w samochodzie jest tak mało, rodzina umieszcza co pokaźniejsze gabarytowo bagaże na dachu maszyny i tak podróżuje przez Niemcy – zresztą producent przewidział dla nabywcy fiacika taką możliwość. Co więcej, tak jak „Fiat 126p był świadkiem nie tylko ostatnich dziesięcioleci PRL, lecz także trudów polskiej transformacji ustrojowej”²⁴ – w latach 90. maluchów było na polskich drogach jeszcze sporo, tak maluch rodziców Oli również towarzyszy im w życiu na emigracji. Jak można się domyślać, za granicą wzbudza więc niekiedy coś więcej niż zdziwienie:

‘Cool! Alles paletti’, sagte Dominik, doch statt seinen Ranzen abzustreifen, zog er sich noch den zweiten Träger über die Schulter und versuchte so, sich in den *maluch* zu quetschen. Während er mit Kopf, Armen und Rumpf schon drin war, strampelte er draußen mit den Beinen in der Luft wie ein umgekippter Käfer. Papa und ich konnten uns ein Lachen nicht verkneifen [...]. (s. 200)

²³ Wspomina o tym Hans-Christian Trepte w cytowanym artykule ‘Zwischen Differenz und Integration’: „Der Wunschtitel der Autorin war eher »Goodbye, Polen!« gewesen, so wie auf der Rückseite des Buches vermerkt, doch der Verlag entschied anders”.

²⁴ Magdalena Pyzio, Magdalena Saryusz-Wolska, Garbus & maluch & trabi. Zmotoryzowana tęsknota: wolność, konsumpcja, i te „stare dobre czasy”, w: *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, t. 3, Paralele, red. R. Traba, H.-H. Hahn, współpraca M. Górny, K. Kończal, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012, s. 428.

Maluch przeffancowany do zachodnich Niemiec pełni więc funkcję minitekstu kulturowego o ludziach, którym „niedogodność i śmieszność bycia Polakiem”²⁵ nie przeszkadza uśmiechać się na widok czyjejs nieporadności wywołanej wysublimowaną konstrukcją auta. Bycie obcym, a posiadanie śmiesznego auta tylko ten stan potęguje, miesza się więc pod piórem młodej autorki z tymi aspektami inności, które kazały w wielu prezentowanych w książce wydarzeniach dostrzec jej rewers. Tym samym okazuje się, że wrażenie ‘odmienności’ zależy do tego, kto w danym momencie ‘siedzi w aucie’.

Inny jest brak czy nadmiar?

Przywoływany już Hans-Christian Treppe pisze przy okazji wskazywania ścieżek wiodących emigrantów ku nowej rzeczywistości o niezbywalnej roli miejsca w procesach tożsamościowych, o których informują nas coraz to nowe nomadyczne narracje:

Miejsce tymczasowego lub stałego zamieszkania jest niewątpliwie ważnym elementem zarówno w literaturze emigracyjnej, jak i migracyjnej, gdyż decyduje o pewnych wyborach. Duch miejsca, ale i określone kody kulturowe, mają niemały wpływ na formę i treść utworów literackich.²⁶

W nowych, dotyczących emigracyjności opracowaniach sporo uwagi poświęca się miejscu, które w dobie zwrotu topograficznego przyciąga uwagę swoim performatywnym charakterem. Nadal pisze się o miejscach rozumianych jako kontynenty, kraje i miasta²⁷, ale wzrasta też zainteresowanie mikrotopografiami emigracji. Należą do nich takie miejsca tranzytu, jak lotniska, dworce, przejścia graniczne, porty itp.²⁸ Ważną rolę w tym zakresie pełnią też silnie obciążane XX-wieczną symboliką obozy przejściowe²⁹. Po ten motyw polscy twórcy z fali emigrantów lat 80., jak zauważa Renata Makarska, sięgają wciąż na nowo:

Das Lager ist nicht nur ein physischer Ort, es steht auch für die Exilsituation als solche. Auch die gesamte Literatur der letzten Exilwelle, für die ich die Emigration der Solidarnosc-Zeit halte, ähnelt einer Quarantäne: Sie befindet sich in einer ‘Durchgangssituation’. Das Thema des Durchgangslagers wird von der Literatur kurz vor dem definitiven ‘Abschied vom Exil’ (J. Jarzębski) aufgegriffen, noch vor dem Übergang zum ‘freien Migrieren’; dies ist ein Moment der verstärkten Wahrnehmung der Exilsituation als Exklusion und Unfreiheit.³⁰

²⁵ Justyna Jaworska, Samochód dla każdego, w: *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach*, red. Małgorzata Szpakowska, Warszawa 2008, s. 305. Cyt. za: Magdalena Pyzio, Magdalena Saryusz-Wolska, Garbus & maluch & trabi, dz. cyt., s. 425.

²⁶ Hans-Christian Treppe, W poszukiwaniu innej rzeczywistości, w: *Między językami, kulturami, literaturami*, dz. cyt., s. 87.

²⁷ Hans-Christian Treppe, Endstation Deutschland? – Stacja końcowa Niemcy? Czyli „Anioły i świnię (nie tylko) w Berlinie”, w: *Na chwałę i pożytek nasz wzajemny. Złoty jubileusz Polonicum*, red. E. Rohozińska, Warszawa 2006, s. 277–289.

²⁸ Zob. Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz, Poetyka zagranicy, w: *Przestrzeń jako kategoria poetyki*, red. E. Sidoruk, E. Konończuk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2012, s. 71–85.

²⁹ Renata Makarska, Topographie der Emigration. Grenzen und Durchgangslager, w: *Literatur in Bewegung*, s. 133–149; Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz, „Obrachunek” z II wojną światową w prozie polskich pisarzy w Niemczech, w: *Między językami, kulturami, literaturami*, dz. cyt., s. 120–130.

³⁰ Renata Makarska, Topographie der Emigration, dz. cyt., s. 133.

Na tym tle utwór Alexandry Tobor, obficie tematyzujący zagadnienia obozowego życia polskich rodzin z małymi dziećmi, wypada szczególnie frapująco. Oto bowiem młoda autorka, córka przesiedleńców, u progu literackiej kariery w Niemczech wpisuje się poniekąd w zbiór literatury konserwującej podyktowany nam m.in. przez Muszera (*Wolność pachnie wanilią*), Załuskiego (*Szpital Polonia*³¹, *Wypędzeni do raj*) i Niewrzędę (*W poszukiwaniu całości*³²) wizerunek obozu jako miejsca sprawdzającego prawdziwość intencji Polaków chcących zostać Germanami. W wymienionych utworach obserwujemy, że ta „chęć szczerą” obliuguje mieszkańców *Heimu* m.in. do wzmożonej, niekiedy chorobliwej, oszczędności i skrupulatnego przestrzegania, czy wręcz narzucania sobie obostrzeń natury higieniczno-porządkowej. W istocie książka Alexandry Tobor już przez sam fakt ustanowienia obozu w Unna-Massen jednym z ważniejszych miejsc powieściowych wydarzeń przyczynia się do utrwalania i tak już „trwałych stereotypów i znanych traum”³³. Równocześnie jednak, powtórzmy, zawiera wnikliwą prezentację przeżyć dziecięcego bohatera, co przydaje temu utworowi świeżości, jeśli idzie o poruszaną tematykę. Wcześniejsze opisy obozowej egzystencji wychodziły spod pióra dorosłych i to ich, głównie zresztą męski³⁴, punkt widzenia prezentowały, ograniczając się przy tym do relacji z życia kawalerskiego lub co najwyżej w parach (jak Chłopak i Dziewczyna w rozdziale „Obóz” z książki Niewrzędy).

Dlatego *Sitzen vier Polen...* warto być może traktować nie tyle jako utrwalenie, co też jako dopełnienie wielkiej polskiej narracji obozowej o spojrzenie dziecka, w tym co ważne – dziewczynki. W obozie bowiem Ola przeżyje swoje liczne dziewczynskie inicjacje, pierwsze miłości, przyjaźnie i rozczarowania światem dorosłych, którzy sobie i swoim dzieciom tak wiele po emigracji obiecywali. W tym kontekście powieść Tobor można też czytać po linii kobiecej narracji w stylu *Bildungsroman*, jaką w zakresie literatury emigranckiej zaproponowała w roku 2000 Brygida Helbig w *Pałowie*.

W zakresie interesujących nas tu przejawów ‘inności’ obóz jest zaś tym miejscem, które w utworze stanowi scenery i dogodną lokalizację do prowadzenia przez narratorkę-bohaterkę terenowych obserwacji rodziców i innych Polaków. Ta specyficzna przestrzeń i panujące w niej warunki sprawiają, że oprócz bycia o b c y m i, co też obóz akcentuje, dorosli pełnią również funkcję i n n y c h – by tak rzec innych we własnym zakresie, innych dla siebie samych, innych w oczach dzieci. Warto w tym miejscu odwołać się do spostrzeżeń Bożeny Chołuj, która kilka lat temu pisała o zastanawiającej koniunkturze kategorii „inności”:

Nastąpiła po modzie na ‘obcość’, która z kolei wcześniej wyparła z refleksji i badań ‘wrogość’. [...] Podejmując próbę charakterystyki inności nie obstajemy przy ostrych granicach, bowiem inność nie zobowiązuje ani do zajmowania wobec niej jednoznacznej postawy, ani do tworzenia jakiejś alternatywy. [...] Jej stosowanie to swoistego rodzaju strategia unikania tego, co w danej inności jest nam obce,

³¹ Krzysztof Maria Załuski, *Szpital Polonia*, Obserwator, Poznań 1999.

³² Krzysztof Niewrzęda, *Poszukiwanie całości*, Wydawnictwo Forma, Szczecin–Bezrzecze 2009. I wydanie: Bydgoszcz 1999.

³³ Renata Makarska, dz. cyt., a.134. Por. powieściowe sceny, w których matka Oli porównuje ich egzystencję w obozie do przebywania w więziennej celi, czy fragmenty poświęcone równemu i skrupulatnemu podziałowi obowiązków porządkowych wśród polskich „obozowiczów”.

³⁴ Na ten temat zob.: Brygida Helbig-Mischewski, *Penis w opałach. Doświadczenia kastracji i strategie odzyskiwania mocy w literaturze kilku migrantów polskich w Niemczech*, *Teksty Drugie* 2009, nr 6, s. 160–173.

to sposób na osvajanie i tolerancję bez rozpoznania obcości i co gorsze, bez głębszej refleksji nad tym, jaki mamy do niej stosunek.³⁵

W istocie, to właśnie inność rozpoznawana przez Olę w rodzicach, którzy stają się ‘jacyś inni’ pod wpływem wyjazdu, tworzy dość bezpieczny pryzmat, przez który ujmuje dostrzegalne przeobrażenia mamy Danuty i taty Pawła. Wątkiem egzemplifikującym prowadzone tu rozważania jest wspomniana oszczędność rodziców. Określone w tym względzie zachowania stoją z początku zresztą w pewnej sprzeczności z tym, o czym Danuta pisze do matki, informując ją, że na Zachodzie zostaną: „Die Geschichten der Kinder haben Farbe angenommen, seit sie Sachen naschen können, die sie in Polen nicht mal zu Festtagen bekommen haben” (s. 104).

Ten istic socjologiczny wątek powieści zawiązuje się już podczas podróży do Niemiec, kiedy z pewnym namaszczeniem matka wydziela Oli i Tomkowi solone orzeszki z nabytej na drogę puszkki: „Mit gieriger Hand wühlte ich durch die Nüsse. ‘Stopp!’ Mama klopfte mir zügelnd auf die Finger. ‘Nur drei Nüsschen, für den Geschmack!’” (s. 58). Reglamentowanie łakoci to dla dzieci z Polski tamtego czasu nic nadzwyczajnego, ale w goście matki jest chęć przedłużenia przed-smaku „zachodniego luksusu”, do którego „powinni się już zacząć przyzwyczajać”.

Jednak czym innym jest namiastka dobrobytu w postaci orzeszków ziemnych z Peweksu, a czym innym jego istne bogactwo, z którym zaznajamiają się podczas pierwszej wizyty (bynajmniej nie zakupów) w Aldim. Pod wpływem sklepowych wrażeń dzieci biegają oszołomione między regałami, odkrywając rzeczy, o których „istnieniu nawet nie marzyły”, dumnie pozują do zdjęcia, które swoim radzieckim aparatem ojciec robi im na tle produktów Haribo („und wir vollführten aufständische Gebärde nach Art eines kommunistischen Denkmals”, s. 102), matka zaś rażona zachwytem z trudem łapie powietrze, po czym omdlewa i osuwa się na sklepową podłogę. Ola komentuje to w następujący sposób: „Der Anblick deutscher Wurstlandschaften war zu viel für eine Frau, die aus Polen nur leere Metzgerhaken kannte” (s. 103).

Interesujące jest to, że groteskowy charakter zajścia w supermarkecie rozrzedza narratorka konwencją baśniową: Aldi zmienia się tu w Alladyna, a szklane drzwi skarbcza otwierają się samoistnie „jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki”. Oprócz tego wyjaskrawione zachowania dorosłych umieszczone zostają na tle złożonym z wschodnioeuropejskiego braku i zachodniego nadmiaru. Śmieszność aktorów biorących w tej scenie udział zostaje więc tym samym wzięta w nawias – wszak działy się tam rzeczy niezwykle. W tym sensie ‘inność’, eksploatowana jako nowa dla Oli cecha zachowania rodziców, byłaby wentylem bezpieczeństwa, pomocnym w prezentowaniu całej rodziny i jej kondycji. Tak jakby dziewczynka gdzieś między wersami swojej relacji z Aldiego przekonywała: „jesteśmy przede wszystkim inni, bo pochodzimy z innego kraju”. Tam w sklepach z mięsem straszą puste haki, a dzieci wykorzystywane są do zajmowania kolejki, w razie gdyby „coś rzucili”. Z drugiej strony ‘inność’ jako wrażenie przynależne spojrzeniu dziecka obserwującego nową sytuację jest tutaj

³⁵ Bożena Chołuj, *Inność w powieściach Teodora Fontane*, w: *Inny, inna, inne. O inności w kulturze*, red. Maria Janion, Claudia Snochowska-Gonzalez, Kazimiera Szczuka, IBL PAN, Warszawa 2004, s. 283.

tylko stwierdzana, akceptowana i nie budzi aktywnego sprzeciwu. Może Ola jest tą innością trochę zdziwiona i rozbawiona, ale nie grymasi, uznaje, że tak ma być.

W książce debiutującej autorki aż roi się od wymownych w zarysowanym kontekście scen z konsumpcją w tle, lub, może należałoby powiedzieć – jej brakiem. Kiedy podczas rodzinnego spaceru Ola i jej brat dostają szansę poproszenia ojca o lody i długo zastanawiają się, które wybrać, rodzic decyduje w końcu, by kupić te najtańsze i tym samym nie narazić się na burę od mamy. Wreszcie jednak zwraca się do sprzedawcy wyuczoną formułką „Ich – habe – kein – Geld”, co skutkuje tym, że cała trójka wraca do domu z pięcioma skromnymi, posepnymi w kolorze torebkami z zamrożoną lemoniadą. Ta zresztą roztopi się, zanim doniosą ją do domu jako zdobycz. Potrząsając przed oczyma mamy torebką z lodami, Ola pyta ją, czy widziała już kiedyś takiego loda, ale w pytaniu dziecka nie ma śladu rozczarowania, złości czy smutku. Pobrzmiewa w nim natomiast zdziwienie innością loda, czy wręcz rodzaj naiwnego triumfu. Przycięcie oczekiwań dziecka do sytuacji, w jakiej się znalazło, jest bardziej niż czytelne i potwierdza przekonanie o znaczącym wpływie czynników materialnych na więzi emocjonalne i relacje między członkami rodziny³⁶.

Życie w obozie jako w miejscu ciągłego niedoboru kłócącego się z ideą wyjazdu, który miał rozmaite braki wypełnić, pociąga za sobą również nadwężenie ról społecznych, pełnionych dotąd przez rodziców. Nauczycielka i inżynier chodzą na kurs językowy, przepędzając resztę wolnego czasu na mało pożytecznym działaniu (matka wciąż przedstawia nieliczne meble w barakowym pokoju). Ojciec zaś jakby na własne życzenie źle wypada w staraniach o pracę, ponieważ nie umie pokazać się z dobrej strony, a tego się tu od niego oczekuje. Sygnalizowana przez Tobor deskilizacja to jeden z tych najczęstszych problemów emigrantów, którzy wymyślają na ich pokonanie rozmaite strategie. Ojciec Oli postanawia przeczekać, nie prze do przodu jak przystało na „prawdziwego Polaka i mężczyznę”, ale wycofuje się. Onieśmielony swoją nieudolnością jednocześnie stara się przekuć ją w zaletę, świadczącą o szlachetności.

W posłowniu do swej książki Alexandra Tobor porusza jeszcze jeden istotny dla prezentowanych tu uwag problem. Chodzi o tzw. zaplecze, tło migracyjne („Migrationshintergrund”) protagonistów. Autorka uprzedza jednocześnie, że jej luźne podejście do zasłyszanych i zapamiętanych faktów z życia obozowego skutkuje tym, że z wykreowanymi w utworze wydarzeniami mogą utożsamiać się wszystkie rodziny o e-migracyjnej biografii³⁷.

Rzeczywiście gros użytych w tym wywodzie pojęć, w tym przede wszystkim ‘inność’, ‘obcość’, ‘gorszość’, ‘dziwność’, ‘egzotyczność’, spotyka się, jak sądzę, pod egidą tego rozpowszechnionego w niemieckojęzycznym dyskursie pojęcia. W polskiej nauce o literaturze jest ono na razie słabo obecne, chociaż mieści się w ścisłym centrum nurtu badań nad szeroko pojętą opresją. Owszem, przybywa prac poświęconych grupom mniejszościowym,

³⁶ Dorota Głogosz, Zaspokajanie potrzeb w rodzinie, w: Pokolenie wygranych? Dzieci i młodzież w procesie transformacji społeczno-gospodarczej i politycznej Polski, red. J. Sztumski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 19.

³⁷ Por. Jörg Thomann, Sie ist nicht gern unter Menschen, doch sie liebt sie, in Die FAZ v. 18.8.2012, <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/autorin-alexandra-tobor-sie-ist-nicht-gern-unter-menschen-doch-sie-liebt-sie-11860781.html>; 1.6.2013.

powstaje też literatura, która chce być głosem Innego³⁸. Jednak równoległe do tych zmian wciąż obserwujemy własne, coraz to nowe przyczółki „mniejszościowe”, wysunięte głównie na Zachód, w tym do Niemiec, tej ważnej przestrzeni powstawania literatury tematycznie i biograficznie związanej z Polską. „Tło migracyjne” jako kategoria lekturowa i badawcza jest dzięki tej prozie udziałem nas samych; bywa stemplem, przeszkodą, ale także, co pokazuje przypadek naszej początkującej pisarki, szansą na ciekawą narrację tożsamościową, w której opalizuje Inny. Chcąc zaś wykorzystywać to pojęcie w polskich realiach, warto wskazywać na jego złożoność. Komentowana tu powieść pokazuje, że na ‘Migrationshintergrund’ składają się ‘swoi’ i ‘obcy’, ‘swoi’ i ‘inni’, przy czym ‘inni’ nader często bywa właściwością nas samych, a ‘moi-inni’ – na przykład najbliższa rodzina, również tworzą opresję, która wymaga przepracowania.

³⁸ Hubert Klimko-Dobrzaniecki, *Grecy umierają w domu*, Znak, Kraków 2013 oraz Jacek Milewski, *Chyba za nami nie traficie*, W.A.B., Warszawa 2013. Na ten temat zob. też artykuły w tomie *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, red. H. Gosk, D. Kołodziejczyk, Universitas, Kraków 2014 – Emilia Kledzik, *Pochwała imagologii. Rozważania o powinowactwach między literaturą i stereotypami na przykładzie obrazu Romów w literaturze polskiej XX wieku* oraz Helena Duć-Fajfer, „Jestem u siebie”. *Tekstualna opozycja przeciw symbolicznemu wykorzenianiu w literaturach mniejszościowych w Polsce*. *Literaturom mniejszości poświęcona jest też książka Heleny Duć-Fajfer pt. Pomiędzy bukwą a literą: współczesna literatura mniejszości białoruskiej, ukraińskiej i łemkowskiej w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Anastasia Telaak
Uniwersytet Gdański

Heimliche Nähe, unheimliche Intimität. Fremde und Andere in Joanna Bators Roman *Piaskowa Góra*

Skrywana bliskość, szczególna intymność. Obcy i Inni w powieści Joanny Bator *Piaskowa Góra*. Niniejszy artykuł poświęcony jest tekstowi Joanny Bator ze szczególnym uwzględnieniem stosunków między Niemcami i Polakami oraz Polakami i polskimi Żydami po roku 1945. Przedmiot analizy stanowią zastosowane strategie (de)konstrukcji Obcych i Innych w kategoriach inkluzji i ekskluzji kulturowej odmienności. Ponadto autorka artykułu podejmuje kwestię, w jakim stopniu *Piaskowa Góra* ukazuje polskie pokolenie *post mémoire* w kontekście najnowszych debat dotyczących relacji polsko-żydowskich oraz Shoah.

Słowa kluczowe: konstrukcja Obcego/Innego, relacje polsko-niemieckie, stosunki polsko-żydowskie, antysemityzm, hybrydowość, transkulturowość

Secret contiguity, uncanny intimacy. Strangers and Others in Joanna Bator's novel *Piaskowa Góra*. The present paper focuses on the relations between Poles and Germans on the one hand, Poles and Polish Jews on the other after 1945 displayed in Joanna Bator's novel *Piaskowa Góra*. It dwells upon the strategies of de-/construction of "strangers" and "others" as inclusive resp. exclusive categories of cultural difference, as well as on the novel's relevance for Polish *post mémoire*-generation in the context of recent discussions about Jewish-Polish relations and the Shoah.

Keywords: construction of the stranger/other, Polish-German relations, Jewish-Polish relations, anti-Semitism, hybridity, transculturality

Was für ein Zusammentreffen von Umständen, Anzeichen, Zufällen und Zwangsläufigkeiten hatten zu ihrem, Dominika Chmuras, Dasein hier auf *Piaskowa Góra* geführt? Von welchem Baum ist sie ein Zweig? War unter ihren Urgroßmüttern und Urgroßtanten eine, in der ihre Seltsamkeit zum ersten Mal so aufgekeimt und gewachsen war, dass sie eine wenn auch krumme und unterbrochene Linie verfolgen und zeigen könnte: das hat dann und dann begonnen. Dorthier komme ich, das ist mein Anfang, das ist mein Stamm.¹

„Baum“ und „Stamm“: Dass jenes, was diese Wörter metaphorisch aufrufen – eine genealogisch nachvollziehbare Herkunft, eine sich organisch von ihr her stiftende Zugehörigkeit zu einer identifizierbaren Gruppe, die ihrerseits Identität erzeugt und deren „Anfang“

¹ Der Beitrag bezieht sich durchgehend auf die deutsche Fassung von *Piaskowa Góra*: Joanna Bator, Sandberg. Aus dem Polnischen und mit einem Nachwort von Esther Kinsky, Berlin 2011, S. 369f.

beglaubigt – keineswegs selbstverständlich ist, sondern häufig eher eine Frage darstellt, daran erinnern die Überlegungen Dominika Chmuras ganz unmittelbar. Und auch daran, dass diese Frage an Dringlichkeit gewinnt, wenn das begehrte Objekt – der aufgrund seiner Kontingenz („Zufälle“, „Umstände“) einer Ordnung des Zwangsläufigen ohnehin widersprechende Ursprung der eigenen Existenz – sich einer wesenhaften „Seltsamkeit“ wegen zu entziehen droht, allenfalls eine „krumme und unterbrochene Linie“ verheißt. Der springende Punkt in dieser Konstruktion, ein blinder Fleck, der Dominika ebenso entgeht: Woher kommt es, in welcher Welt gewinnt es Bedeutung und wird wirksam – das Bewusstsein einer inhärenten „Seltsamkeit“, ohne die sich die Frage nach der Herkunft offenkundig erübrigt?

Dominika Chmura ist das letzte Glied in der über drei Generationen reichenden Familiengeschichte, die Joanna Bator in ihrem 2009 publizierten Roman *Piaskowa Góra* (dt. Sandberg, 2011) gestaltet. Von etwa 1930 bis 1990 reicht die erzählte, sich räumlich zwischen Weißrussland, Mittelpolen und Niederschlesien entfaltende Zeit, womit die Frage, um die es im Zitat geht, an Plausibilität und Vielschichtigkeit gewinnt: In dieser Familiengeschichte vermengen und schürzen sich zentrale Ereignisse aus dem für Polen außerordentlich dramatischen 20. Jahrhundert samt den damit einhergehenden, komplexen kulturellen Prozessen.

Von Bedeutung ist hier zunächst die Aussiedlung von Polen aus Grodno/ Weißrussland gegen Ende des Zweiten Weltkriegs und ihre „Repatriierung“ im niederschlesischen Wałbrzych, dem kurz zuvor von Deutschen bewohnten Waldenburg. Für das Narrativ, und auch für Dominikas Frage, prägender noch sind ferner die in Polen zirkulierenden Diskurse über die Beziehungen zwischen polnischen Juden und nichtjüdischen Polen während der Shoah und in der Volksrepublik bis zu deren Ende. Damit setzt Bator nicht nur die Reihe polnischer Autorinnen und Autoren fort, die sich im Kontext der *post-mémoire* mit diesem Verhältnis auseinandergesetzt haben.² Sie knüpft auch an die heftige Auseinandersetzung an, die im Jahr 2000 durch Jan T. Gross' auf Jedwabne Bezug nehmendes Buch *Sąsiedzi* angestoßen wurde³, und die seitdem in Literatur, Film und Theater ebenso wie in öffentlichen Debatten mit unverminderter Intensität, oft auch mit 'Jedwabne' als direktem oder verdecktem Signifikanten, weitergeführt worden ist.⁴

² Vgl. hierzu Barbara Breysach, *Schauplatz und Gedächtnisraum Polen. Die Vernichtung der Juden in der deutschen und polnischen Literatur*, Göttingen 2005. Von Breysach nicht (mehr) berücksichtigte literarische Texte stammen u.a. von Mariusz Sieniewicz (*Żydówkę nie obsługujemy*, 2006), Dariusz Muszer (*Die Freiheit riecht nach Vanille*, 1999) sowie den jüdisch-polnischen Autoren Hanna Krall (*To ty jesteś Daniel*, 2001 u.a.) und Piotr Paziński (*Pensjonat*, 2009).

³ Jan T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka, Sejny 2000*. Gross' umstrittene Analysen des Massakers in Jedwabne (Juli 1941) begründeten seine Diagnose eines ausgeprägten und bis in postkommunistische Zeit verdrängten, polnischen Antisemitismus; s. u.a. Thomas Urban, *Deutsche, Polen und Juden – eine verzwickte Dreiecksgeschichte*, in: Krzysztof Ruchniewicz u. Jürgen Zinnecker (Hgg.), *Zwischen Zwangsarbeit, Holocaust und Vertreibung: Polnische, jüdische und deutsche Kindheiten im besetzten Polen*, Weinheim u. München 2007, S. 27–42.

⁴ Neuere Filme und Bühnenstücke liegen mit *Ida* (Paweł Pawlikowski; 2013) und *Pokłosie* (Władysław Pasikowski; 2012) resp. *Nasza Klasa* (Tadeusz Słobodzianek; 2012) vor. Auch Gross' spätere Publikationen *Fear: Anti-Semitism in Poland After Auschwitz* (2006) und *Złote żniwa: rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów* (2011) lösten intensive Debatten aus. Zu entsprechenden Dokumenten und Deutungen sowie

Ausgehend von der für *Piaskowa Góra* charakteristischen „symbolischen Codierung historischer Prozesse und gesellschaftlicher Konstellationen“ sollen im Folgenden zunächst kulturelle Konzepte im Sinne von „kulturelle[n] Prätext[en]“⁵⁵ betrachtet werden, die im Hinblick auf die Konstellationen Polen-Deutsche und Polen-Juden der Konstruktion eines Eigenen und eines Fremden bzw. Anderen im Roman zugrunde liegen. Hier wird auch zu prüfen sein, anhand welcher literarischer Darstellungsmodi diese Konstruktionen und die gender-spezifisch markierten, soziokulturellen Praktiken, die sie erzeugen, vermittelt werden.

Von hier aus ist zu fragen: Wie lässt sich die parodistische Inszenierung des Umgangs mit dem deutschen Fremden, dem ehemaligen Aggressor, deuten? Welche Rückschlüsse lässt demgegenüber und vor dem Hintergrund einschlägiger Debatten in Polen die außerordentlich drastisch dargestellte Beziehung zum jüdisch-polnischen Anderen zu, das bis zur Shoah über tausend Jahre lang Teil der sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Wirklichkeit Polens war? In dieser Hinsicht: Was für ein Begehren wirkt in Bators programmatischer Dekonstruktion des essentialistisch wirkenden „Signifikant[en] Jude“⁵⁶ und des Konzepts einer wesenhaften ‘Polonität’? Und schließlich: Wie ist das zwischen allegorischer Wurzellosigkeit, (weiblicher) Transkulturalität und Hybridität sowie poetisch-surrealer Freiheit angesiedelte Existenzmodell einzuschätzen, das die Erzählerin im Vorgriff auf das 21. Jahrhundert mit Blick auf Zugehörigkeitskonzepte, Gedächtnispraktiken und Erinnerungspolitiken entwirft?⁷

Fremde/Objekte

Zur Geschichte des Begriffs von Heimat gehört die Idee eines Bodens, der eine quasi natürliche Verbundenheit zwischen ihm und seinen Bewohnern stiftet, und dessen Fortbestand über Generationen als unverbrüchlich gilt. In diesen Mythos, tradiert in der „mystisch-romantische[n] Wurzelmetapher“⁸, bricht jäh die Geschichte ein, als die in Grodno ansässigen Polen 1945 nach Wałbrzych umgesiedelt werden, einem verwahrlosten Rand der Volksrepublik. Die „Repatriierten“, darunter die aus einfachen Verhältnissen stammenden Halina und Władek Chmura mit ihrem Sohn Stefan, haben indes mit ihrer Entwurzelung, dem Verlust der Heimat nicht nur auch den von Objekten zu beklagen, denen diese anhaftet. In Wałbrzych treffen sie von Häusern bis hin zu Einrichtungsgegenständen

zur Jedwabne-Debatte siehe Barbara Engelking u. Helga Hirsch (Hgg.), *Unbequeme Wahrheiten. Polen und sein Verhältnis zu den Juden*, Frankfurt a. M. 2008.

⁵ Vgl. Klaus-Michael Bogdal, Einleitung zu ders. mit Klaus Holz u. Matthias N. Lorenz (Hgg.), *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, Stuttgart/Weimar 2007, S. 1–11, hier 7.

⁶ Christina von Braun, Einleitung zu dies. u. Eva-Maria Ziege, *Das bewegliche Vorurteil. Aspekte des internationalen Antisemitismus*, Würzburg 2004, S. 11–24, hier 18.

⁷ Auf die Rezeption von *Piaskowa Góra* bzw. *Sandberg* wird in diesem Beitrag nicht eingegangen. Erwähnt sei hier, dass Bator in Polen 2013 mit dem renommierten Nike-Preis ausgezeichnet wurde und in Deutschland ihre Romane „zum Besten der Gegenwartsliteratur“ gezählt werden, so von Iris Radisch, in: dies., *Gesumm im Bienenkorb*, Zeit-Online; 18.01.14.

⁸ Vivian Liska, *Fremde Gemeinschaften. Deutsch-jüdische Literatur der Moderne*, Göttingen 2011, S. 178. Das Bild der Ver- und Entwurzelung greift Bator explizit auf; vgl. dies., *Sandberg*, S. 62.

auf die Hinterlassenschaft der ehemals deutschen Bewohner: auf Objekte von Fremden, mehr noch: des Feindes par excellence, der auf phantasmatische Weise in ihnen anwesend bleibt.⁹

Damit sind die Koordinaten einer „Phänomenologie des Orts“¹⁰ im Rahmen eines Kulturkontaktes abgesteckt, der gleichsam asymmetrisch verläuft: Lebendige Menschen 'kommunizieren' mit Objekten, die durch die ihnen zugeschriebenen Gebrauchsspuren und kraft ihrer raumgestaltenden Anordnung mit einer unheimlichen „atmosphärische[n] Qualität aufgeladen [sind]“. Dies verleiht dem Kulturkontakt eine beträchtliche Ambivalenz: Verleitet jeder Ort, an dem die Gegenwart dessen, was physisch nicht anwesend ist, prinzipiell zu „sozialen Konstruktionen“, wie sie Geister darstellen¹¹, so disponiert der Umstand, dass die fremden Besitzer mit Herrschaftsgewalt identifiziert werden, die Gemeinschaft der Walbrzycher zunächst umso mehr dazu, die Phantome zu exorzieren und den Raum gleichsam mit dem eigenen Geist zu inspirieren.

Zu den „kulturelle[n] Praktiken“, „die Orte stiften“¹² (und diese zuvor purgieren) zählen die Beschimpfung der „letzten Deutschen“ in deren eigenen Sprache („Hitler kaputt!“), typische Gesten der Ächtung (Bücher in Frakturschrift werden verbrannt) und die sprachliche Brandmarkung der deutschen Alltagskultur als Zeugnis der Nazi-Barbarei. Dem entspricht eine klassische Form „kultureller Raumerzeugung“: dessen Teilung in einen „heiligen“ und einen „profanen“ Bezirk, wodurch das 'kultivierte' Eigene und das 'unzivilisierte' Fremde symbolisch voneinander abgegrenzt werden. Ironisiert wird dies an Stefan Chmura, als er mit seiner aus Mittelpolen stammenden Frau Jadzia in die triste Bergarbeitersiedlung bei Walbrzych, Piaskowa Góra, zieht: „Jetzt war Schluss mit dem Aufeinanderhocken in einer ehemals deutschen Bruchbude, Schluss mit den Nazischränken und Gestapo-Klobrillen [...]“¹³.

Mit der Abstoßung des Deutschen geht zugleich seine Vereinnahmung einher, die sich nicht nur Ressentiments gegen den Erzfeind schuldet. Sie folgt auch reinem Pragmatismus – Halina etwa näht mit einer „von den Deutschen zurückgelassene[n] Singer-Nähmaschine“ (sic) aus „ehemals deutschen Tischdecken“ Kleider –, vor allem aber der Logik des Anspruchs auf „Trost für das, was sie [die polnischen Vertriebenen; A.T.] zurücklassen mussten oder nie besessen hatten.“ Begehrlichkeit und Geltungssucht sind mithin die stärksten Motive für die „konsumptive[] Aneignung“, die ihrerseits einen Prozess der Erzeugung und Zuweisung bestimmter Bedeutungen¹⁴ voraussetzt, hier die kriegsgesättigte, grotesk überzeichnete Phantasie, „die Deutschen“ hätten in ihren Höfen das „Bernsteinzimmer“, mindestens aber einen „großen Schatz“ versteckt:

⁹ Vgl. hierzu Bators Anmerkungen zu ihrer in Walbrzych verlebten Kindheit und Jugend in: Radisch, Gessum im Bienenkorb, loc. cit.

¹⁰ Martina Löw, Raum – Die topologische Dimension der Kultur, in: Handbuch der Kulturwissenschaften. Hg. von Friedrich Jaeger u. Burkhard Liebsch. Band I: Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart/Weimar 2011, S. 46–59, hier und im Folgenden 53; 54.

¹¹ Ebd., hier und für das unmittelbar Folgende S. 53f.; 53.

¹² Nach Mircea Eliade in: Stephan Günzel (Hg.), Texte zur Theorie des Raums, Stuttgart 2013, S. 15–19, hier und für das im unmittelbar Folgenden Zitierte S. 15f.; 16; 15.

¹³ Bator, Sandberg, hier sowie für die unmittelbar folgenden Zitate daraus S. 32; 15; 99; 103; 82.

¹⁴ Löw, Topologische Dimension der Kultur, S. 54.

Wer ihn findet, der wird bis an sein Lebensende ausgesorgt haben, und was für einen Neid würde er wecken! [...] Goldmark und Silberleuchter, [...] Rubine wie Tretminen, der Schmuck von Eva Braun und Hitlers persönliche Preziosen [...] Heiligenfiguren, groß wie gefüllte Sonntagshühnchen, vollgestopft mit irdischen Gütern, die sich verkaufen ließen.

Dass das Deutsche ein Fremdes darstellt, das Distanz bezeichnet, zugleich jedoch integrativ wirkt¹⁵, also eine inklusive Kategorie bildet, zeigt der Fortgang der Szene insofern, als selbst nach mehreren Fehlschlägen unermüdlich weitergesucht wird, denn „[d]ie Deutschen [...] waren ja ein ordentliches Volk und würden ihr Gold nicht an irgendeiner x-beliebigen Stelle vergraben, wo jeder Bauer es finden konnte“; „[sie] seien ja nicht so blöd [...]“. Die positive Stereotypisierung der Deutschen befördert ihrerseits die dynamisierende Phantasie, man könne es (anders als „Bauern“) mit ‚deutscher‘ Ordentlichkeit und Schlauheit aufnehmen. Ähnliches gilt für Stefan Chmura und das mythische Bild der ‚deutschen Kulturnation‘: Um den ambitionierten Einflüsterungen Jadzias zu genügen, er „[würde], wenn er nur wollte, [...] einfach so spräken und parlevuhfranzäsen“, kauft er eine „deutsche Grammatik für Fortgeschrittene“¹⁶; bei der Aussicht auf eine eigene Wohnung, darauf, zu „zeigen, was sie zu bieten haben“, streckt er den Hintern zum Fenster hinaus und ruft „Deutsche, in Deckung! [...] ich schieße!“

Das Deutsche bildet mithin den maßgeblichen und, Bators Slapstick-artiger Darstellung zufolge, libidinös besetzten Referenzpunkt bei der Einschätzung des zuvörderst an Besitz und Geltung gemessenen Selbstwerts¹⁷, womit ein bedeutsames, auf das Ende des 18. Jahrhunderts zurückgehendes Detail aus der Geschichte der deutsch-polnischen Beziehungen aktualisiert wird: Bereits damals, als die polnische Adelsrepublik zusammenbrach, kam in Deutschland der Diskurs über die „polnische Wirtschaft“, die angebliche kulturelle Unterlegenheit der Polen in Umlauf¹⁸. Was Bator hier also besichtigt, ist das verinnerlichte Bild vom kulturell rückständigen Polen, ein ‚kolonisiertes‘ Unterbewusstsein, dessen Rede und Verhalten prägende Sprache den Betroffenen selbst entgeht. So betrachtet, wechselt das/der deutsche Fremde vom Register des Unheimlichen in das des Heimlichen im doppelten Wortsinn: Die vom ‚kolonisierten‘ Denken mit inspirierte, durch die phantasierte Affinität zu einem stets noch als Autorität geltenden Deutschen legitimierte Gier nach deutschen Objekten ist ein von allen geteiltes Geheimnis, eine unausgesprochene Konvention, daher zugleich ‚heimelig‘: Zusammenhang, Gemeinschaft, schließlich Homogenität stiftend.

¹⁵ Vgl. Bogdal, *Literarischer Antisemitismus*, S. 9.

¹⁶ Bator, Sandberg, hier und für das unmittelbar folgende Zitat S. 40; 35.

¹⁷ Dass sich dies den Kriegsverbrechen der Deutschen zum Trotz so verhält, könnte mit einer Deutung zusammenhängen, nach der die sowjetische Gewaltpraxis samt Zwangsumsiedlungen im kollektiven Gedächtnis der in den Oder-Neiße-Gebieten „Repatriierten“ traumatischer gewirkt habe als die deutsche Besatzungs- und Vernichtungspolitik (der im kollektiven Gedächtnis der Polen, die den Krieg in Zentral- und Südpolen erlebten, wiederum ein ungleich stärkeres Gewicht zukomme); vgl. Urban, *Deutsche, Polen und Juden*, S. 35; direkte Hinweise gibt Bator hier aber kaum. Was städtische Räume Schlesiens wie Breslau/Wrocław betrifft, ist für die unmittelbaren Nachkriegsjahre eine Koexistenz, aufgrund des knappen Wohnraums mitunter auch enge Nachbarschaft von Polen und Deutschen dokumentiert; vgl. Gregor Thum, *Die fremde Stadt. Breslau 1945*, München 2003.

¹⁸ Vgl. Beate Kosmalla, *Polenbilder in Deutschland seit 1945*, in: Bundeszentrale für Politische Bildung (Hg.), *Vorurteile*. Heft 271, Bonn 2009, S. 36–42, hier 38f.

Erzählerisch realisiert wird das 'kolonisierte' Denken nicht nur durch den Gebrauch der personalen und, wie oben Zitiertes vernehmlich macht, einer als kollektiv-personal aufzufassenden Erzählperspektive. Bator nutzt auch die darin angelegte, monologische Struktur der Figurenrede, die Michail M. Bachtin als Gegensatz der internen Dialogizität im polyphonen Roman ausmachte: Während sich in letzterem „eine Vielzahl von divergenten Stimmen, Perspektiven und Weltanschauungen in der Orchestrierung des Autors [ergänzen und brechen]“, also ein „Mikrokosmos der Redevielfalt“ spiegelt, der die „soziologischen Stimmen der Epoche“ auffächert“, definiert sich „Monologizität“ als „Dominanz nur einer Stimme“¹⁹. Eben diese bildet *Piaskowa Góra* ab, und damit eine „traditionelle, hierarchisch aufgebaute“, geistig uniformierte und, so muss hinzugefügt werden, traumatisierte Gemeinschaft, der das Bewusstsein von Alterität, von „demokratische[n] und subversive[n] Werte[n]“ fehlt. Das in dieser Struktur zu Gehör gebrachte, auf eine deutsche (Wohlstands) Ordnung bezogene „Wunschgebilde, das sich in der Phantasie realisiert“, stellt sich so als „Begehren des anderen“²⁰ (Lacan) dar; das/der deutsche Fremde als 'Herr im eigenen Haus' erscheint dabei als historisch kontingentes Spezifikum, das eine generelle Disposition zur Anpassung an die auch gender-determinierte Rede des Konformen bestätigt. Stefans hierarchisch fixierten Aufstiegsmonologe führen dies ebenso vor Augen wie das von brasilianischen Telenovelas, von Konsumverlangen, katholisch verbrämtem Reinheitswahn und weiblichem Opferkult strukturierte Bewusstsein der Frauen in *Piaskowa Góra*, einschließlich Jazdias: *Isaura*, so heißt es,

war eine schöne Sklavin im fernen Brasilien, das sehr anders ist als Wałbrzych. Wie viele schwarze Neger es in diesem Brasilien gibt! [...] Leoncio ist Isauras Besitzer und auch ihr Peiniger [...] die eigene Frau hat er verbrannt, und Isaura lilienrein fleht: töten darfst du nicht, oh nein! [...] die Frauen in Wałbrzych [...] möchten Isaura haben, Isaura sein, und sie essen, sie tauschen Rezepte für Isaura-Käsekuchen und Isaura-Napfkuchen. Man braucht nur ein bisschen Kakao, und schon ist er braun wie eine Brasilianerin von der Hazienda.²¹

Strukturell anders, doch von der Motivation her dem Deutschen nicht unähnlich, unterliegt auch hier das/die brasilianische Fremde einer triebhaften, „konsumptiven Aneignung“, und dies trotz des darin enthaltenen Markers „schwarzer Neger“. Dieser fördert, aufgrund seiner absolut wirkenden geographischen Distanz allerdings in gemäßigter Form, einen Diskurs zutage, der die komplette Verkennung („nur ein bisschen Kakao“), damit auch schon die Ausgrenzung des Anderen, die Wahrung einer monologischen Kultur betreibt. Wie im Zitat vernehmbar wird, kommt freilich Dialogizität durch die Autorin ins Spiel, die als „eine Stimme an dem dynamischen Sinnkonstituierungsprozess teilnimmt“²², genauer: durch deren Komplizität mit dem Leser: Als offenes, 'polyphones

¹⁹ Vgl. hier und für das unmittelbar Folgende Laurenz Volkmann, Dialogizität, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar 2004³, S. 113–114, hier 114; M.M. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes. Hg. von Rainer Gröbel, Frankfurt a. M. 1993 [1979].

²⁰ Breysach, Schauplatz und Gedächtnisraum Polen, S. 338.

²¹ Bator, Sandberg, S. 320ff. Weitere Beispiele ebd., 41ff. sowie 173ff.

²² Volkmann, Dialogizität, S. 114.

Ich' und unabgeschlossene Einheit vorausgesetzt, kann dieser die sich im Modus der Ironie vermittelnde Autorenstimme kritisch in Beziehung zum monologischen Diskurs der Figuren setzen.²³

Im Laufe der erzählten Zeit setzt sich dieser samt Konsumseligkeit in dem Maße fort, in dem die kommunistische Planwirtschaft alle Wohlstandsträume zunichte macht und das Land der „richtigen Deutschen“ sich als Paradies derer erweist, die von den Segnungen des Wirtschaftswunders zu profitieren wissen. Begehrlichkeiten weckt etwa, und auch hier wieder einem 'kolonisierten' Denken folgend, die Praxis des in der „BeErDe“ arbeitenden Lepki, alles aufzusammeln, was „die Deutschen raus[stellten], vor ihre schönen Häuser“, und den Bergleuten als „Himmelsmanna von deutschen Straßen“ erscheint: „Schuhe und Kleidung [...] alles gewaschen, gereinigt, auf Hochglanz gebracht [...] saubere, glänzende Küchengeräte, ganze Reihen Stühle, Kommoden, Klobrillen.“²⁴ Einen regelrechten Warenfetischismus fördern bei den Frauen die Modekataloge von *Otto*, mit Hilfe derer sie „diese elegante Welt in ihren eigenen vier Wänden und an ihrem eigenen Leib nachzuahmen“ suchen. Ungebrochen ist die sich hier manifestierende „projektive Identifikation“ mit den unbegreiflicher Weise als 'Sieger' dastehenden Kriegsverlierern und Massenmördern nicht; dennoch wird das Negativbild abgespalten zugunsten der „deutschen Mädels, die wissen, wie man Ordnung hält“ und „zu einer anderen Gattung als die Nazis [gehört]“.²⁵

Die groteske Apotheose des Deutschen kulminiert in Jadzias Gebeten für „eine deutsche Zukunft“ Dominikas in einer „*Reihenhaushälfte in Castrop-Rauxel*“²⁶. In die erträumten Fänge der Erotik des Erfolgs schafft es jedoch ausgerechnet die als Hure verschriene Grażynka: als Ehefrau des bierbäuchigen Schweinezüchters Hans Kalthöffer. Ihr Fall zeigt, dass der herabsetzende Diskurs über Polen in Deutschland noch bis in die 1990er Jahre fortwirkt, in der direkten Konfrontation aber gekontert wird: Grażynka „vermöbelt“ Frau Korn umstandslos, als diese „*polnische Schweine* sagte“. Bei Kalthöffer reflektiert sich dieses Vorurteil in einer Vermengung mit biederem Narzissmus und moralischer Feigheit: Er verkörpert satirisch den wohlmeinend-versöhnungsheischenden Nachfahren schlesischer Vertriebener, der qua polnischer Liebe erlöst zu werden wünscht von der im Gestapo-Vater per-

²³ Die an Jadzia gestalteten Prozesse sinnlich-grotesker Einverleibung, Verdauung und Ausscheidung vermitteln allerdings einen subversiven Karnevalismus, wie ihn Bachtin an François Rabelais' Pentalogie *Gargantua et Pantagruel* (1532–1563) herausgearbeitet hat (M. M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, 1940; russ. Erstaufl. 1965). So entbindet Jadzia zum Verdruss des misogynen Arztes erst nach einem ordentlichen „Haufen“ gut verdauter Heringe (Gargamelle entleert ihren mit Kutteln gefüllten Mastdarm, bevor sie Gargantua durch ihr Ohr gebiert); weitere Kinder treibt sie unbesehen ihrer Kirchentreu ab. Sie kann mithin als unreflektiert-kreatürliche 'Anarchistin' im katholisch normierten, weiblichen Alltag unter dem Kommunismus gedeutet werden, nicht jedoch als Figur, die das System im Zeichen der „utopische[n] Vision einer egalitären Gemeinschaft“ außer Kraft setzen könnte. Zur karnevalesken, antiklerikalen Gegenkultur in Mittelalter und früher Neuzeit s. Volkmann, *Karnevalismus, Literatur- und Kulturtheorie*, S. 315.

²⁴ Hier und für die unmittelbar anschließenden Zitate Bator, Sandberg, S. 232; 211.

²⁵ Dieses Verhalten entspricht dem frühkindlichen Individuationskonflikt bezüglich der Mutter nach Melanie Klein; vgl. *Spaltung (Psychologie)* in: http://de.wikipedia.org/wiki/Spaltung_%28Psychologie%29; 10.02.14.

²⁶ Bator, Sandberg, hier und für alle unmittelbar folgenden Zitate S. 215; 208; 208; 444; 443; 445; 443ff.; 446; Kursives im Original.

sonifizierten Schuld, dessen Sendungsbewusstsein jedoch stets noch „Dreck und Sauerei“ in Polen wittert. An ihm führt Bator eine tragikomische, weil verkannte Asymmetrie in der deutsch-polnischen Verständigung Jahrzehnte nach dem Krieg vor – und die pragmatische Antwort Grażynkas darauf: Das „mit den deutschen Schweinen verdiente Geld“ schickt sie ihrer vermeintlichen Schwester Halina; diese investiert es ins Studium ihrer Enkelin.

Abjekt und Tabu

Die eher humoristische Distanz in Bators Darstellung der deutsch-polnischen Beziehungen stößt bei der Inszenierung des jüdisch-polnischen Verhältnisses auf Grenzen, die mit den grundsätzlichen Unterschieden zwischen den beiden Konstellationen zusammenhängen. Anders als das Deutsche, das u.a. mit Bezug auf (post-)koloniale Strukturen in der deutsch-polnischen Geschichte eine Repräsentation als inklusive Kategorie von Fremdheit erfährt, wird das Jüdische, wie auch Homosexualität, „Zigeuner“ und „Neger“, in der Ambivalenz zwischen intimster Nähe und negativer Stereotypie als ein Anderes entworfen²⁷, d.h. zu einer exklusiven Differenz, zum Abjekt²⁸ und zum Tabu verdichtet.

Als müsste nunmehr der Wałbrzycher selbst exorziert werden, dabei die Monologizität von der Parodie über die Entstellung bis hin zur zynischen Hyperbel treibend, führt Bator eine Gemeinschaft vor, in deren Alltagsrede ein sich teils einfältig-scherzhaft gebender, teils kruder Antisemitismus allgegenwärtig ist. Dessen häufige Vermengung mit Antiziganismus scheint zunächst auf eine Unkenntnis über die kulturellen Praktiken von Juden zu deuten; vor allem den Frauen gelten „Zigeuner“ als Modell für ein Anderes, das buchstäblich ins Dunkle verbannt werden soll. Die kleine Dominika bringt Halina mit einer Drohung, in der die mittelalterliche Ritualmordlegende wiederhallt, zur Wahrung eines Geheimnisses: „Wenn sie Mama was davon sagt, dann kommen die Zigeuner [...] und nehmen sie mit [...] in den schwarzen Wald. Warum? Um Matze aus ihr zu machen. [...] Den Po für die Matze, den Kopf auf die Prätze [...]“²⁹.

Auf den seit dem frühen Christentum tradierten Katalog anti-, aber auch philosemitischer Stereotype und ihrer Fortexistenz nach und trotz Auschwitz³⁰, nach und trotz einer Vergangenheit, in der Polen und Juden Opfer nationalsozialistischer Vernichtungspolitik

²⁷ Zur Unterscheidung zwischen Distanz/Fremdes und Differenz/Anderes vgl. Bogdal nach Andrea Polaschegg, *Literarischer Antisemitismus*, S. 9.

²⁸ Julia Kristevas *Essay Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) zufolge stellt die Abjektion die „radikalste der hierarchischen Strukturen des Phallogozentrismus“ dar; das Abjekt „alles, was in einem Menschen [...] Aversion hervorruft“, wobei es „nicht den Status eines Objekts einnimmt“, daher nicht wie dieses „das Subjekt in der Gegenüberstellung versichert“; es „konfrontiert das Ich“ einzig „mit seinen Grenzen und [...] Ängsten“, mit der Tatsache, „daß das Leben immer schon vom Tode infiziert ist“, womit es „auch den Narzißmus stört.“; Renate Kroll (Hg.), *Metzler Lexikon Gender Studies-Geschlechterforschung. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart 2002, S. 1.

²⁹ Bator, Sandberg, S. 145.

³⁰ Siehe hierzu die Darstellungen von Sander L. Gilman, *The Jews Body*, New York 1991; Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur, Reinbek bei Hamburg 1992; *Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*, Frankfurt a. M. 1993; *Die schlaunen Juden. Über ein dummes Vorurteil*, Hildesheim 1998.

wurden, bezieht sich Bator bei der Darstellung einer Zusammenkunft Stefan Chmuras mit „hohen Tieren“: Hier wird der osteuropäische „Kaftanjude“³¹, Kernfigur der mitteleuropäischen Rassenrhetorik, zum Objekt einer als „Teil der uralten Tradition der Bierkneipe“ ausgegebenen Parodie auf die Juden nachgesagte, ‚pathologisch-neurasthenische‘ Mimikry; nicht zufällig fallen die Stichworte „Auftritt“ und „jüdische Filme“ im Kontext eines nicht-jüdischen Publikums.³²

Auch das „Jiddeln“³³ gehört in diesen Zusammenhang: Ausgehend von dem als Jargon diskreditierten Jiddischen galt dieses als Verballhornung ‚echter Kultursprache‘, als ‚verborgene Sprache‘, die ‚den (Assimilations-)Juden‘, so eine nicht nur unter den Rassenrhetorikern virulente Überzeugung, im Gebrauch der ‚Kultursprache‘, d.h. ungeachtet seiner ‚Verstellungskunst‘ unweigerlich ‚entlarve‘. Aufschlussreich ist hier nun nicht nur die (syntaktische und phonetische Eigenschaften des Jiddischen integrierende) Imitation des Icek. Für das entstellte Bild des Ostjuden ist auch eine ‚sexualisierte‘ Sprache konstitutiv, auf die der Beiname „Lapcycek“ anspielt. Die Icek in den Mund gelegte, pseudobiblische und im ‚Verborgenen‘ angesiedelte ‚Zeugungserzählung‘ indiziert zudem den im europäischen Antisemitismus zentralen Nexus zwischen Sprache und Beschneidung, dem männlichen Zugehörigkeitsmerkmal im Judentum schlechthin. Daraus konstruierten die Rassenrhetoriker eine pathologische sexuelle Veranlagung und eine ebensolche Anfälligkeit von Juden für Geschlechtskrankheiten wie die Syphilis, die als jüdische Erbkrankheit bzw. Merkmal der ‚Entartung‘ galt, worauf am Ende des folgenden Zitats angespielt wird:

[...] der Auftritt von Icek Lapcycek [höhnisch, pseudojiddisch, etwa ‚Itzig Tittengrabscher‘; Anm. d. Ü.] [...] das ist ein sehr interessanter und spaßiger Teil der uralten Tradition der Bierkneipe. Man hätte sich wirklich in die Hose machen können vor Lachen, denn Icek Lapcycek, das war ein Jude. In so einem langen dunklen Mantel wie Juden ihn tragen, mit Pejes am Kopf und einem jüdischen Hut oder Zylinder, und er sprach so schnell und jiddelnd, wirklich so, als käme er direkt aus so einem jüdischen Film [...] Herrschaften, verährte, gestatten Sie, ich mich farstelle ... so begann Icek Lapcycek, und dann ging es weiter auf jüdisch, dass am Anfang war gewesen die biblische Manne, Plasme und ... so eine Pampe, und da schon haben sich heimlich getroffen mein Ururgroisvater mit meiner Ururgroismutter --- Stefan bedauerte, dass er [...] schon ziemlich betrunken war und sich [...] an nicht viel mehr erinnerte als an den Fickibus kipple beziehungsweise an die Vojgelkrankheit.

Auch die Selbstdarstellung des jüdischen Protagonisten, des nach Amerika entkommenen Arztes Ignacy Goldbaum, folgt dem bekannten, auf Physiognomie und Namen bezogenen Klischee des Juden; allerdings ironisiert dieser sich selbst, als er nach der Flucht aus dem Warschauer Ghetto „seine Dybbukvisage“, „diese Nase und diese Augen“ im Spiegel betrachtet, die „auch die besten Papiere wie Kowalski und Wiśniewski“ nicht „vertuscht [hätten]“³⁴. Ergänzt wird dieses Bild durch die philosemitisch angehauchte Wahr-

³¹ Vgl. Heiko Baumann, *Geschichte der Ostjuden*, München 1999⁵, S. 115–116, hier 115.

³² Bator, Sandberg hier und für das im Zusammenhang folgende Zitat, S. 42; 43–44.

³³ Das „pseudojiddische“ *jiddeln* (auch *mauscheln*) sollte ursprünglich den „inkriminierten Ausdruck *jüdeln* als verachteten Soziolekt des Deutschen“ ersetzen; vgl. Hans Peter Althaus, *Mauscheln. Ein Wort als Waffe*, Tübingen 2002, S. 337ff. Im Original heißt es hier „mówić po żydowsku“, Jiddisch sprechen. Ich danke Miłosława Borzyszkowska für diesen Hinweis.

³⁴ Bator, Sandberg, hier und für das unmittelbar folgende Zitat S. 344; 347.

nehmung Zofia Maślaks, Ignacys liebende Retterin und seinerseits die Liebe seines Lebens: Den mütterlichen Erzählungen über den „fetten Mosche“, der sie beim Handeln „ausgejiddelt“ habe, und einem naiven Gottesglauben zum Trotz entspricht Ignacy dem Stereotyp des kultivierten, intelligenten Juden, schließlich dem klassischen Ausnahmejuden: „anders als die ungläubigen Schurken, die den lieben Jesus umgebracht hatten und mit denen Pfarrer Zdunek von der Kanzel drohte“, weder „mit fliegenden Händlern oder Kaufleuten“ etwas gemein habend, „aß [er], ohne wie Maciek [ihr Ehemann; A. T.] zu rülpsen, und redete wie Pfarrer Zdunek. Zofia musste sich ganz schön anstrengen, um nicht auf einem Seitenpfad seiner langen verschachtelten Sätze steckenzubleiben.“

Bator geht indes weit über eine Parodie auf die allgemeineren Vorurteile gegen Juden hinaus. Dass für den nach Amerika emigrierten Ignacy Polen zwar das „erste[], wichtigste[],[...] [das] verlorene[] Heimatland“³⁵ geblieben ist, in dem er aber nach dem Krieg nicht mehr leben mochte; dass ferner sein Sohn auf einer Reise durch die Volksrepublik Mauer mit „frische[n] Schriftzüge[n] ‘Juden ins Gas‘“ sieht und „es nicht für möglich [hielt], dass er, David Goldbaum, mit diesem Land etwas gemein haben könnte, das sich als schrecklicher Irrtum auf der Karte dieser Welt erwiesen hatte“ – dies hat mit einem Kontext und dessen „kulturellen Prätext[]“ zu tun, den Bator als spezifisch polnisch markiert. Galt Polen zunächst über Jahrhunderte als vergleichsweise tolerant gegenüber Juden, so herrschte dort auch ein in verschiedenen Phasen mehr oder weniger ausgeprägter jüdenfeindlicher Diskurs, den Bator überwiegend im katholisch geprägten, bäuerlichen und kleinbürgerlichen Milieu sowie im Arbeitermilieu ansiedelt. Eine Exkulpation im Hinblick auf den von Gross diagnostizierten, gerade unter deutscher Besatzung (Stichwort Jedwabne), aber auch nach dem Krieg noch (Kielce und 1968) virulenten Antisemitismus in Polen geht damit nicht einher.³⁶ Eher wird die – im Sinne von Gross, doch gegen die These eines ‘gesamtpolnischen’ Antisemitismus vertretene – Auffassung mancher polnischer Historiker bestätigt, dass die polnische Gesellschaft „durch den Naziterror ihrer kulturellen und auch moralisch einst einflussreichen Eliten beraubt worden“ und just jenes „ressentiment-geladene[] Kleinbürgertum“ übriggeblieben sei, das (teils „mit kommunistischem Parteibuch“, teils antikommunistisch und antisemitisch) „unter der deutschen Besatzung von der Enteignung, Vertreibung und Ermordung der Juden profitiert“ habe.³⁷

Den exemplarischen Profiteur verkörpert im Roman Kazimierz Maślak, der pädophile Onkel Jadzias. Mit ihm bildet Bator eine der Schlüsselfiguren in den polnischen Debatten über die Vergangenheit ab, deren Gegenpol Zofia repräsentiert, die prototypische polnische Retterin von Juden³⁸; auch das Bild vom polnischen Kollaborateur bzw. Handlanger der Nazis fließt mit in diese Figur ein. Der Fokussierung auf Kazimierz’ Funktion als im polnischen Kontext bedeutsamer Prototyp ist es vielleicht auch geschuldet, dass seine lako-

³⁵ Ebd., hier und im Folgenden, S. 381; 382; 383.

³⁶ Für Jedwabne gilt inzwischen als erwiesen, dass die Nazis als Vollstrecker einer von der deutschen Regierung initiierten Vernichtungspolitik gegenüber Juden „eine aktive Rolle gespielt haben“, also ein „deutsch-polnische[s] Verbrechen“ vorliegt; Urban, Deutsche, Polen und Juden, 38.

³⁷ So u.a. Marcin Zaremba (Universität Warschau); vgl. Mario Keßler, Rezension zu Engelking/Hirsch, Unbequeme Wahrheiten, in: H-Soz-u-Kult, 16.03.2009; 26.02.14.

³⁸ Der von Zofia versteckte Ignacy ist einer jener Juden, die Kazimierz im Wald ausraubt und dann ihrem Schicksal überlässt, womit die debattenrelevante Polarität unterstrichen wird.

nische Aufzählung polnischer Städte als Mordschauplätze keinen Hinweis auf die Nazis als dort agierende Mörder enthält. Und auch hier kommt der Unterschied in den Kategorien 'Deutsche' und 'Juden' zum Tragen: „Bei den Deutschen handelte er mit Wodka und nahm Gold von den Juden von denen, die aus Łódź hinausgeschmuggelt, in Skierniewice nicht erschlagen und in Warschau nicht verbrannt worden waren“, heißt es, womit deutlich wird: „Geschäfte machen“³⁹ ist Fremden vorbehalten, „Gesindel“ plündert man, „und wenn keiner kam, um den Juden abzuholen, dann war das nicht seine Sache, nicht mal dann, wenn er wusste, dass keiner kommen würde.“⁴⁰ Dieser Verrat wird ex post mit der Behauptung legitimiert, dass „die Juden schalteten und walteten wie vor dem Krieg, man könne sich nur wundern, wieso sie immer noch so viele waren“, womit verdeutlicht wird, wie Kollektivsymbole „rational wie auch emotional gefärbtes Wissen [produzieren], weil und indem sie komplexe Wirklichkeiten simplifizieren, plausibel machen und damit in spezifischer Weise deuten“⁴¹. Ebenso offenkundig ist die Dekonstruktion des Klischees vom jüdischen Betrüger durch seine Umpolung auf Kazimierz.

Die ihm ausgelieferten „dunklen Gestalten“ weisen wiederum auf ein metaphorisch strukturiertes Konzept von 'Polonität', das sich gleichsam per se nicht mit 'Nicht-Polnischem' verträgt. Bator zieht dabei alle Register der Parodie: So sabotiert 'der Pole' im Roman nahezu ausnahmslos das Ideal des „echten Mann[es]“⁴² durch Erfolglosigkeit, Alkoholismus oder frömmlicheren Narzissmus; Ignacy hingegen zeichnet sich durch Manieren und Bildung, Erfolg, Sensibilität und Wahrhaftigkeit aus. Konturen zeigt die Idee 'genuiner' weiblicher Polonität namentlich bei Jadzia: „blaue Augen, blond, weiß wie ein Weizenbrötchen“, „altpolnisch gesäuerte[] Fraulichkeit“, Kirchen- und Papsttreue, Sesshaftigkeit und Desinfektionswahn, eine in der europäischen Kulturgeschichte prominente Praxis der Intoleranz.⁴³

Vor diesem Hintergrund bildet bereits die von Halina verschwiegene, uneheliche Zeugung Stefans durch einen Russen ein Sakrileg. Ungleich brisanter ist aber die Familienkonstellation, die Bator im Rahmen polnisch-jüdischer Beziehungen entwirft: Jadzia ist in Wahrheit das gemeinsame Kind Ignacys und Zofias. Stellt dies zunächst eine Verbindung vor Augen, wie sie während des Krieges häufiger vorgekommen sein mag, so bilden das Paar Ignacy-Zofia in Anbetracht der kritischen Auseinandersetzung mit konservativen Gemeinschafts- und Zugehörigkeitskonzepten im Roman vor allem eine Konstruktion, die symbolisch zusammenführt, was gemäß dem von Bator verworfenen Polonitätsideal nicht zusammengehört. Die ikonoklastische Funktion dieser Konstruktion bestätigt sich auch darin, dass letztere bei ihrer Entdeckung eben jene destruktive Dynamik entfaltet, die eintritt, wenn 'der Jude' nicht länger das Phantasma ist, das eine ‚authentische‘, exklusive

³⁹ Bator, Sandberg, S. 25; für die unmittelbar folgenden Romanzitate ebd., S. 57; 26 und 58.

⁴⁰ Der „*polnische Wald*“, in dem Kazimierz verfolgte Juden ausnimmt und dann ihrem Schicksal überlässt, ist im Kontext des Holocaust ein historisch dokumentierter sowie auch ein literarischer Topos. In der westdeutschen und deutsch-jüdischen Literatur über die Shoah besitzt er eine unterschiedlich konnotierte Verweiskfunktion; hier ähnelt sie der u.a. bei Edgar Hilsenrath verwendeten: als „ortloses Anderswo und den Diskurs unbezeugter Heimlichtuerei“; Breysach, Schauplatz und Gedächtnisraum Polen, S. 142–147.

⁴¹ Wojcik, Das Stereotyp als Metapher, S. 73.

⁴² Bator, Sandberg, hier und für die unmittelbar folgenden Zitate S. 391; 397; 66; 127; 222

⁴³ Alain Corbin, Desodorierung des öffentlichen Raums, in Günzel, Theorie des Raums, S. 69–75, hier 74.

Identität zu konstruieren ermöglicht, sondern sichtbar wird – als ein Anderes, das „nicht einfach *neben* oder außerhalb der Kultur“ existiert, „sondern [...] sich als *ihr Anderes* [erweist], das ihr anhaftet wie eine Kehrseite.“⁴⁴

„Die Exteriorität des Anderen der Kultur kehrt in ihrem Inneren wieder“: Dies zeigt sich signifikanterweise nicht an Jadzia, die als Angehörige der zweiten Generation von Polen noch fest im Dickicht von Mythen und Tabus sowie von subtilen Loyalitätsansprüchen einer sich als urpolnisch verstehenden Gemeinschaft befangen ist. Es ist die dritte – Bators eigene – Generation, die im Roman symbolisch den Ort der ‚Wahrheit‘ besetzt, insofern an ihr das über diese Wahrheit verhängte Tabu zum Vorschein gebracht wird. Konsequenterweise ist es auf der semiotischen Ebene Dominika, die im polnisch-jüdischen Beziehungsgeflecht zunächst als Zeichen des Abjekts schlechthin zirkuliert, mehr noch: als Deckmetapher für die „phantasmatische[] Anwesenheit jüdischer Vergangenheit [...] in der polnischen Gegenwart“⁴⁵ fungiert.

Dominikas auf Verdrängung weisende „Seltsamkeit“, die von ihr anfangs noch unglücklich erfahren, dann zunehmend selbstbewusst behauptet wird, aktualisiert zum einen das zwischen *Femme fatale* und Heiliger oszillierende Bild der „schönen Jüdin“⁴⁶: Der „androgyn und präraffaelitisch“ wirkenden Schülerin mit dem „Madonnengesicht“ (sic) verfällt der junge Kaplan *Adaś* sofort.⁴⁷ Als „dreckiges Zigeunerluder“ mit Steinen beworfen wird sie hingegen von den „hellhaarigen Kinder[n]“; als „Wechselbalggesichtchen“, „Zigeunerchen“ mit „einer Nase wie eine Sakristeiklinke“ und „Wuschelkopf“, so dass sie am liebsten „das ganze Kind unter einem anderen Aussehen verstecken“ würde, nimmt Halina sie wahr. In beiden Fällen wird das Jüdische, nur verdeckt benannt, als tabuisiertes Abjekt kenntlich gemacht. Verhüllt äußert sich das eigentlich Gemeinte auch bei Jadzia, zugleich aggressiver, da in dem Maße, in dem sich bei der Tochter „Seltsames [sich] verseltsamt[]“, die Phantasie eines „Gleiche[n]“ durchkreuzt wird. „[V]on ihrer Andersartigkeit erschreckt wie von einer tödlichen Krankheit“, verunglimpft sie Dominika als „Bankert, Rattenschnauze, Skelett“.

In der wohl abgründigsten, auch plakativsten Passage ihres Romans ergänzt Bator das Phantasma des jüdischen Abjekts um weitere Elemente eines als spezifisch polnisch, dabei auch gender-spezifisch markierten Kontextes und Prätextes: Weniger die auf gekränkte Männlichkeit, Sozialneid und Habgier rückführbaren Ressentiments samt Sündenbock-Syndrom stehen hier im Vordergrund (gerade an Gross' einschlägigem Buch *Złote żniwa* entzündete sich 2011 eine große Debatte), denn der Anspruch auf ein homogenes Polen, so bei Jan Kos, Zofias niederträchtigem Nachbarn und Verehrer.⁴⁸ Zofias intimer Bund mit Ignacy ruft bei ihm offenkundig das Klischee der Hostienschändung wie auch das des sexuell

⁴⁴ Hier und für das unmittelbar Folgende Burkhard Liebsch, *Kultur im Zeichen des Anderen oder Die Gastlichkeit menschlicher Lebensformen*, in: ders. und Friedrich Jaeger, *Handbuch der Kulturwissenschaften I*, S. 1–23, hier 3; 4.

⁴⁵ So Breysach mit Blick auf das (gänzlich anders geartete) Werk Hanna Kralls, *Schauplatz und Gedächtnisraum Polen*, S. 387.

⁴⁶ S. hierzu u.a. Elvira Grözinger, *Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur*, Berlin [u.a.] 2003.

⁴⁷ Bator, Sandberg, S. 400; 414; für die unmittelbar folgenden Zitate 144; 139f.; 369; 408; 243.

⁴⁸ Jan Kos heißt auch der Held aus der Fernsehserie *Cztery pancerni i pies* (1966–1970), in der der polnische Sieg über die deutschen Truppen inszeniert wird. Für den Hinweis auf diese Anspielung danke ich Eliza Szymańska.

aggressiven Juden auf; übersetzt wird dies in eine ‘Schändung’ Polens im Rahmen ‘jüdischer Weltverschwörung’. Der Prätext geht hier aber noch auf die polnische Romantik und das Ende der polnischen Adelsrepublik zurück, auf Mickiewicz und Słowacki, die den Nationalmythos von Polen als „Christus der Völker“ schufen.⁴⁹ Dieser zeichnet sich in Jan Kos’ Monolog in einer Vermengung mit der urchristlichen Idee vom ‘jüdischen Gottesmord’ ab, und in der (teilweise heute noch zirkulierenden) Deutung polnischer Juden als ‘illegitime Konkurrenten’ hinsichtlich des Status als Opfer nationalsozialistischer Vernichtungspolitik⁵⁰, die in ihrer extremsten Form eine Leugnung von Auschwitz mit einschließt:

Ein jüdisches Kind in Zofias Garten? Eine jüdische Enkeltochter? [...] Kazimierz Maślak hatte immer gesagt, mit den Juden im Krieg, da habe was nicht gestimmt. Was nicht stimmte, war, dass sie nicht ganz so arm waren und nicht so ungerecht behandelt, wie es immer hieß [...] Dort in Auschwitz hatten sie angeblich ganze Berge von Gold aus den Koffern geschüttelt. [...] bis zum Himmel wuchs der Goldhaufen, und wie er in der Sonne glänzte! [...] Auch jetzt, nach dem Krieg, sind die Polen immer noch bettelarm – [...] Sie sind in Amerika, diese Juden, in der BeErDe oder in Palästina, sie haben Schinken, Apfelsinen und Filterzigaretten, so viel sie wollen, [...] Sie fressen sich voll, zählen ihre Goldbarren, und Jesus – wer hat den getötet? Ihresgleichen hätten sie ja nicht getötet, was soll denn das Gerede, dass Jesus auch Jude ist. Von wegen Jude, eher ist er Pole [...] Was ihn anging, Janek Kos aus Zalesie, er hat seine feste Meinung, sie haben das alles klug eingefädelt, die Jidden, wie dieser Ignacy. Das Ganze war so eine Verschwörung, eine jüdische, damit sie ihren Arsch ins Trockene bringen konnten [...] aber erst hier noch Kinder machen, Nachfahren hinterlassen, um die ganze Welt in Besitz zu nehmen. Eine Judenflut zu erzeugen. Polen, das doch für die Polen sein sollte und für polnische Kinder und polnische Mütter, wollen sie verjuden.⁵¹

In einer noch extremeren, durch die sichtbare Anwesenheit des jüdischen Anderen aufgelösten Wendung, mit der auf die Vernichtung eines integralen Teils polnischen Lebens verwiesen wird, scheint Bator auch an die Jedwabne-Debatte anzuknüpfen: Jan Kos setzt Zofias Haus in Brand, als sie und der (bald 45 Jahre nach dem Krieg) zu ihr zurückgekehrte Ignacy im gemeinsamen Bett schlafen.

Allegorie des Weltbürgertums – Hybridität – poetische Freiheit

Im Folgenden gibt nun Dominikas Umgang mit ihrer neu entdeckten Jüdischkeit Fragen auf. Jenseits zahlreicher Fälle verschwiegener jüdisch-polnischer Familienkonstellationen, die mit Eingang gefunden haben mögen in Bators Roman, weist Jadzias Bestürzung darüber, dass sie einen „Jude[n] vom Dachboden“ zum Vater hat und „nichts Böses ahnend Halbjüdin war“, auf ein Dilemma Dominikas vor, in dem sich implizit die komplexe Erfahrung der dritten Generation vermittelt: nach der Erfahrung jahrzehntelangen Schweigens über die intime Nähe

⁴⁹ S. hierzu Zbigniew R. Wilkiewicz, Die großen nationalen Mythen Polens, und Adam Krzemiński, Der Mythos der Nation und seine Rituale in der Republik Polen, in: Yves Bizeul (Hg.), Politische Mythen und Rituale in Deutschland, Frankreich und Polen, Berlin 2000, S. 59–72 bzw. 143–152.

⁵⁰ Hierzu und zu weiterer relevanter Literatur siehe Wojcik, Das Stereotyp als Metapher, S. 22.

⁵¹ Bator, Sandberg, hier und für das anschließend daraus Zitierte S. 366–368; 378; 408; 378; 9.

zum polnischen Judentum, der Verdrängung und des Nicht-Gedenkens bzw. einer Sprache der Täuschung ein Verhältnis zu diesem abwesend-anwesenden Teil Polens zu finden:

Dominika stellte ihre neue Familie auf und suchte ihren eigenen Platz darin. Zwischen ihr und dieser Familie, zu der sie gehörte, stand Jadzia, und an ihren Tränen würgend, versuchte Dominika, sich ihre Mutter im dunkelrosa Bouclékostüm aus der Werkstatt von Modesta Ćwiek auf Piaskowa Góra zwischen David und Joshua vorzustellen.

„[I]hre neue“, die jüdische Familie, in der sich Dominikas Sehnsucht nach jenem „Anderen, in dem ihre eigene Andersartigkeit Name und Gestalt finden konnte“, zu erfüllen scheint – „zu der sie gehörte“ –, obwohl sie erst noch „ihren eigenen Platz darin“ sucht -: Diese ambivalente Konstruktion scheint, jenseits der psychologischen Plausibilität Dominikas als Romanfigur, auf der Autoren- und intergenerationellen Ebene auf eine unmittelbare ‘Adoption’ des polnischen Judentums zu deuten, die dieses gleichsam zu rehabilitieren sucht. Wie hier zunächst der Vergleich zwischen Jadzia und den Söhnen Ignacys zeigt, geht diese Apologie des Jüdischen mit einer wenn nicht gänzlichen, so doch teilweise Disqualifizierung der nichtjüdischen Polonität einher, wobei das disqualifizierende Merkmal – Provinzialität – sich hier wohl nicht oder weniger über die jüdische, sondern vermutlich eher über die (aus Wałbrzycher Sicht außerordentlich attraktive) amerikanische Prägung von Ignacys Familie konstituiert. Bevor Dominika noch ein Verhältnis zu dieser Familie gefunden hat, stellt Bator nun nicht nur über das Äußere eine jüdische Zugehörigkeit her – auf den Fotos „[sah] die Tochter [Ignacys in Amerika, Ruth; A.T.] aus wie eine ältere und aufpolierte Version von Dominika“ –, die, wie das Bild der „schönen Jüdin“ veranschaulicht, maßgeblich positiven Stereotypen folgt. Insbesondere Dominikas mathematische Begabung, ihre unkonventionelle, mit Charme gepaarte Intellektualität (sie liest Cortázar, Stachura und Witkacy), ihre unorthodoxen Lieben und Sympathien (z.B. für die lesbische Małgosia), ihr Interesse an Geschichte – all dies weist sie als personifizierte Vorstellung einer besonderen jüdischen Intelligenz und Sensibilität aus.

Als entscheidender und interessanter noch stellt sich in diesem Zusammenhang Dominikas Fernweh, ihre Wahrnehmung als „Flattervogel“ und „Städtische“ dar, Eigenschaften, die das Bild des ‚kosmopolitischen Juden‘ evozieren, welches wiederum an jenes des ‚wandernden Juden‘⁵² und an die komplexe Metapher des „Luftmenschen“ anknüpft: Ursprünglich in der jiddischen Literatur Osteuropas zwischen 1860 und 1870 geprägt und hier selbstreflexiv, d.h. innerjüdisch gebraucht – sie drückt emblematisch eine meist (selbst-) ironische Wahrnehmung der massenhaft von Verarmung betroffenen osteuropäischen Juden ebenso wie eine „diasporische Existenz der Juden insgesamt“ aus⁵³ –, entfaltet sie ab der Wende zum 20. Jahrhundert zusehends und namentlich im deutschsprachigen Raum eine semantische Wirksamkeit als „Begriffsfeld“, an dem sich, wie Nicolas Berg ausführt, insbesondere die „essentialistischen Rationalisierungen“ einer krisenhaften Moderne entziffern

⁵² Siehe hierzu Alfred Bodenheimer, *Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne*, Göttingen 2002.

⁵³ Vgl. Nicolas Berg, *Luftmenschen. Zur Geschichte einer Metapher*, Göttingen 2014², S. 28. Einen prononcierten selbstreflexiven Gebrauch des „Luftmenschen“, in dem sich „eine Mischung aus Armut, Genügsamkeit und Vielseitigkeit in Bezug auf Verdienst und Auskommen“ spiegele, weist Berg bei Mendele Moicher Sforim, Jizchak Leib Perez und v.a. in Scholem Alejchems *Menachem Mendel, der Spekulant* nach; ebd., S. 25f.

lassen.⁵⁴ In diesem Rahmen gewinnt ein rassenrhetorischer Bezug auf Juden zusehends an Boden; der „Luftmensch“ wird nun eingehängt in „eine Sphäre der politisierten Semantik des Raums“ und eine entsprechende „völkerpsychologische Kollektivkonstruktion“, die sich auf die bekannten begrifflichen Dichotomien stützt: Fügen sich demnach die Vorstellungsbereiche Land/Territorialität, Erde/Boden/Wurzeln sowie ‚Volkskultur und -sprache‘ in quasi organischer Übereinstimmung zum Bild eines natürlich-normalen Eigenen, so verdichten sich im jüdischen „Luftmenschen“ als Sinnbild eines anormal-Anderen Transnationalität und -territorialität, Ort- und Wurzellosigkeit, ‚leere‘ Abstraktheit des Geistes, ‚wesenhafte‘ Unzuverlässigkeit und Künstlichkeit. Paradigmatischer (Un-)Ort der Moderne, namentlich ‚jüdischen‘ Künstlertums und ‚jüdischer‘ Intellektualität, ist der ‚Moloch Großstadt‘.

Subtil, und gewissermaßen im Tausch gegen ihre Funktion als Deckmetapher für das jüdische Abjekt und Tabu, reflektieren sich in Dominika nun die positiven Umwertungen des von der antisemitischen Rhetorik vereinnahmten Begriffs, wie sie in den 1920er Jahren zahlreiche jüdische Künstler und Intellektuelle in Deutschland und Österreich vollzogen, und wie sie Jahrzehnte später wieder aktualisiert wurden: Dominikas Darstellung folgt also der mit Berufung auf Scholem Alejchems „Luftmenschen“ geprägten, von „Aufbruch und Freiheitswerte[n]“ imprägnierten symbolischen „Deutungsfigur“⁵⁵ ebenso wie der ihr verwandten Allegorie des jüdischen Weltbürgertums, in der leiblich-materielle Wurzellosigkeit und Freiheit des Intellekts einander ergänzen.⁵⁶ Damit bringt Bator diese Figur nicht nur gegen die antisemitisierenden Diskurse über die ‚jüdische Moderne‘ in Stellung. Vor allem stellt sie mit dieser Konstruktion eine traditionsreiche und mythisch überformte jüdische Selbstzuschreibung jenem Mythos gegenüber, den sie mit dem „Aberglauben des Orts“⁵⁷, dem alles „Mobile, Exzentrische oder Hybride“⁵⁸ inkriminierenden Polonitäts-Kult Jadzias bzw. der Walbrzycher persifliert. Letzteren dekonstruierend wertet sie schließlich als das Andere schlechthin gedachte Jüdischkeit auf, als alternatives Existenzmodell, dem das kritische, im besten Sinne unruhestiftende Element eines Diaspora-Judentums schon seit jeher eingeschrieben sei.

Hier wäre nun zum einen zu fragen, ob diese Gegenüberstellung nicht teilweise einer mythologischen Überformung bzw. Essentialisierung von Identitäten bzw. Zugehörigkeit Vorschub leistet, die der Roman doch eher kritisch zu hinterfragen unternimmt. Zum

⁵⁴ Ebd., hier und für das unmittelbar Folgende S. 50; 16; 22. Nicht eingegangen wird hier auf die Debatten, in denen der ‚ostjüdische‘ „Luftmensch“ Gegenstand der Sorge jüdischer Wohlfahrtsorganisationen ebenso wie Anlass zur Selbstbestimmung ‚westjüdischer‘ Intellektueller im Hinblick auf ihren zunehmend gefährdeten Sozialstatus und, im Kontext der „Debatten um Produktivität“, zu einer zentralen (negativen) Metapher in der Rhetorik des Zionismus‘ wird; vgl. Luftmensch, insbes. die Abschnitte „Östliche und westliche Wahrnehmungen“, 33–39, „Ambivalenz der Selbstwahrnehmung“; 109–115 und „Zionistische Politisierungen“, S. 103–109.

⁵⁵ Ebd., 43. Zum „Luftmenschen“ als „Reflexions- und Wissensbegriff“, wie ihn der Publizist Leo Hirsch in seiner Rezeption Alejchems prägte, vgl. Berg, S. 42ff. „Diaspora-Apologien“ einiger der bekanntesten Schriftsteller der Zeit – Alfred Wolfenstein, Anton Kuh, Joseph Roth, Egon Friedell, die teilweise mit der expressionistischen Kunstprogrammatisik übereinstimmen, zitiert Berg im Abschnitt „Verwortung des Schwebens“, 56–64, und zieht von hier aus auch eine Linie zu Vilém Flussers *Von der Freiheit des Migranten*.

⁵⁶ Vgl. Vivian Liska, Wurzelgeflecht. Über ein Motiv bei Paul Celan, in: dies., *Fremde Gemeinschaft*, S. 176–191, hier 181; für die im Folgenden erwähnte mythische Selbstzuschreibung 177–183.

⁵⁷ Emmanuel Lévinas, *Der Aberglaube des Orts* (1961), Günzel, *Theorie des Raums*, S. 57–62.

⁵⁸ Berg, *Luftmenschen*, S. 38.

anderen wäre in Bezug auf die Figur der Dominika, in der sich Polnisches mit einem Ideal-Jüdischen zu einer positiv markierten hybriden Konstruktion verbindet, zu bedenken, ob dabei die Differenzen, die das jeweils mit „polnisch“ bzw. „jüdisch“ bezeichnete Identische impliziert, nicht voreilig eingeebnet werden. Diese Widersprüchlichkeit könnte als eine Disposition gedeutet werden, die sich von der Erfahrung der *post mémoire*-Generation herschreibt: als Ausdruck eines Begehrens, die Versäumnisse und Verfehlungen der älteren Generationen u.a. mittels der Idee jüdischen Weltbürgertums gleichsam als Korrektiv zu kompensieren. Doch ist auch eine andere Deutung denkbar, die diesem Begehren und dem ihm inhärenten Anspruch auf eine ungescheute Diskussion der Prätexte nationalen Selbstverständnisses nicht notwendigerweise widerspricht, aber „transkulturelle“ und transmigratorische Tendenzen der dritten Generation im 21. Jahrhundert, auf die dieser Anspruch transferiert wird, mit berücksichtigt: die Erfahrung von „Fluidität“, „Dynamik“, von „Grenzüberschreitungen zwischen Kulturen“.⁵⁹

Diese Deutung drängt sich bei dem als Fortsetzung von *Piaskowa Góra* gedachten Roman mit dem aufschlussreichen Titel *Chmurdaia* (2010; dt. *Wolkenfern*, 2013) auf: Sich zwischen Wałbrzych, München, New York, London und Karpathos bewegend, bewusst aus dem Koffer lebend, Afroamerikaner und Homosexuelle zu ihren engsten Vertrauten zählend, löst Dominika hier ihre Rolle als Weltbürgerin jüdischer Prägung scheinbar zunächst ganz ein. Doch mit dem sichtlich stärkeren Augenmerk auf die Differenzkategorien „*race, class, gender*“, deren letztere Dominika etwa durch ihre androgyne Erscheinung unterläuft, und mit der Darstellung von Figuren, die sich in „kulturellen Zwischenräumen“ bzw. innerhalb einer „kulturellen Mehrfachzugehörigkeit“ bewegen, scheint auch das Konzept einer subversiven Hybridität ins Zentrum zu rücken, wie Homi Bhabha es im Kontext seiner Überlegungen zum postkolonialen Subjekt entworfen hat.⁶⁰ Dem entspricht, dass Bator in *Chmurdaia* ein relevantes Detail aus *Piaskowa Góra* in signifikanter Weise weiterentwickelt: Wird im ersten Roman die Begegnung zwischen Dominika und Ignacy zunächst durch einen Unfall, dann durch den Mord an ihm vereitelt, so weicht Dominika nun einer Einladung ihrer Tante Ruth (Ignacys Tochter) aus. Stattdessen leistet sie, unter anderem, in New York einer alten Jüdin Gesellschaft, von der aus sich Fäden zu einem weiteren Holocaust-Narrativ spinnen, das Dominika nur mehr mittelbar tangiert. Insgesamt wirkt die zuvor an Dominika entwickelte jüdische Spur also eher diffus bzw. als ein Zugehörigkeitsanteil unter anderen. Einer modernen transkulturellen Nomadin ähnelnd, zugleich ein Subjekt repräsentierend, das sich endgültig aus einer Kindheit und Jugend in einem postkolonialen Raum zu lösen beginnt, erkundet sie schließlich das griechische (Insel-)Fremde und nähert sich der zunehmend reisefreudigen, fremden- und schwulenfreundlichen Jadzia an.

So bleibt als vorläufiges Bild zunächst ein Eindruck, der gerade in seiner Ambivalenz authentisch wirkt: Das Jüdische als Anderes – und mit ihm die in den Motiven der Luft

⁵⁹ Vgl. Dorothee Kimmich u. Schamma Schahadat, Einleitung in: dies. (Hg.), *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld 2012, S. 7–21, hier 7; Wolfgang Welsch, Was ist eigentlich Transkulturalität?, in: Kimmich u. Schamma (Hgg.), *Kulturen in Bewegung*, S. 25–40.

⁶⁰ Vgl. Doris Bachmann-Medick, Hybridität, in: dies., *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2010⁴, S. 197–203, hier 200.

bzw. des Schwebens und Fliegens sinnbildlich gefasste Kunst, der Dominika sich in Form der Fotografie und ihre Autorin in einem Schreiben fernab von Polen zuwendet⁶¹ – bahnt einerseits eine Fluchtlinie angesichts eines als kleingeistig-provinziell erfahrenen Polentums in postkolonialen Zeiten, vielleicht mehr noch: Es bildet die Voraussetzung für das aus der reflektierten Vergangenheitsschau extrahierte Elixier eines *third space*, eines kreativen „Zwischen- und Überlappungsraums“, in dem (Stichwort Meer) Differenzen sich verflüssigen und ineinander übersetzen.⁶² Vielleicht aufgrund dieser durchaus idealistischen Konstruktion scheint bei Bator zugleich eine Fremdheit gegenüber dem Ort des Jüdischen die Feder mit zu führen, die, möglicherweise für eine ganze Generation, (noch) nicht überbrückbar ist und daher in einer prinzipiell unabgeschlossenen Schreibe Bewegung aufgehoben bleibt. Letztlich aber – und dies spricht für die Überzeugungskraft Dominikas als Romangestalt – geht letztere weder im Konzept jüdischen Weltbürgertums, noch in jenem der Hybridität ganz auf. Namentlich in *Piaskowa Góra* ist ihr ‘seltsames’, oft in poetisch-surrealen Bildern sich vermittelnde Streben nach Freiheit aus jenem Stoff, der das Surplus von Literatur ausmacht.

⁶¹ Bator schrieb *Piaskowa Góra* und *Chmurdalia* in Japan, wo sie vorübergehend lebte. Zur universellen Parallelisierung von Fliegen und Kunst, ihren völkischen Deutungen und jüdischen Interpretationen s. Berg, Luftmenschen, insbes. den Abschnitt „Vom Bewusstsein, Luftmensch zu sein“, S. 39–48.

⁶² Bachmann-Medick, Dritter Raum, in: dies, op. cit., S. 203–206, hier 204f. Nach Homi Bhabha bezeichnet *third space* (auch: *in-between*) eine „komplexe[] Grenzonenperspektive“, die vor allem Künstler zu „kreative[r] Übersetzungs- und Transformationsarbeit“ und so zum Abbau der Gegensätze *race*, *class*, *gender* befähigt; vgl. Eberhard Kreutzer, Bhabha, Homi K., in: Nünning, Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 61f.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Magdalena Sacha

Uniwersytet Gdański

Jak z Angielki zrobić dobrą Niemkę? Przestrzenie kobiecej Inności na przykładzie prozy Elizabeth von Arnim

Problematyka eseju skupia się na kwestii obrazu kobiety jako Innej w różnych rolach statusowych, np. żony, cudzoziemki, szlachcianki. Analiza, bazująca na wykazaniu strukturalnej opozycji pomiędzy *naturą* a *kulturą*, opiera się na twórczości angielskiej pisarki epoki edwardiańskiej Elizabeth von Arnim. Bohaterka prozy von Arnim jako Inna znajduje się duchowo w fazie liminalnej. Na płaszczyźnie realnej obrazem jej stanu jest topos ogrodu jako *hortus conclusus*.

Słowa kluczowe: etos pruski, Elizabeth von Arnim, opozycja strukturalna, *hortus conclusus*, płęć kulturowa

How to turn an Englishwoman into a good German housewife? The spaces of female Otherness in Elizabeth von Arnim's prose. The essay focuses on the image of a woman as the Other in various status roles, such as a wife, a foreigner, a gentlewoman. The analysis, which aims to demonstrate the existence of a structural opposition between *nature* and *culture*, is based on the works of the English Edwardian writer, Elizabeth von Arnim. As the Other, the heroine of her prose finds herself mentally *in the betwixt-and-between* (liminal) time. On the material plane the expression of her state is the literary topos of a garden as *hortus conclusus*.

Keywords: Prussian etos, Elizabeth von Arnim, structural opposition, *hortus conclusus*, gender

Od początku zaistnienia takich nauk jak antropologia kulturowa oraz etnografia problematyka Obcego (Innego) stała się w tych dziedzinach kwestią zasadniczą, przedmiotem empirycznych badań terenowych oraz rozważań teoretycznych¹. Szukając odpowiedzi na pytanie, co decyduje o nadaniu statusu Inności, można odpowiedzieć bardzo prosto: inny jest Inny dzięki dystansowi, jaki istnieje pomiędzy nim a obserwatorem². Może to być dystans geograficzny, kulturowy lub społeczny. Oprócz kwestii Inności przedmiotem badań antropologii jest także „zainteresowanie zhierarchizowanymi stosunkami między kobietami

¹ Por. Zbigniew Benedyktowicz, *Portrety „obcego”*. Od stereotypu do symbolu, Kraków 2000. Wojciech J. Burszta, *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, Łódź 1996. Rozdział pt.: *Oswajanie Inności albo o intelektualnej przygodzie podróżowania*, s. 45–78.

² Por. Marcin Napiórkowski, *Mitologia współczesna. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców w zamieszkałych w globalnej wiosce*, Warszawa 2013.

a mężczyznami”³, zaś „centralnym problemem teorii zaproponowanych przez tzw. ojców założycieli antropologii stał się problem relacji pomiędzy płciami”⁴. Obie te kwestie – Inności i hierarchii płci – są głównymi problemami proponowanych poniżej rozważań.

Jednak w niniejszym eseju poszukiwać będę specyficznego rodzaju obcości: inności kulturowej, odkrywanej w sobie samym (lub w sobie samej) na skutek kontaktu z obcym otoczeniem. W przeciwieństwie do klasycznych badań terenowych skupiających się na obserwacji zachowań społeczności ludzkich, za przedmiot analizy wybiorę tekst literacki, traktując go jako tekst kultury oraz punkt wyjścia do nakreślenia kwestii Inności. Jednak analiza tekstu opierać się będzie na metodach proponowanych przez antropologię kultury, a w szczególności przez metodę strukturalną, która pozwala na rozpoznanie i ujawnienie zasad opozycji, określających badaną strukturę społeczną (w tym przypadku przedstawioną w fikcyjnym tekście literackim o cechach autobiograficznych).

Zgodnie ze strukturalną teorią wymiany społecznej więzy pomiędzy społecznościami opierają się m.in. na wymianie kobiet⁵. Wyrazem tego jest zawieranie małżeństw endogamicznych, jednak najczęściej z zachowaniem reguł adekwatności statusu społecznego małżonków. Kwestia matrylinearności bądź patrylinearności małżeństwa może być odzwierciedleniem podziału władzy pomiędzy płciami w danej społeczności⁶. Niezależnie od tego, czy związek zawierany jest na zasadzie patry- czy matrylinearnej, nowo poślubiony małżonek bądź małżonka, zmieniając dotychczasowe miejsce zamieszkania, staje w pozycji Innego wobec obcej grupy – rodziny bądź społeczności – przyjmującej do siebie przybysza⁷. Status Innego staje się brzemieniem, jeśli przybysz jest innej narodowości, posługuje się innym językiem, jednym słowem – jest przedstawicielem innej kultury. W takim związku nieuchronny jest konflikt pomiędzy nim (nią) a społecznością przyjmującą lub adaptacja do reguł nowego otoczenia.

Podobnie jak w społecznościach pierwotnych, również w tradycyjnie pojmowanej kulturze zachodniej małżeństwo stanowi rodzaj obrzędu przejścia⁸. Podlegają mu oboje małżonkowie, jednak skutki jego zawarcia silniej wpływają na zmianę dotychczasowego statusu kobiety – określanej jako strona słabsza, podlegająca patriarchalnej dominacji. Dotychczasowy, niski status kobiety-panny (efekt podległości władzy ojcowskiej) ulega podwyższeniu po zawarciu małżeństwa, jednak nadal – chociażby na poziomie symbolicznym, o czym

³ Henrietta L. Moore, Płeć kulturowa i status – wyjaśnienie sytuacji kobiet, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, wybór i przedmowa Marian Kempny, Ewa Nowicka, Warszawa 2003, s. 309–339, tu s. 309.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Por. Claude Lévi-Strauss, *Rodzina*, przeł. Maria Kolankiewicz, „Odra” 1987, nr 3, s. 19–27, nr 4, s. 42–49.

⁶ Por. Bronisław Malinowski, *Małżeństwo, Pokrewieństwo*, przeł. Grażyna Kubica [w:] *Dzieła*, red. Władysław Markiewicz i in., t. 6: Seks i stłumienie w społeczności dzikich oraz inne studia o płci, rodzinie i stosunkach pokrewieństwa, Warszawa 1987.

⁷ Por. Ruth Benedict, *Wzory kultury*, przeł. Jerzy Prokopiuk, wstęp Antonina Kłosowska, Warszawa 2002. Tu warto zwrócić uwagę chociażby na rytualną wrogość wobec „obcego” małżonka w wyspiarskiej społeczności Dobu: „Co drugi rok każde z małżonków ma poparcie własnej grupy i ma przewagę w rodzinie, a w następnym roku ta sama strona jest ledwo tolerowanym przybyszem, który musi się kryć przed mieszkańcami wsi swego współmałżonka”. s. 227.

⁸ Por. Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii: o bramie i progu, o gościnności i adopcji [...]*, przeł. Beata Biały, wstęp Joanna Tokarska-Bakir, Warszawa 2006.

świadczy zwyczaj przyjmowania nazwiska męża – jest statusem niższym niż małżonka. Władza ojcowska zastępowana jest władzą męzkowską, a decydując się – w przypadku małżeństwa mieszanego narodowościowo – na wyjazd do kraju męża, kobieta staje się Inną w obcej jej kulturze i otoczeniu. Dochodzi do procesu „wychowywania żony”, czyli eliminowania tych elementów kultury czy charakteru, które nie pasują do takiego wzorca żony, jaki dominuje w kulturze męża. Kobieta weryfikuje dotychczasowe wyobrażenia *swojskości* i *obcości* – obce dotąd wzorce muszą zostać przyswojone po to, aby zostać jako żona zaakceptowana w nowym środowisku.

Kwestie poruszone powyżej, w sposób generalizujący odnoszące się do społeczności ludzkich będących przedmiotem badań antropologów, można zaobserwować i przeanalizować na przykładzie tekstów literackich. Będzie to przedmiotem kolejnych rozważań.

Elizabeth i jej ogród

Bohaterka niniejszego eseju – Elizabeth – jest postacią literacką o rysach autobiograficznych, stworzoną przez Mary Anette Beauchamp w jej debiutanckiej powieści pt. *Elizabeth and her German Garden*, wydanej w 1898 roku. Utwór ten ukazał się w 2011 r. w tłumaczeniu polskim, stając się trzecią na polskim rynku⁹ pozycją tej popularnej niegdyś pisarki epoki edwardiańskiej, znanej pod pseudonimem Elizabeth von Arnim. Autorka, urodzona w Australii w 1866 r., po ślubie z pruskim hrabią Henningiem von Arnim-Schlagenthin w 1891 r. osiedliła się najpierw w Berlinie, a w 1896 r. w majątku Nassenheide na Pomorzu (obecnie Rzędziny w powiecie polickim). Jej debiut literacki w 1898 r. okazał się oszałamiającym, choć anonimowym sukcesem – w ciągu jednego roku londyńskie wydawnictwo Macmillan wypuściło 21 dodruków¹⁰. Był to początek błyskotliwej kariery. Do śmierci w 1941 r. hrabina Mary Anette von Arnim (od 1917 r.: księżna Russell) wydała ponad dwadzieścia powieści.

Na rynku księgarskim w Niemczech znajomość jej książek jest o wiele szersza niż w Polsce, dzięki licznym tłumaczeniom po II wojnie światowej¹¹. Jednak ponowny rozkwit – *the*

⁹ Idylla księżniczki [The Princess Priscilla's Fortnight], tłum. Józefa Zydlerowa, Warszawa 1928. Urodziny Fanny [Mr. Skeffington], tłum. Lech Niedzielski, Warszawa 1995. Elizabeth i jej ogród [Elizabeth and her German Garden], przekł. Elżbieta Bruska i Berenika M. Lemańczyk, [Warszawa] 2011.

¹⁰ W pierwszym roku na rynku wydawniczym książka zarobiła 10 tys. funtów. Anonimowość autorki była konieczna ze względu na specyfikę pruskiego etosu, który nie pozwalał szlacheckiej żonie na czerpanie dochodów z pracy literackiej. Paradoksalnie jednak hr. von Arnim, który ze względu na reputację rodu nie mógł pozwolić żonie na publikację pod własnym nazwiskiem, jednocześnie czerpał profity z jej zarobków, przejmując – zgodnie z ówczesnym prawem w Prusach – zyski żony na pokrycie własnych długów. Kres temu stanowi rzeczy położyła dopiero separacja majątkowa małżonków, a także uwięzienie Henninga von Arnima za defraudację. Por. Isobel Maddison, A 'second flowering', s. 3, <http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/Essays/Katherine-Mansfield-Society-Essay-Series-A-Second-Flowering-by-Isobel-Maddison.pdf>; 9.01.2014.

¹¹ Na język niemiecki przetłumaczono i wydano następujące powieści (pod różnymi tytułami tłumaczeń i w różnych latach, stąd też podaję wprawdzie tytuły i daty wydania oryginałów): 1898 – Elizabeth and Her German Garden (Elisabeth und ihr Garten); 1899 – The Solitary Summer (Einsamer Sommer; Sommer ohne Gäste); 1900 – The April Baby's Book of Tunes (April, May und June); 1901 – The Pious pilgrimage (Garten der Kindheit); 1901 – The Benefactress (Anna Estcourt); 1904 – The Adventures of Elizabeth in Rügen (Elizabeth auf

second flowering, jak stwierdza biografka angielskiej pisarki Isobel Maddison¹² – twórczość Elizabeth von Arnim przeżywa w ostatnim czasie, a to dzięki pewnej scenie w popularnym serialu telewizyjnym *Downton Abbey* (ITV), którego tematem jest życie angielskiej rodziny arystokratycznej na początku XX wieku. Jeden z bohaterów filmu wręcza debiutancką książkę von Arnim jako prezent dla swojej wybranki, próbując zaskarbić sobie jej przychylność. I choć serialowa „zła kobieta”, pokojowa O’Brien sugeruje, że książka ta to typowy *pot-boiler*, czyli trywialna powiastka napisana dla zysku, to jednak trzeba stwierdzić, że jej olbrzymia popularność w momencie debiutu oraz dalsza literacka kariera autorki nie były wcale synonimami rzekomego złego smaku literackiego ówczesnej publiczności czytelniczej.

Postać i twórczość Elizabeth von Arnim mogą być nadal interesujące dla czytelników w Niemczech i w Polsce – i tym też uzasadniam próbę niniejszej prezentacji i analizy tekstu powieści z końca XIX wieku. Jako Angielka z rodziny o literackich ambicjach (jej kuzynką była Katharine Mansfield), która wyszła za mąż za niemieckiego hrabiego z pruskiej prowincji Pomorze, autorka opisuje po wielokroć w swojej twórczości zderzenie i konflikt pomiędzy dwoma światami: mentalnością anglosaską oraz prusko-niemiecką, w której ta pierwsza reprezentowana jest przez postaci uduchowionych kobiet, zaś druga przez silnych, dominujących i „logicznych” mężczyzn. Tym samym ukazanie relacji miłosnej i małżeńskiej pomiędzy kobietą a mężczyzną jest także prezentacją problematyki Innego (a raczej: Innej) w kontekście adaptacji w nowym środowisku kulturowym.

Z uwagi na specyfikę etosu pruskiej arystokracji, który generalnie wykluczał działalność literacką z kręgu zajęć akceptowanych dla przedstawicieli tego stanu, czytelnik polski i niemiecki dysponuje bardzo skromną liczbą tekstów, napisanych przez pruskie szlachcianki¹³. Tym bardziej warta uwagi jest twórczość Elizabeth von Arnim, która weszła do tego kręgu

Rügen); 1905 – *The Princess Priscilla's Fortnight* (Priscilla auf Reisen); 1907 – *Fräulein Schmidt and Mr. Anstruther* (Fräulein Schmidt und Mr. Anstruther); 1909 – *The Caravaners* (Die Reisegesellschaft); 1914 – *The Pastor's Wife* (Verlobung in Luzern; Die preußische Ehe); 1917 – *Christine* (Christine); 1919 – *Christopher and Columbus* (In ein fernes Land); 1920 – *In the Mountains* (Tagebuch eines Sommers; Ein Chalet in den Bergen); 1921 – *Vera* (Vera); 1922 – *The Enchanted April* (Verzauberter April); 1925 – *Love* (Liebe); 1926 – *Introduction to Sally* (Sallys Glück); 1929 – *Expiation* (Das Geheimnis der Schwestern); 1931 – *Father* (Vater); 1934 – *The Jasmine Farm* (Jasminhof); 1936 – *All the Dogs of my Life* (Alle Hunde meines Lebens); 1939 – *Mr. Skeffington* (Die sieben Spiegel der Lady Frances). Większość tłumaczeń niemieckich została wydana w latach 90. XX i na początku XXI wieku, wciąż znajduje się więc w żywym obiegu czytelniczym. Poza tym teksty 12 powieści w języku angielskim dostępne są online na stronach Projektu Gutenberg; <http://www.gutenberg.org/browse/authors/v#a603>; 9.01.2014. Podsumowując: na język niemiecki przetłumaczono całość dorobku powieściowego autorki, na język polski trzy pozycje, z czego pierwsza, wydana przed II wojną św., jest niedostępna dla szerszego czytelnika.

¹² Por. Isobel Maddison, A 'second flowering' (por. przyp. nr 10).

¹³ Por.: „Mniejszy stopień akceptacji wewnątrzstanowej wiązał się z aktywnością literacką, ale właściwie tylko wówczas, gdy wynikała z dążeń do samorealizacji, nie zaś życiowej konieczności. Szlachcianki publikowały [...], ale zazwyczaj pod pseudonimami, zdając sobie sprawę, że tego typu działalność szkodzi wizerunkowi całego rodu”. Zob.: Agnieszka Chlebowska, „Stare panny”, wdowy i rozwiedzione. Samotne szlachcianki w Prusach w latach 1815–1914 na przykładzie prowincji Pomorze, Szczecin 2012, s. 92. – Fakt podejmowania prób pisarskich przez szlachcianki był kwitowany przez rodzinę zażenowaniem lub milczeniem. Por.: Miłoslawa Borzyszkowska-Szewczyk, *Pamięć dla przyszłości. Literatura wspomnieniowa potomków szlachty pruskiej z Pomorza Zachodniego i Prus Wschodnich po 1945 roku*, Wrocław 2009, s. 103–104.

z zewnątrz, by przez lata opisywać go lekkim i ironicznym piórem, pełnym angielskiego poczucia humoru. Jej styl, typowy dla literatury edwardiańskiej, przyczynił się do znacznej popularności dzieł autorki na Wyspach. Dzisiaj jej debiutancka powieść zainteresować może czytelników zainteresowanych codziennością pruskiej arystokracji pod koniec XIX w. na współczesnym pograniczu polsko-niemieckim, a to ze względu na lokalizację akcji powieści w Rzędzinach (Nassenheide) – majątku rodziny von Arnim, gdzie autorka spędziła kilka lat swego małżeństwa.

Ogród jako przestrzeń Innej

Zasadniczą rolę w powieści oraz w rozwoju głównej bohaterki odgrywa tytułowy ogród, określony w oryginale jako *niemiecki* (*German garden*). Jednak ani tłumaczenia polskie, ani niemieckie nie zachowują tego atrybutu; zastanawiać się więc należy, na ile określenie *niemiecki* odnosi się do formacji kulturowej, a na ile do lokalizacji posiadłości na terenie niemieckiego *Hinterpommern* (Pomorza Tylnego). Na czym jednak polega swoistość tego literackiego ogrodu, który najprawdopodobniej nigdy nie zaistniał w rzeczywistości?¹⁴

Ogród na pierwszy rzut oka „przypomina pustkowie” (15)¹⁵, a także jest „całkowicie dziki” (25). Wieloletnia nieobecność gospodarzy spowodowała, że kwitnące niegdyś sady zarosły i zdziczały. Jednak dla bohaterki widok tego nieuprawianego od lat ogrodu staje się impulsem do podjęcia decyzji o opuszczeniu miasta i osiedleniu się na wsi. Stopniowo przestrzeń ta zaczyna być odczuwana jako przestrzeń wymagowanego raju¹⁶, obszar szczęścia: ogród to „oaza dzikich czereśni i zieleni, gdzie przeżywam swoje szczęśliwe dni” (17). W ogrodzie bohaterka spędza całe dni, ciesząc się jasnością i światłem, zaś dom kojarzy jej się z ciemnością i nocami, które musi spędzać pod dachem. Ogród posiada cechy sfery *sacrum*: „wędrowanie tam podczas zachodu słońca jest niczym spacer w obecności Boga” (17). Tak więc *niemiecki ogród* Elizabeth realizuje sięgający korzeniami średniowiecza topos *hortus conclusus*¹⁷. Świadczą o tym także późniejsze starania bohaterki o założenie w ogrodzie rozległego rosarium imponującego licznymi gatunkami róż, co było charakterystyczne dla średniowiecznych „ogrodów zamkniętych” (26–27).

Ogród jest przestrzenią dwojako nacechowaną semantycznie, obszarem przejściowym pomiędzy strefą *kultury* a *natury*, opozycji fundamentalnej w analizie strukturalnej: jest to przestrzeń użytkowana przez człowieka, a więc podlega działaniu *kultury* w pierwotnym znaczeniu *uprawy, hodowli* (łac. *colere*). Jednocześnie „zdziczenie” ogrodu przybliża

¹⁴ Edward M. Forster, zatrudniony w Nassenheide jako guwerner, stwierdził we wspomnieniach: „The German garden itself [...] did not make much impression. [...] some flowers – mainly pansies, tulips, roses [appeared] [...] and there were endless lupins [...] the Count was drilling for agricultural purposes”. Podaję za: Isobel Madison, A ‘second flowering’, s. 5.

¹⁵ Te i następne cytaty według wydania: Elizabeth i jej ogród, Warszawa 2001 (w nawiasach nr stron).

¹⁶ Topos „niemieckiego ogrodu” jako „raju” omawia Iwona Eberle, *Eve with a Spade. Women, Gardens, and Literature in the Nineteenth Century, with a Focus on Works by Elizabeth von Arnim*, München 2011.

¹⁷ Por. Władysław Kopański, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003. Hasło: Ogród tajemny a. intymny, s. 866.

tę przestrzeń do sfery *natury* – dzikiej, nieokreślonej, traktowanej przez *cywilizowanego* człowieka jako obszar wymagający stałych zabiegów i pielęgnacji, by przekształcić go w pożądaną stan *kultury*. Jako przestrzeń liminalna *ogród niemiecki* staje się w powieści von Arnim schronieniem, *hortus conclusus* dla głównej bohaterki, która także w swoim życiu znajduje się w fazie liminalnej. Z jej perspektywy obszarem *kultury* – od której ucieka jako Inna, kobieta nieprzynależna już do *natury*, ale podlegająca naciskowi ze strony *kultury*, reprezentowanej przez pruskiego małżonka – staje się dom. Dom jest strefą o jasno wyznaczonych granicach, hierarchii i zachowaniach: „W domu są obowiązki i zmartwienia, służący, których trzeba napominać i zachęcać; meble i posiłki; a tam, na powietrzu, same dobrodziejstwa [...]” (37). Dlatego też bohaterka stwierdza: „Nie dom, ale ogród jest moim schronieniem [...]”. (37). Bliżej jest jej do przyrody, która w jej wyobrażeniu zastępować może wspólnotę ludzką: „każdy kwiat i każdy chwast jest dobrym znajomym, a każde drzewo kochankiem” (37). Natura jest tu przestrzenią przyjemności, zaś ludzkie otoczenie kojarzy się z hierarchią społeczną, obowiązkami i troskami.

Liminalny charakter ogrodu w życiu bohaterki potwierdzany jest przez nadawne mu przez nią znaczenie. Mimo że od pięciu lat zamężna (jako żona ciesząca się więc wyższym statusem społecznym niż panna) Elizabeth czuje, że jej życie jest niepełne. Dopiero moment decyzji o przeprowadzce na wieś, podjętej pod wpływem widoku zaniedbanego ogrodu, określany jest jako początek następnego życiowego etapu – dorosłości: „To był początek mojego prawdziwego życia, dorastania do pełnoletniości i wejścia do mojego królestwa” (19). Z punktu widzenia otaczającej społeczności jest to paradoks, ponieważ dla wspólnoty owym *rite de passage* był moment zawarcia małżeństwa. Jednak według mężczyzny kobieta na żadnym etapie swego życia nie jest dorosła. Mąż, nazywany w tekście „gniewnym” (*Man of Wrath*), stwierdza wobec zgromadzonych w salonie kobiet: „[...] jesteście jak dzieci, takie ładne, miłe małe dzieci. [...] to, co myślicie i mówicie, nie ma dla nikogo żadnego znaczenia” (113). Na poziomie statusu społecznego bohaterka powinna więc znajdować się już w fazie postliminalnej, jednak psychologicznie znajduje się wciąż *betwixt and between*¹⁸: pomiędzy statusem panny i matki (jest matką trzech córek zamiast oczekiwanego syna – a przez to jest wciąż *niepełnowartościowa* dla zatroskanego o kontynuację rodu męża), pomiędzy miastem a wsią, pomiędzy Anglią a Prusami, pomiędzy *naturą* a *kulturą*. Stąd też obrzędowi społecznemu Elizabeth przeciwstawia swój osobisty obrzęd przejścia: chwilą jej rzeczywistej inicjacji do dorosłego życia staje się moment objęcia ogrodu w swoje posiadanie.

Od tej chwili bohaterka rozpoczyna pracę nad przekształcaniem (*kultywacją*) ogrodu. Jest to praca na przekór etosowi niemieckiego społeczeństwa, w którym przyszło jej żyć. Po pierwsze, sama stara się wykonać część czynności fizycznych. Jednak samodzielna praca w ogrodzie nie jest *odpowiednia* dla żony pruskiego szlachcica, grozi jej utratą „dobrej reputacji” (31). Również *niemieckie* metody uprawy róż w cieplarniach budzą w niej sprzeciw; określa je jako „dożywotnie zamknięcie” (28). Popada w konflikt z ogrodnikiem – mężczyzną,

¹⁸ Pojęcie używane na określenie stanu liminalnego przez Victora Turnera. Por.: Victor Turner, *Betwixt and Between, The Liminal Period in Rites de Passage, The Proceedings of the American Society* (1964), Symposium on New Approaches to the Study of Religion, s. 4–20. Por. także: *idem*, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przekł. Wojciech Usakiewicz, Kraków 2005.

który z jednej strony „jest najbardziej pracowitym człowiekiem, jakiego kiedykolwiek widziała[m]” (29), ale z drugiej strony „żywi urazę z powodu mojej ekscentrycznej skłonności do wyciągania roślin z szeregów uporządkowanych w grupach” (30). Męskość, a także pruskość/niemieckość wyraża się poprzez próbę zaprowadzenia *porządku* w ogrodzie. Jest to porządek militarny – rośliny ustawiane są jak „żołnierze na paradzie” (30). Niemiecki ogrodnik w końcu popada w szaleństwo i zostaje zesłany do zakładu psychiatrycznego (49), zaś jego miejsce zajmuje robotnik sezonowy z Rosji (prawdopodobnie Polak z zaboru rosyjskiego).

Kolejną wartą rozważenia kwestią, związaną z semantyką *niemieckiego ogrodu*, jest problematyka jedzenia. Zgodnie ze strukturalnym trójkątem kulinarnym istnieje związek oparty na wewnętrznych opozycjach i wzajemnych podobieństwach pomiędzy kategoriami *surowe/gotowane/zepsute* w odniesieniu do sposobów obróbki i konsumpcji żywności¹⁹. Z koncepcji Lévi-Straussa przydatna w analizie znaczenia ogrodu w powieści von Arnim będzie opozycja pomiędzy *surowym* a *warzonym*, z czego żywność spożywana na surowo sytuowana jest w obrębie *natury*, zaś żywność warzona (gotowana/pieczona) w obrębie *kultury*²⁰. Podział ten potwierdza sposób odżywiania się bohaterki. Elizabeth, przebywając całymi dniami samotnie poza domem, zwalnia służbę z obowiązku gotowania i przez sześć tygodni żywi się surową sałatą i herbatą. Zaś po zakończonym remoncie domu i powrocie męża bohaterka skarży się:

[...] jestem zmuszona spożywać posiłki trzy razy dziennie w jadalni, a dwa z nich podawane są przez służbę, która jest uważana za niezbędną dla pozycji i zachowania rodzinnego honoru, i jeszcze bezwarunkowo na środku staje pieczeń (22).

Dom – sfera *kultury* – staje się pełną przymusu sferą hierarchii, a jedzenie w odpowiednim miejscu oraz przy asyście służby wyznacza status społeczny pruskiego szlachcica i jego żony. Nie bez znaczenia, jeśli wierzyć Lévi-Straussowi, jest owa pieczeń – jako że mięso pieczone to pożywienie *męskie* w społeczeństwach hierarchicznych, o silnie arystokratycznej strukturze. W tym kontekście wegetarianizm, ucieczkę bohaterki powieści do ogrodu należałoby interpretować jako ucieczkę od patriarchalnej, hierarchicznej, prusko-niemieckiej wspólnoty, której symbolem jest jadalnia z dymiącą pieczenią na stole, wokół którego siedzi *państwo* i stoi służba.

Reasumując: w percepcji bohaterki ogród jest przestrzenią wolności i samotności, a także przyjemności – uwolnienia od obowiązków domowych. Przestrzeń ta odgradza ją od niemieckich sąsiadów, a więc pośrednio – od męża. Przestrzenią *betwixt and between* wymogami świata *kultury* a zagrożeniami *natury* staje się ogród. Relacje pomiędzy płciami i statusami społecznymi reprezentowane są w tekście poprzez opis relacji przestrzennych. Ogród odpowiada modelowi *hortus conclusus* – staje się schronieniem głównej bohaterki. Jest to przestrzeń liminalna, zarówno na płaszczyźnie symboliki przestrzeni, jak i psychologicznego rozwoju bohaterki.

¹⁹ Por. Claude Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, tłum. Maciej Falski, Warszawa 2010.

²⁰ W trójkącie kulinarnym Lévi-Strauss sytuuje żywność gotowaną po stronie *kultury* (ze względu na użycie garnków), zaś pieczoną – po stronie *natury* (ze względu na bezpośrednie zetknięcie z ogniem). W analizowanym powyżej tekście wykazać można jedynie opozycję pomiędzy *surowym* a *pieczonym* (brakuje informacji o *gotowanym*), stąd też zamiana znaków w odniesieniu do *pieczonego*.

Jak wychować Angielkę na dobrą Niemkę?

Motyw *wychowywania* Angielki przez pruskiego męża i otoczenie na *prawdziwą niemiecką matkę i żonę* dominuje nie tylko w debiutanckiej powieści, ale i w innych dziełach Elizabeth von Arnim²¹. Dlatego warto poświęcić uwagę problematyce obszaru liminalności pomiędzy *angielskością a pruskością / niemieckością*, przy zaznaczeniu faktu dwoistego nacechowania 'obcości' wzorców, które stają się 'inne', 'obce', 'ekscentryczne' dopiero w kontekście nowego otoczenia i dominujących w nim wzorów kulturowych. Na poziomie ogólnym zasadniczą kwestią do rozważenia jest dychotomicznie pojmowana relacja pomiędzy *kulturą a naturą* (tj. pomiędzy wyobrażeniami na ich temat). Relacja ta definiuje hierarchiczność stosunków pomiędzy płciami, a także stanami społecznymi.

Przyjrzyjmy się na początek kobietom, które pojawiają się wokół bohaterki książki. Są to jej kilkuletnie córki, jej niemieckie sąsiadki z innych pomorskich majątków, jej goście – Niemka i Angielka (Irais i Minora), a także kucharki, pokojówki i służące oraz pochodzące „z Rosji”²² robotnice sezonowe. Mają one różnorodny status społeczny, obdarzane są przez bohaterkę różnymi emocjami. W zależności od ich cech charakteru i emocji, jakimi obdarza je Elizabeth, mogą być przez nią kategoryzowane jako 'swoje' lub 'obce'. Można je też różnie uszeregować w łańcuchu fundamentalnej opozycji pojęciowej pomiędzy *naturą a kulturą*.

Kobiety otaczające Elizabeth należą do kręgu *kultury*. Z kolei jako *zwierzęce*, czyli bliższe *naturze*, charakteryzuje ona obce językiem, narodowością, statusem i mentalnością robotnice „z Rosji” (zarówno bohaterka, jak i jej mąż wyrażają się o nich jak o zwierzętach)²³. Wśród kobiet *kulturalnych* można wyróżnić przede wszystkim te, które są emanacją prusko-niemieckiej mentalności i jako takie sytuują się one po stronie *męskiej*: po stronie

²¹ Np. w powieści *The Pastor's Wife* z 1914 r. bohaterką jest Angielka, która wychodzi za mąż za niemieckiego pastora i wyjeżdża z mężem do Prus Wschodnich. Charakterystyczne, że tłumaczenie niemieckie otrzymało tytuł *Die preussische Ehe* [Pruskie małżeństwo]. Tym samym tłumaczka podkreśliła wagę 'pruskości'. Por. Elizabeth von Arnim, *Die preussische Ehe / The Pastor's Wife*, aus dem Englischen von Sybil Gräfin Schöfeldt, Frankfurt / M – Berlin 1996.

²² W tekście pojawiają się określenia „z Rosji” i „Rosjanie” w stosunku do robotników sezonowych, przybывających na Pomorze przed rozpoczęciem prac polowych, wyjeżdżających po nadejściu zimy: „Ludzie, którzy pracują w tym majątku od marca do grudnia, są wyłącznie Rosjanami i Polakami albo mieszkanką obu nacji” (66). Sądzę, że określenie *Rosjanie* mogło spełniać – być może nie do końca świadomie w intencji autorki – rolę ukazania przepaści pomiędzy zachodnią *kulturą* a wschodnią *nie-kulturą* (określenie Jurija Łotmana). W takiej optyce obraz Rosji jako stereotypu *nie-kultury* jest silniej nacechowany emocjonalnie niż obraz Polski. Por. Jurij M. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. Bogusław Żyłko, Warszawa 1999.

²³ Robotnicy opisywani są jako: rodzinni, chciwi, religijni i leniwi. Porównuje się ich do zwierząt: „gnieźdzą się stłoczeni jak zwierzęta” (67), „wykonują pracę zwierząt” (68). *Rosyjskie* kobiety zaraz po porodzie wracają do pracy w polu („one nie cierpią z tego powodu, ponieważ nie nosiły nigdy gorsetu, podobnie jak ich matki i babki” (68)). Brutalność stosunków rodzinnych jest podawana przez męża bohaterki jako przykład optymalnych relacji między płciami: „Te kobiety przyjmują bicie z pokorą, która zasługuje na oczywistą pochwałę; a pozbawione odpowiedniej dawki razów, chorują [...]” (70). – Kwestią do rozważenia pozostaje fakt, czy przytoczone określenia mają wyrażać opinie bohaterki jako *cywilizowanej* kobiety, czy też są formą ironicznej, zawołowanej krytyki wobec poglądów jej męża i warunków życia, oferowanych przez niemieckich posiadaczy ziemskich robotnikom ze wschodu.

kultury niemieckiej męża, który ma określone wzorce żony i matki. Angielska żona powinna się do tych wzorców dopasować. Jednak to nie zawsze mąż, rzadko obecny w domu i zajęty życiem publicznym, przyjmuje rolę wychowawcy Elizabeth w celu przekształcenia ją w *prawdziwą Prusaczkę*. Rolę tę spełniają służące i sąsiadki: te pierwsze dbają o *właściwą* reputację swojej pani, te drugie obrazują wzorce *właściwego* zachowania. Np. pokojówka jest zaniepokojona przebywaniem swojej pani poza domem (poza sferą *kultury*):

Ta dziewczyna martwi się, że nieustannie przebywam w ogrodzie i od kiedy jest u mnie, całe jej wyobrażenie o tym, jak powinno wyglądać życie niemieckiej damy o odpowiedniej pozycji społecznej, codziennie wystawiane jest na ciężką próbę (18).

Szczególną rolę *wychowawczą* pełnią sąsiadki o równorzędnej pozycji społecznej. Są to przede wszystkim wzory osobowe, obrazujące etos „pruskości”²⁴. Jak twierdzi bohaterka, idealna niemiecka ziemianka jest energiczna, praktyczna, sprytna, pracowita, zna się na gospodarstwie lepiej od służby. Wstaje codziennie rano skoro świt. Jej praca jest „sensowna” – potrafi wyrabiać ser, masło, kielbasę, zna się na hodowli cieląt i świniobiciu (44–45). Mimo licznych obowiązków w gospodarstwie doskonale radzi sobie z opieką nad gromadką dzieci: „[...] dzieci są wzorem zdrowia i schludności, a przecież właśnie takie powinny być kochane małe niemieckie dzieci z blond warkoczyczkami, nieustraszonymi oczami i grubymi nóżkami” (45).

Zajęcia i czynności domowe kategoryzowane są wedle kategorii płci i statusu. Mężczyznom i kobietom przypisane są różne rodzaje dozwolonych zajęć; podobnie istnieją czynności, które *wypada* wykonywać szlachciance. Zachowania wykraczające poza milcząco ustalone normy mogą być piętnowane, dlatego też w sytuacji bycia Inną w prusko-niemieckim otoczeniu Elizabeth odczuwa respekt i lęk przed sąsiadkami-Niemkami. Nie jest w stanie nawiązać z nimi porozumienia, mimo że są jej równe stanem. Kontrolująca, dominująca postawa sąsiadek (forma kontroli społecznej w tradycyjnej społeczności) wywołuje negatywną reakcję emocjonalną Angielki:

[...] niekiedy czułam się zupełnie nieważna, gdy jakaś persona oceniała najpierw przez lorgnon każdy szczegół mojego domu i z dogodnego dystansu krytykowała beznamiętnie wszystko, co ja chwaliłam [...] (42).

Pruska ziemianka stanowi część wspólnoty, dlatego też samotność widziana jest jako zagrożenie, szczególnie dla młodej kobiety. Do jej zajęć należą czynności domowe oraz gospodarskie (szycie, haftowanie, gotowanie, utrzymywanie domu „w stanie nieskazitelnej czystości”), w których ma stanowić przykład i nadzór dla służby. Przywilejem jest możliwość

²⁴ Kwestia etosu pruskiego jest szeroko opisywana w literaturze przedmiotu, i to zarówno w literaturze wspomnieniowej, jak i w naukowej. Kilka przykładów: Miłosiława Borzyszkowska-Szewczyk, *Pamięć dla przyszłości. Literatura wspomnieniowa potomków szlachty pruskiej z Pomorza Zachodniego i Prus Wschodnich po 1945 roku*, Wrocław 2009. Rozdział II: *Etos w pamięci zbiorowej szlachty pruskiej*, s. 88–181. Magdalena Sacha, *Baba pruska. Etos kobiety w XIX i XX wieku wobec specyfiki etosu pruskiego*, [w:] Piotr Kowalski (red.), *Tabu, etykieta, dobre obyczaje*, Wrocław 2009. Stanisław Salmonowicz, *Prusy. Dzieje państwa i społeczeństwa*, Warszawa [2004]. Z literatury wspomnieniowej należy uwzględnić nazwiska takich autorów, jak Marion Gräfin Dönhoff, Christian Graf von Krockow czy Rudolf von Thadden.

karcenia służących. Z kolei nieakceptowane („to nie wypada”) zajęcia to spędzanie czasu w samotności, przebywanie na świeżym powietrzu zamiast pracy w domu, taniec, czytanie książek (nie mówiąc już o ich pisaniu). Czytanie nie przystoi kobietom: „Czytanie jest dobrym zajęciem dla mężczyzn; dla kobiet jest to niegodziwe marnotrawienie czasu” (40). Podstawowym kryterium oceny zajęć kobiecych jest ich praktyczna użyteczność w kontekście pożytku dla rodziny, rodu i lokalnej wspólnoty.

Rekapitułując: Elizabeth jako Obca w nowym środowisku zostaje – zgodnie z logiką *rite de passage* – poddana procesom „wychowawczym”, których celem jest adaptacja Innej do pożądanego wzorca „dobrej niemieckiej/pruskiej żony”. Wzorzec ten wynika z etosu pruskiego, który jest zbiorem zasad „męskich”, typowych dla kultury homospołecznej. Wartości te paradoksalnie realizowane są nie tylko przez mężczyzn, ale także – a może nawet przede wszystkim – przez kobiety. Tezę tę potwierdza we wspomnieniach Christian Graf von Krockow:

Preußen war ein betont männlicher Staat, und für Männer sollten seine Tugenden gemacht sein. [...] Ist es ein Zufall, daß mir als die wahren Preußen nicht Männer, sondern immer nur Frauen, also Preußinnen begegnet sind?²⁵

Na podstawie analizy powieści von Arnim można wyróżnić trzy płaszczyzny, na jakich przejawia się symboliczna opozycja pomiędzy *naturą* a *kulturą*. Jedną z nich to płaszczyzna równorzędna pod względem społecznym, pomiędzy Elizabeth a jej niemieckimi sąsiadkami. Na tej płaszczyźnie sąsiadki reprezentują *kulturę* – *męską* kulturę pruskiego państwa – zaś Elizabeth, uciekająca od obowiązków do swego, ukształtowanego według *nieporządných* angielskich wzorów ogrodu, reprezentuje *naturę*. Kolejną relacją, opartą na podrzędności, jest relacja pomiędzy kobietami *cywilizowanymi* (tutaj zarówno Niemki, jak i Angielka tworzą wspólny front) a kobietami – *zwierzętami*, jak określone zostały robotnice z Rosji. W *zderzeniu cywilizacji* to Słowianki są ‘obcymi’, utożsamianymi z *naturą*.

Jednak relacją nadrzędną jest relacja pomiędzy mężem głównej bohaterki – „Panem Gniewnym” – a kobietami. Względem mężczyzny, reprezentującego *kulturę* i *cywilizację*, wszystkie kobiety sytuowane są po stronie *natury* – są *nikami*, wedle niemieckiego prawa zrównane z dziećmi i niedorozwiniętymi umysłowo (111).

Fundamentalna dla analizy strukturalnej opozycja pojęciowa *natura* – *kultura* została podjęta w teorii feministycznej. Sherry B. Ortner zauważa, że obserwowane podporządkowanie kobiet jest zjawiskiem uniwersalnym w kulturach świata. Wyjaśnia to faktem, że „wszędzie kobiety muszą być kojarzone z czymś, co każda kultura deprecjonuje”²⁶ – stąd nadawanie kobietom niższej wartości. Pojęciem, z którym kojarzone są kobiety, jest *natura*. Poprzez biologię (funkcje reprodukcyjne) oraz role społeczne, spostrzegane jako bliższe naturze (ograniczone do sfery domowo-rodzinnej, skutkiem czego kobiety kojarzone są z dziećmi, osobnikami prospołecznymi) wyobrażenia o kobietach konstruowane

²⁵ „Prusy były państwem zdecydowanie męskim, i jego cnoty stworzone były dla mężczyzn. [...] Czy jest to przypadkiem, że jako prawdziwych Prusaków nigdy nie spotykałem mężczyzn, ale zawsze kobiety, zawsze Prusaczki?” – Christian Graf von Krockow, *Erinnerungen. Zu Gast in drei Welten*, Stuttgart 2000, s. 44.

²⁶ Podaję za: Henrietta L. Moore, *Płeć kulturowa i status...*, s. 312.

są wokół pojęcia *natury*. Z kolei mężczyźni, na zasadzie opozycji, kojarzeni są z *kulturą*, społeczeństwem, *życiem publicznym*²⁷. Proza Elizabeth von Arnim ukazuje działanie konstruktu kulturowego – pary pojęciowej *natura / kultura*, uznawanej za opozycję – jako symbolicznego oddania relacji pomiędzy kobietą a mężczyzną – w społeczeństwie zachodnioeuropejskim pod koniec XIX wieku.

²⁷ *Ibidem.*

Gdańsk 2014, Nr. 30

Silke Hoklas
Universität RostockFormen des Anderen in Fritz Langs *Metropolis*. Ein Film zwischen fremden Kulturen, ferner Vergangenheit und dem anderen Geschlecht

Forms of the Other in Fritz Lang's *Metropolis*. A film between foreign cultures, a distant past and the other sex. The European Middle Ages are in general clearly identified temporally as well as geographically, thus appearing as a homogenous and familiar entity. However, this construction is fragile. Fritz Lang, the Austrian-German author and filmmaker, is one of the first to imagine history as something foreign and unfamiliar, as otherness. The way he stages his representations of the Middle Ages can be compared to the construction of spatial otherness in silent films. Thus, a regular entanglement of spatial and temporal alterity, both in content and style, is manifest in his work. This connection shall be shown by taking the example of his film *Metropolis* (1927).

Keywords: German silent film, Weimar cinema, Fritz Lang, representations of otherness and spatiotemporal alterity, Medievalism, Orientalism, Gender

Formy inności w filmie Fritza Langa *Metropolis*. Pomiędzy obcymi kulturami, odległą przeszłością a odmienną płcią. Europejskie średniowiecze jest postrzegane najczęściej jako czasowo i przestrzennie spójna jedność odmienna od innych czasowo-przestrzennych konstrukcji. Twórczość filmowa austro-niemieckiego autora i reżysera Fritza Langa jest jednakże wczesnym przykładem na niestabilność i kruchość takiego obrazu średniowiecza. W swoich filmach przedstawia Lang średniowiecze jako przeszłość Obcych, posługując się przy tym formami, na ogół charakteryzującymi Obcych w ujęciu geograficznym. Niniejszy artykuł na podstawie filmu *Metropolis* przedstawia specyfikę postrzegania i wizualizacji średniowiecza w filmach Langa jako przeszłości Obcych.

Słowa kluczowe: niemiecki film niemy, film w okresie Republiki Weimarskiej, Fritz Lang, reprezentacje Obcości i Inności w ujęciu czasowo-przestrzennym, mediewalizm, orientalizm, Gender

„Ist ohne eine Idee von der Moderne eine Idee vom Mittelalter, ohne das Konstrukt des Eigenen die Konstruktion des Anderen überhaupt zu haben?“ – diese Frage wirft der Altgermanist Stephan Fuchs-Jolie bereits 1997 in seinem Aufsatz *Das Andere und das Fremde* zur Alterität mittelalterlicher Texte auf.¹ Orientalismus und Mediävalismus, so hat jedoch erst die neuere Forschung der Postcolonial Medieval Studies zeigen können, sind zwei eng

¹ Vgl. Stephan Fuchs, *Das Andere und das Fremde. Bemerkungen zum Interesse an mittelalterlicher Literatur*. In: Silvia Bovenschen u.a. (Hrsg.), *Der fremdgewordene Text. Festschrift für Helmut Brackert zum 65. Geburtstag*, Berlin u. New York 1997, S. 365–384, hier S. 366.

miteinander verbundene Phänomene.² Das Konstrukt „Mittelalter“ verweist nämlich keineswegs nur auf einen zeitlichen Raum, vielmehr beinhaltet der Begriff unterschwellig immer auch eine räumliche Komponente. In der Einleitung zu dem 2009 erschienenen einschlägigen Sammelband *Medievalisms in the Postcolonial World* fasst die Herausgeberin Nadia Altschul die Perspektive dieses Forschungsansatzes auf das Mittelalter zunächst grundsätzlich zusammen. Sie betont dabei, dass es sich beim Mittelalter stets um ein „spatiotemporal concept“ handelt, das eine räumliche wie zeitliche Ebene umspannt, denn: „‘the medieval’ is part of a temporal grid that positions it as a delimited historical time“ und zugleich „part of a spatial imaginary that identifies it with the territories of European Christendom“.³ Das Mittelalter ist somit ein Konzept, dem gleichermaßen eine konkrete räumliche wie zeitliche Grenzziehung zugrunde liegt. Ist vom Mittelalter die Rede, so ist daher zumeist das christlich-europäische Mittelalter gemeint.

Damit einher geht automatisch eine Kontrastfunktion, die das Mittelalter gegenüber dem zeitlich oder räumlich von ihm abgegrenzten Anderen einnimmt. Die westliche, christliche Gemeinschaft des Mittelalters soll so zunächst vom Rest der Welt abgegrenzt werden. Im nächsten Schritt sind Vergleiche moderner fremder Kulturen mit der vormodernen eigenen Vergangenheit ebenso verbreitet wie die Gegenüberstellung von rückschrittlichem Mittelalter und fortschrittlicher Moderne. Das Konstrukt Mittelalter fungiert damit als „support for the concept of the ‚West‘, as well as national, racial, and religious identities within Europe, and as the negative contrast to the desirable notions of progress and modernity“.⁴

² Als Postcolonial Medieval Studies wird eine sich seit der Jahrtausendwende im angloamerikanischen Raum behauptende Forschungsperspektive bezeichnet, die postkoloniale Theorien auf die vorkoloniale Welt des Mittelalters anwendet. Ihr Reiz liegt neben einer Öffnung der Fachgrenzen vor allem in einem gemeinsamen Vokabular, auf das sich die beteiligten Wissenschaften stützen. Doch auch in Bezug auf die hermeneutische Differenz zwischen dem gegenwärtigen Leser und den mittelalterlichen Texten kann sie von Gewinn sein, da sie den oder die Forschenden stärker mit in den Mittelpunkt rückt und damit verdeutlicht, dass es unsere modernen, stets an bestimmte Wissenschaftsdiskurse gebundenen Lesarten sind, die sich ändern, und nicht das aus dem Mittelalter stammende Material. Als Begründerin der Postcolonial Medieval Studies kann man Kathleen Biddicks mit ihrer 1998 veröffentlichten Monografie *The Shock of Medievalism* betrachten. Es folgten einflussreiche Sammelbände und Aufsätze, die um eine grundsätzliche Erläuterung des Ansatzes bemüht waren und versuchten, diesen auch über Einzelbeispiele hinaus fruchtbar zu machen. Exemplarisch seien hier genannt: Jeffrey Jerome Cohen, *The Postcolonial Middle Ages*, New York 2001 und John Dagenais, *Decolonizing the Middle Ages. Introduction*, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 30, 3/2000, S. 432–448. Eine gute Einführung in die Etablierung dieses Forschungsansatzes bietet z.B. Nadia Altschul, *Postcolonialism and the Study of the Middle Ages*, in: *History Compass* 6, 2/2008, S. 588–606, die auch auf neuere Tendenzen eingeht und auf Desiderata der bisherigen Forschung hinweist. Die insgesamt überschaubare Anzahl von Forschern, die sich aktiv für diesen Ansatz stark machen, beschäftigte sich anfangs vorrangig mit Fragestellungen von Power Relations und Gender. In den letzten Jahren entwickelt sich das Forschungsfeld jedoch zunehmend hin zur Rezeption und zur heutigen Relevanz des Mittelalters. Zudem ergibt sich allmählich eine Zusammenarbeit nicht nur zwischen den verschiedenen mediävistischen Disziplinen, sondern auch mit den Postcolonial Studies selbst, was auf eine fruchtbare Weiterentwicklung hoffen lässt.

³ Kathleen Davis u. Nadia Altschul (Hgg.), *Medievalisms in the Postcolonial World. The Idea of the „Middle Ages“ Outside Europe*, Baltimore/MD 2009, hier S. 1.

⁴ Ebd.

In diesem Konzept repräsentiert das europäische Mittelalter ein Eigenes, das gegen alles zeitlich wie räumlich Andere als vermeintlich homogener und vertrauter Raum abgegrenzt wird. Doch dieses Konstrukt ist überaus fragil. Tatsächlich ist dieses Eigene eines tausend Jahre umspannenden Zeitraums natürlich alles andere als homogen und es zeigt sich immer wieder auch als keineswegs vertraut, sondern als reichlich befremdlich und unverständlich. Wird nun dieses vermeintlich vertraute Mittelalter plötzlich selbst als fremd wahrgenommen, kommt es zu interessanten Effekten, bei denen die vermeintlich festen, tatsächlich aber stets nur relativen Grenzen von Eigenem und Anderem, von Vertrautem und Fremden verschwimmen.⁵ Die Erfahrung der Fremdheit, verursacht durch die fremd gewordene alte Sprache und Kultur der eigenen Vergangenheit, weist nun plötzlich Muster auf, die für die Wahrnehmung des Anderen, das heißt des exotischen Fremden, kennzeichnend sind. Im Kontakt mit der als zunehmend fremd und unverständlich wahrgenommenen Vergangenheit ebenso wie mit dem exotisch Anderen kommt es letztlich zu einer „Gleichheit historischer, interkultureller und intersubjektiver Erfahrung[en]“, wie sie schon gegen Ende der 1990er Jahre von Jolie benannt wurde.⁶

Wird nun dieses fremd gewordene Mittelalter im eigenen Kulturkreis selbst grundsätzlich schon als (in Abgrenzung zur Moderne) zeitlich Anderes und zusätzlich als Fremdes behandelt, das ebenso unverständlich und exotisch daherkommt wie zum Beispiel der Orient, so kommt es zu einem bis heute in der Mittelalterrezeption zu beobachtenden Effekt, nämlich der Exotisierung des Mittelalters. Dass die Art des Umgangs mit der eigenen Historie, die diesen Effekt erzeugt, jedoch bei Weitem nicht so neu ist, wie man vermuten könnte, zeigt das Beispiel des deutsch-österreichischen Autors und Filmemachers Fritz Lang.

Eigene Fremde – Das Mittelalter bei Fritz Lang

Bei Lang, das zeigt der Blick auf die Gesamtheit seiner deutschen Filme, ist es grundsätzlich der Reiz des Anderen und des Fremdartigen, der seine Filme bestimmt. Dieses ist wohl-gemerkt ein Fremdes, das vielfältige Formen annehmen kann, denn Lang schreibt und inszeniert eine Reihe historischer wie exotischer Filme. Aber auch in den Filmen des Autor-Regisseurs, die scheinbar moderne, großstädtische Themen zum Inhalt haben, wimmelt es nur so von Mediävalismen und keineswegs nur von zeittypischen Orientalismen.

Ein Blick auf die Mittelalterkonstruktionen Langs ist daher keineswegs so peripher, wie er zunächst vielleicht scheint. Im Urteil der Filmpublizistik gilt Lang bisher (durchaus zu Recht) oft eher als technischer Visionär und Erfinder des Science-Fiction-Genres. Besonders

⁵ Dem liegt die Aufspreizung der gängigen Dichotomie der Alteritätsforschung in einerseits Eigenes und Anderes sowie andererseits Vertrautes und Fremdes zugrunde, die die Kulturwissenschaftlerin Andrea Polaschegg eingeführt hat. Anders als die im Deutschen gemeinhin gebräuchliche Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem betont diese, dass Alterität auf einer Grenzziehung auf zwei verschiedenen Achsen beruht, auf der der Differenzierung und der der Distanzierung. Vgl. Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin u. New York 2005 (= *Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*. 35/269), S. 41–49.

⁶ Vgl. Fuchs, *Das Andere und das Fremde*, hier S. 378.

die Rezeption des *Metropolis*-Films ist bisher vorrangig aus dieser Perspektive erfolgt.⁷ Die Tatsache, dass Langs frühe deutsche Filme tatsächlich weit häufiger den Blick in die Vergangenheit als den in die Zukunft inszenieren, erhielt daher zumeist weniger Beachtung, ist aber für seine Filmentwürfe überaus charakteristisch.⁸ Stattdessen konzentrierte man sich von mediävistischer Seite auf den kanonischen *Nibelungen*-Zweiteiler. Der Kontakt mit der vergangenen eigenen, aber als fremd empfundenen Kultur findet sich jedoch auch und gerade in den „modernen“ Filmen Langs. Bei genauerer Betrachtung tut sich hier ein ganzes Spektrum von Mittelalterrepräsentationen auf, das von der direkten Umsetzung mittelalterlicher Stoffe oder Motive bis hin zu bloßen Allusionen reicht.

Fritz Lang versucht dabei allerdings nachweislich nie, das Mittelalter zu rekonstruieren, sondern er konstruiert eines. Es geht ihm gerade nicht darum, sich das Mittelalter als fremd gewordene Epoche wieder vertraut zu machen, es sich wieder anzueignen. Stattdessen ist es gerade das Gefühl von Fremdheit, das diese Epoche für ihn so reizvoll macht. Dieses moderne, dualistische Bild des Mittelalters, bei dem nicht mehr allein ein spannendes, da identifikatorisches Potenzial im Vergangenen gesehen, sondern auch ein faszinierendes, „als frappierend anders empfundene[s] Zeitalter“ entdeckt wird, wurde nicht zuletzt erst durch die Bildermaschinerie des Kinos zu Anfang des 20. Jahrhunderts möglich.⁹

Langs unterschiedliche Konstruktionen der Vergangenheit stützen sich durchgängig auf bereits bestehende Bilder des Mittelalters, die er neu kombiniert. Damit bedient er sich eines Verfahrens, das sich als sehr moderner Zugriff aus zweiter Hand beschreiben lässt und für das der Historiker Valentin Groebner den Begriff des „Sekundärmittelalters“ geprägt hat. Er bezeichnet ein freies Konglomerat „aus den traditionellen literarischen Versatzstücken romantischer Mittelaltermotive, komplett mit Prinzessinnen und Ungeheuern, fahrenden Rittern, langhaarigen Barbarenkönigen und wilden Männern“.¹⁰ Diese eigenwillige Aufzählung Groebners verdeutlicht vor allem eines: Das Mittelalter, das hier evoziert wird, ist zu weiten Teilen das des populärkulturellen Archivs und nicht das der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Mittelalter.

⁷ Eine Ausnahme ist z.B. Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, London 2001. In neueren Publikationen finden sich jedoch vermehrt, wenn auch bisher nur am Rande, Verweise auf diese Dimension, z.B. bei Oexle, Kanz oder Schlüter. Vgl. Otto Gerhard Oexle, *Die Moderne und ihr Mittelalter. Eine folgenreiche Problemgeschichte*, in: Peter Segl (Hg.), *Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt*, Sigmaringen 1997, S. 307–364, hier S. 338; Bastian Schlüter: *Explodierende Altertümlichkeit. Imaginationen vom Mittelalter zwischen den Weltkriegen*, Göttingen 2011, S. 56 und Christine Kanz, *Maternale Moderne. Männliche Gebärphantasien zwischen Kultur und Wissenschaft (1890–1933)*, München 2009 [s. bes. die Kapitel 3 und 4. Hier argumentiert Kanz auf der Grundlage des Films, Drehbuchs und Romans, dass in *Metropolis* das Modell des Altertumswissenschaftlers Johann Jakob Bachofen umgesetzt sei, welches eine dreistufige historische Gesellschaftsentwicklung des Matriarchats nachzeichnet].

⁸ Diese Forschungslücke schließt in Kürze die am Rostocker Graduiertenkolleg „Kulturkontakt und Wissenschaftsdiskurs“ entstandene Dissertation der Autorin zur Mittelalterrezeption bei Fritz Lang mit dem Titel *Eigene Fremde – Konstruktionen des Mittelalters in den Stummfilmen Fritz Langs*.

⁹ Vgl. Gerd Althoff, *Sinnstiftung und Instrumentalisierung. Zugriffe auf das Mittelalter – Eine Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter*, Darmstadt 1992 (= *Ausblicke. Essays und Analysen zu Geschichte und Politik*), S. 1–6, hier S. 5.

¹⁰ Valentin Groebner, *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*, München 2008, S. 21.

Zusätzlich aber greift Lang auf andere zeitgenössische Archive zurück, die von ihm als mittelalterlich ausgewiesen werden. Und hier kommt das Exotische ins Spiel: Im Zentrum seines Rückgriffs auf aktuelle Archive stehen Elemente des Anderen, des Exotischen, die er dem gängigen Bilderfundus seiner Zeit entlehnt; dieser wiederum speist sich aus dem Orientalismus des 19. Jahrhunderts. Diese orientalistischen Elemente, die dem Publikum vertraut sind, bieten eine exzellente Möglichkeit, eigenes, historisch Fremdes für das Publikum verständlich zu bebildern und Dekodierungsprobleme bei der Darstellung des für sein Publikum weitgehend fremd gewordenen Mittelalters geschickt zu umgehen. Er ersetzt Fremdes durch Anderes, oder mit Polaschegg gesprochen: eigenes Fremdes durch vertrautes Anderes. Das heißt Fremdes, das aus der Unvertrautheit mit der eigenen kulturhistorischen Vergangenheit herrührt, wird durch Anderes, das aus der künstlerischen Auseinandersetzung mit den orientalischen Kulturen stammt, die bereits eine breite Tradition und einen hohen Bekanntheitsgrad aufzuweisen hat, substituiert.

Orientalismen ziehen sich ebenso wie die Mittelalterzitate durch Langs in Deutschland entstandene Werke. Beide vermischen sich zudem regelmäßig. Gerade diese funktionale Verschränkung von historischer und geografischer Ferne, in deren Zuge es zu einer regelrechten Austauschbarkeit von Exotismus und Historismus kommt, macht den Reiz von Langs Filmen aus. Faszinierender Weise stimmt nämlich die Inszenierung historischer Fremde mit der Umsetzung geografischer Ferne in Langs Filmen fast überein. Die regelmäßige Verschränkung von räumlicher und zeitlicher Alterität sowohl auf inhaltlicher wie auch auf stilistischer Ebene scheint dadurch schon beinahe vorprogrammiert.

Von Beginn des Mediums Film an erfreut sich besonders die Darstellung topografisch entfernter Regionen und Kulturen großer Popularität. Vor allem das Kino der deutschen Zwischenkriegszeit ist fasziniert von allem Fremd- und Andersartigen. Doch dessen Imaginationen des Anderen und Fremden beschränken sich keineswegs auf topografisch entlegene Welten, sondern sie sind vielmehr, wie Wolfgang Kabatek in seiner Studie zur Alterität im Kino der Weimarer Republik herausgestellt hat, äußerst vielgestaltig. Zum einen treten sie sowohl als vollständig ausgestaltete, märchenhaft-fantastische Handlungsräume auf, zum anderen auch lediglich in einzelnen Filmepisoden. Mehr noch: „Der konflikthafte Einbruch des Anderen gleichsam in die ‚Wohnstube des Eigenen‘ zeigt sich darüber hinaus auch in Filmen, die in europäischen Topographien situiert sind, für die aber gewissermaßen ‚Östliches‘ den Resonanzraum bildet.“¹¹

Die Filme von Fritz Lang inszenieren wiederholt alle diese drei Formen: Die durchgängige Verlagerung der Handlung in märchenhaft-fantastische Räume findet sich insbesondere im *Indischen Grabmal* von 1921 und in *Harakiri* (1919). Episodenweise wird hingegen im *Müden Tod* (1921) und in den beiden Teilen der *Spinnen* (1919/1920) die Handlung in exotisch-ferne Räume verlagert. Der „Einbruch des Anderen in die Wohnstube des Eigenen“ ist schließlich u.a. in Langs *Dr. Mabuse*-Filmen (1922) sowie in *Metropolis* (1927) zu finden. Fasst man jedoch die „Imaginationen des Anderen“ im Weimarer Kino noch weiter als Kabatek, und zwar, wie bereits bei ihm angelegt, tatsächlich als eine

¹¹ Wolfgang Kabatek, *Imagerie des Anderen im Weimarer Kino*, Bielefeld 2003, S. 16.

übergreifende Faszination für alles Anders- und Fremdartige, so ergibt es sich, dass zu diesen nicht nur topografisch ferne, sondern auch historisch ferne Welten zu zählen sind. Hierunter fällt auch die eigene, fremd gewordene Vergangenheit, deren filmische Umsetzung in ganz ähnlicher Weise Identität durch die konstante Abgrenzung von Eigenem und Anderem, von Vertrautem und Fremdem erzeugt. Aus dieser Perspektive betrachtet hat es ganz den Anschein, als würde Fritz Lang in seinen Filmen ausschließlich fremde Welten inszenieren. Denn neben den exotischen Filmen schreibt und inszeniert Lang auch verschiedene historische Filme, außer der berühmten *Nibelungen*-Verfilmung von 1924 sind hier v.a. *Die Pest in Florenz* (1919) und *Der müde Tod* zu nennen.¹²

In diesen Filmen entsteht mit der visuell reizvollen Welt des europäischen Mittelalters ein zweideutiger Handlungsraum, der wie der Orient des 19. Jahrhunderts zwischen Bedrohung und Wunschwelt oszilliert. Während aber Langs Inszenierung des exotischen Anderen ganz den zeitgenössischen Darstellungskonventionen folgt, gehen seine Inszenierungen der Vergangenheit eigene Wege. Langs Konstruktionen der Vergangenheit sind im heutigen Sinne postmodern: Das eigene Mittelalter, ein von ihm als fremd empfundenes Zeitalter, stellt sich alles andere als homogen, vertraut und authentisch dar. Es erscheint vielmehr sehr plural.

Ein drittes Fremdes

Im Zentrum beider Filmwelten steht bei Lang interessanterweise zusätzlich stets ein weiteres Fremdes: das Faszinosum des „unbekannten“ weiblichen Wesens. Die kurze, aber ungemein produktive Zeit nach dem Ersten Weltkrieg ohne Filmzensur¹³ gibt dem Medium Raum für die Überschreitung auch sexueller Tabus. Die Präsentation des weiblichen Körpers auf der Leinwand erfolgt bei Lang gerade in Verbindung mit dem fantastischen, dem exotischen oder dem historischen Raum. Die Frau, die bei Sigmund Freud nicht zufällig in kolonialer Metaphorik als „dunkler Kontinent“¹⁴ beschrieben wird, ist in der Männerdomäne der

¹² Nicht nur die vielfach angeführte „altdeutsche“ Rahmenhandlung ist im Mittelalter angesiedelt, sondern auch alle drei exotischen Episoden spielen im europäischen wie außereuropäischen Mittelalter.

¹³ Am 12. November 1918 hatte der Rat der Volksbeauftragten die staatliche Zensur für abgeschafft erklärt. In der Folgezeit unterwarfen sich aber die großen Verleiher dennoch freiwillig den Entscheidungen der Filmprüfstelle in Berlin, bevor am 12. Mai 1920 mit dem Reichslichtspielgesetz wieder ein staatliches Zensur-Reglement eingeführt wurde, dem gemäß sämtliche Filme vor ihrer öffentlichen Vorführung von der amtlichen Prüfstelle in Berlin oder München zugelassen werden mussten. Die gegebenenfalls an Kürzungen oder Änderungen gebundene Freigabe wurde durch eine Zensurkarte erteilt. Zur Filmzensur in den Weimarer Jahren vgl. zum Beispiel: Christine Kopf, „Der Schein der Neutralität“. Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik, in: Thomas Koebner (Hg.), *Diesseits der „Dämonischen Leinwand“*. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino, München 2003 (= edition text + kritik), S. 451–466. Zu den zensurfreien anderthalb Jahren zwischen November 1918 und Mai 1920 vgl. ferner: Eva Sturm, *Von der Zensurfreiheit zum Zensurgesetz*. Das erste deutsche Lichtspielgesetz (1920), in: Malte Hagner (Hg.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918–1933*. Ein CineGraph Buch, München 2000 (= edition text + kritik), S. 63–80.

¹⁴ Zit. nach Volkmar Sigusch, *Geschichte der Sexualwissenschaft*, Frankfurt a. M. 2008, S. 280. Vgl. dort die Kapitel des Abschnitts *Von der Blüte bis zur Zerstörung durch die Nazis* auf S. 195–365.

frühen Filmwirtschaft allgemein ein zentrales Sujet. Hier kommt somit das Weibliche als das Fremde der eigenen Kultur zusätzlich ins (Licht-)Spiel. Immer wieder wird dort das Weibliche als das große Fremde verhandelt. Lang greift diese Auseinandersetzung auf und macht sie zum Kern seiner exotischen wie historischen Filme.

Dabei ist die für Langs Filme typische *femme fatale* Ausdrucksfigur der anthropologischen Dämonisierung und Pathologisierung von weiblicher Sexualität und spiegelt die Krise der Männlichkeit zu Beginn des Jahrhunderts. Die hierfür symptomatische Furcht vor der Frau resultiert aus einer Verbindung von Weiblichkeit, Natürlichkeit und Kreatürlichkeit. Die Frau wird hier als Bedrohung empfunden, als Fremdes, Unberechenbares. Der Fokus des Kinos auf den weiblichen Körper ist so auch als Versuch zu verstehen, „der als destabilisierend empfundenen, mit Weiblichkeit gleichgesetzten Sinnlichkeit bildlich Herr zu werden“. ¹⁵ So sind es denn auch „[n]icht individuelle Verkörperung von Weiblichkeit, sondern Vorstellungen von Frauen, Bilder von Frauen, Zuständlichkeiten von Frauen“, die Lang in seinen Filmen inszeniert. ¹⁶ Neben dieser Konstante seiner Filme, dem fremden anderen Geschlecht, werden bei Lang historische und geografische Fremde zu Austauschobjekten, wie im Folgenden am Beispiel *Metropolis* gezeigt werden soll.

Langs Verschachtelung von Exotismus und Mediävalismus am Beispiel *Metropolis*

Metropolis ist Langs teuerstes Projekt in einer Reihe von ambitionierten, groß angelegten Monumentalfilmen in der deutschen Schaffenszeit des Regisseurs von 1917 bis 1931. Der 1927 entstandene Film gilt heute oft als das wichtigste Werk der deutschen Filmgeschichte, obwohl seine Aufnahme bei der Premiere eher bescheiden war und seine Rezeptionsgeschichte schwierig verlief. Die Geschichte vom Industriellensohn Freder, der sich in das Arbeitermädchen Maria verliebt, galt Zeitgenossen wie späteren Generationen als zu kitschig; als bahnbrechend wurde meist ausschließlich die visuelle und technische Leistung geschätzt.

Auf den ersten Blick ist zwar der Schauplatz der Sozialparabel weder außerhalb europäischer Topographien, noch in der Vergangenheit situiert, dennoch wimmelt es in dem Film nur so von fremden, ‚exotischen‘ sowie ‚mittelalterlichen‘ Einsprengseln. *Metropolis* ist keineswegs ein Film über die Zukunft, wie schon die Zeitgenossen verschiedentlich erkannten und gelegentlich monierten. Hinter dem Schleier des futuristischen Settings tobt in *Metropolis* tatsächlich ein Kampf zwischen moderner Wissenschaft und mittelalterlicher Magie. Letztere manifestiert sich in drei Kernzentren: Da sind zum einen das Haus des Erfinders

¹⁵ Bettina Pohle, *Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*, Frankfurt a. M. 1998 (= Fischer-Taschenbücher. 13296: Forum Wissenschaft, Kultur & Medien), S. 146.

¹⁶ Vgl. Frieda Grafe, *Licht aus Berlin. Lang, Lubitsch, Murnau und Weiteres zum Kino der Weimarer Republik*, Berlin 2003 (= *Ausgewählte Schriften in Einzelbänden*. 2), S. 29. Wortgleich in: dies., *Fritz Lang*, München, Wien (= *Reihe Film*. 7), S. 26.

Rotwang, das, so der Zwischentitel, „die Jahrhunderte vergessen hatten“¹⁷, zum anderen der gotische Dom im Zentrum der Stadt, und schließlich die noch älteren Katakomben, die sich unter ihren Grundfesten wie ein Verbindung stiftendes Geflecht ausbreiten. Die Sphäre des Exotischen ist in *Metropolis* hingegen durchgängig mit dem Sinnlich-Sexuellen verknüpft. Da sind zunächst die Lustgärten der „Söhne“, die sog. „Ewigen Gärten“, außerdem das japanisch anmutende Unterhaltungsparadies „Yoshiwara“¹⁸ – ein Name, der auf das im 17. Jahrhundert in Tokio begründete Vergnügungs- und Rotlichtviertel anspielt.

Auffällig ist beispielsweise, dass Lang gerade für die Schlüsselsequenz vor dem Wendepunkt der Handlung eben diesen heterotopen exotisch-sinnlichen Raum mit einem ausgewiesenen mittelalterlichen Element kombiniert, und zwar mit der Tradition des Totentanzes. Der Totentanz ist von seiner Genese her eine kulturelle Erscheinung des 14. und 15. Jahrhunderts, die in literarischen und bildkünstlerischen Darstellungen dem Menschen seine unausweichliche Sterblichkeit vor Augen führt. Hier wird der Totentanz funktionalisiert, um am Ende des „Zwischenspiels“ mit einem zum Leben erweckten Spielmann, dem Tod, das finale „Furioso“ einzuleiten.

Die Sequenz ist Teil des Fiebertraums des Protagonisten Freder, der zusammenbricht, als er die geliebte Maria vermeintlich in den Armen seines Vaters findet. Dadurch wird, typisch für das expressionistische Kino, die Sphäre des Fantastischen in den regelfreien Raum des Traumes verlagert.¹⁹ Die Anleihe bei der spätmittelalterlichen Tradition der *Danse Macabre* wird als komplexe Parallelmontage inszeniert, die den mittelalterlichen Totentanz und den erotisch-exotischen Tanz des Maschinenmenschen im „Yoshiwara“ überblendet, also zwei zeitlich parallele, aber örtlich getrennte Phänomene miteinander in Beziehung setzt. Die Montage verbindet über das Motiv des Tanzes Mittelalterliches und Exotisches, eigenes Fremdes und vertrautes Anderes. Über den Tanz wird hier weiterhin in selbstreflexiver Manier das Lebendigwerden von zwei Formen unbelebter Materie verbunden, die im Medium des Films zum Leben erweckt werden: zum einen der lasziven künstlichen Maria, deren Auftritt vor den Oberen der Stadt im Film nur die Funktion erfüllt, sie als perfektes Baudrillard'sches Simulacrum vor einem Publikum zu testen,²⁰ und zum anderen der gotischen Schnitzfigur des Todes.

¹⁷ Ein weiterer Zwischentitel konstatiert, dass es „selbst älter als der Dom“ sei. Beide Zwischentitel sind wörtlich Thea von Harbous *Metropolis* Roman von 1926 entnommen, der, den Film medial geschickt begleitend, im Drei Masken Verlag erschien.

¹⁸ Vgl. Tresmin Trémolières, Yoshiwara, die Liebesstadt der Japaner, in: Iwan Bloch (Hg.), Sexualpsychologische Bibliothek, Bd 4, Berlin o. J. (ca. 1910) und Leo Schidrowitz, Sittengeschichte des Hafens und der Reise. Eine Beleuchtung des erotischen Lebens in der Hafenstadt, im Hotel, im Reisevehikel. Die Sexualität des Kulturmenschen während des Reisens und in fremdem Milieu, Wien 1927, hier S. 123–124. Die Szenen, in denen sich der Arbeiter 11811, Georgy, im Yoshiwara vergnügt, gehören zu den letzten noch immer verschollenen Sequenzen des 2010 aufwendig restaurierten Films.

¹⁹ Die rationale Plausibilisierung der Begegnung mit dem Tod durch die Konstruktion als Fiebertraum taucht in der musikalischen Totentanzrezeption des beginnenden 20. Jahrhunderts bereits bei Siegfried Wagner auf. In dessen Oper *Sternengebot* (Op. 5), uraufgeführt 1908, erlebt die Protagonistin Agnes in der 4. Szene des 3. Akts ihre Vermählung auf einem Friedhof als makabren Totentanz. Sie erwacht schreiend aus dem Fiebertraum.

²⁰ Die narrative Anlage im Roman ist weitaus komplexer und läuft auf eine Dualisierung zweier rivalisierenden Ströme von Tänzern aus der Ober- und Unterschicht hinaus. Im Film liegt der Reiz des Auftritts der falschen

Im ersten Teil der Montage tritt in dem ausgewiesenen exotischen Ambiente des „Yoshiwara“ die übererotisierte künstliche Maria vor einem ausschließlich männlichen Publikum auf. Der schöne, aber tatsächlich völlig gefühllose, da maschinelle Vamp wird, getragen von schwarzen Sklaven als Atlasfiguren, in einer Räucherschale emporgehoben. Dabei verstärken die dunkelhäutigen, zur Dekoration stilisierten maskulinen Figuren das Bild zügelloser Sexualität.

Der zweite Teil der Sequenz, in dem exotische und mittelalterliche Figuren buchstäblich zu Austauschobjekten werden, zeichnet sich durch einen ebenso schnellen, suggestiven Bildwechsel aus. Dieser weist zudem in allen Filmfassungen noch einmal deutlich mehr Schnitte auf, als im Drehbuch zunächst ausgewiesen.²¹ Während dort insgesamt acht Bildwechsel – zwischen Totentanz und Maschinentanz – vorgesehen waren, enthält die fertige Parallelmontage in der von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung neu restaurierten und rekonstruierten Fassung von 2010 gut dreimal so viele Schnitte, anhand derer die Auftritte von mittelalterlicher Todesfigur und moderner *femme fatale* montiert werden. Dabei wird auf der einen Seite der fiebernde Protagonist erneut mit dem Tanz der Holzplastiken und dem Tod verschränkt. Letzterer ist durch die Verwendung des Xylophons zur Veranschaulichung der klappernden Knochen musikalisch sehr wirkungsvoll dargestellt. Als Vorbild hierfür kann man *La Danse macabre* von Camille Saint-Saëns (1875) nennen.²² Auf der anderen Seite steht die laszive Maschinen-Maria²³, die vor den Oberen der Stadt präsentiert wird. Diese ist musikalisch im vom Saxophon intonierten Tanzthema präsent, dem „Tanz der falschen Maria“, und in den synkopischen Jazzrhythmen des Maschinenmenschmotivs. Wie berauscht folgen die Augen des ausschließlich männlichen Publikums dem mechanischen Tanz des Maschinenmenschen, bis dieses ihm schließlich völlig verfällt.²⁴

In dieser Sequenz ist es entscheidend, die neu rekonstruierte und restaurierte Fassung von 2010 für die Analyse heranzuziehen.²⁵ Zwar gibt es in den vorherigen Fassungen bereits

Maria hingegen im selbstreflexiven Moment. Wie bei der vorangegangenen magischen Übertragung von Marias Gestalt auf die Maschine, die einige Szenen zuvor als ein Akt des „Abfotografierens“ umgesetzt ist, geht es auch bei dem Tanz des fertigen Maschinenmenschen darum, die eigene mediale Scheinhaftigkeit zu thematisieren.

²¹ Die Diskrepanz kommt dadurch zustande, dass es sich bei dem erhaltenen Drehbuch aus dem Besitz von Gottfried Huppertz um eine Arbeitsfassung handelt.

²² Im Drehbuch aus dem Nachlass des Komponisten Gottfried Huppertz ist handschriftlich zu der Sequenz vermerkt: „Violinen, Bratschen, Cellis col leguo, Xylophon & Piccoloflöte und gest. Trpt & gest. Hörner (2) spielen Dies irae-Motiv.“

²³ Die Erschaffung des „künstlichen Menschen“ geht nicht nur auf die Tradition in der Science-Fiction-Literatur zurück, sondern greift auch die expressionistische Idee vom „Neuen Menschen“ auf. Vgl. dazu u.a. Nicola Lepp, Martin Roth u. Klaus Vogel (Hgg.), *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum Dresden, 22.4.–8.8.1999, Dresden 1999.

²⁴ Dieses Motiv der unmittelbar sämtliche (männlichen) Blicke auf sich ziehenden Frau gibt es im Weimarer Kino unzählige Male. Ein *Metropolis* sehr ähnliches Bild ergibt sich auch in *Pest in Florenz*, als Julia, getragen von vier schwarzen Sklaven, in ihrer Sänfte in der Stadt eintrifft, wobei ihr bereits bei diesem ersten Auftritt sämtliche Männer der Stadt verfallen. Bei der Inszenierung in *Metropolis* ragt das selbstreflexive Moment des direkten Blicks von Brigitte Helm in die Kamera und die Visualisierung des „male gaze“ in der Mehrfachbelichtung der Augenpaare heraus.

²⁵ Der Film liegt heute in drei grundlegenden Editionen vor: der ersten, sog. „Münchener Fassung“, die in den 1980er Jahren am Münchner Filmmuseum entstand und seit 1995 in kommerzieller Form erhältlich ist, der bis dahin umfangreichsten Restaurierung und Rekonstruktion des schon kurz nach der Premiere stark verän-

eine Einstellung, in der die dunkelhäutigen Atlasfiguren plötzlich durch die hölzernen Figurinen der Todsünden aus dem gotischen Dom ersetzt wurden, aber die Verbindung von Exotismus und Historismus tritt in der 2010er Edition, die etliche neu entdeckte Szenen enthält, nun noch um ein Vielfaches deutlicher hervor. Das 2008 in Argentinien entdeckte, bis dahin als verschollen geltende Filmmaterial zeigt erstmals, wie die beiden Figurenensembles nun direkt in einer Tricksequenz überblendet werden.

Die Totentanz-Sequenz lässt damit den Tanz der falschen Maria zur Warnung vor der sinnlichen Lust werden. Maria, die als babylonische Hure auf dem siebenköpfigen Tier²⁶ in einer Räucherschale emporgehoben wird, wird zunächst von den muskulösen, dunkelhäutigen, nahezu nackten Männern getragen, die dann in Freders Wahn plötzlich zu den hölzernen Figurinen der Todsünden mutieren, die im Dom den Tod umgeben. Damit verkehrt sich die ins Bild gesetzte Macht Marias: Sie wandelt sich von einer öffentlichen Inszenierung von wildem, ungezügelm sexuellen Begehren zu einer Mahnung vor dem gefährlichen, sündhaften Treiben. Die Montage aus dem exotisch-erotischen Tanz des Maschinenmenschen im dekadenten Unterhaltungsparadies, das in *Metropolis* stellvertretend Laster und Rausch in der „Welt der Söhne“ verkörpert auf der einen Seite, und Freders Fantasien des lebendig werdenden Todsündenensembles auf der anderen Seite stellt einen klaren Bezug her, bei dem die Körperinszenierungen der genussüchtigen und verblendeten Oberschicht in eine direkte Analogie zum Totentanz gesetzt werden. Beide Sphären werden nicht nur visuell, sondern auch auf der musikalischen Ebene als Collage miteinander verwoben: Das mittelalterliche Dies-Irae-Thema²⁷ des Totentanzes und das moderne Tanzthema Marias mit seinen Jazzrhythmen gehen ineinander über. Der Kern dieses Totentanzes ist dabei die Frau als fremde destruktive Macht.

Fritz Lang kombiniert mit einer solchen Verschränkung räumlicher und zeitlicher Alterität Formen des Fremden und des Anderen zu einem Tableau. Er macht Bilder des fremden Eigenen und des vertrauten Anderen zu Austauschobjekten, da beide bei ihm als alltagssprachlich „fremd“ codiert sind. Die eigene, fremd gewordene Vergangenheit und das

dernten und geschnittenen Films aus dem Jahr 2001 unter der Leitung von Martin Körber durch die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und der Edition von 2010, die in neuer technischer Brillanz auch bisher verschollen geglaubtes Material präsentiert.

²⁶ Das biblische Urbild der sündigen Stadt, wie es in der apokalyptischen Literatur der Weimarer Republik präsent ist, wird damit ebenfalls bedient: Babylon als Ort der Sünde und Dekadenz. Die Kombination von Personifikationen des Todes und der Sünde (in Form der babylonischen Hure) findet sich u.a. auch in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*. Dort steht der Protagonist Franz Biberkopf unter der Macht der Hure Babylon, die vom Gevatter Tod, welcher mit ihr schon seit geraumer Zeit um den Protagonisten Biberkopf konkurrierte, abgelöst wird. Bei Langs *Pest in Florenz* taucht die Verbindung im Ankündigungsmotto der Decla Filmgesellschaft („Stadt Florenz! Es gab eine Zeit, da man dich Dirne nannte!“) ebenfalls auf.

²⁷ Die sog. Totensequenz, das *Dies Irae*, ist der Anfang eines mittelalterlichen Hymnus' vom Jüngsten Gericht und seit dem 13. Jahrhundert Bestandteil des Requiem. Die Komposition von Gottfried Huppertz verwendet als musikalisch anzitiertes Sekundärmittelalter nur das markante Thema „Dies Irae, dies illa“. Die Totensequenz ist dem Publikum zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch diverse Bearbeitungen bekannt (u.a. Haydn, Symphonie Nr. 103; Mozart, Requiem d-Moll, KV 626; Berlioz, Symphonie fantastique; Liszt, Totentanz. Paraphrase über Dies irae; Verdi, Messa Da Requiem; Mahler, Sinfonie Nr. 2 c-Moll; Mjaskowski, Sinfonie in es-Moll op. 23 oder Saint-Saëns, La Danse macabre).

exotische Andere fügen sich nahtlos aneinander. Es kommt zu einer beispielhaften Verflechtung von Eigenem und Anderem, Vertrauten und Fremden. Dadurch entsteht eine Exotisierung der eigenen Vergangenheit, die ähnlich entfernt, schillernd und befremdlich wirken soll wie die Elemente des fernen Anderen. Die zur Entstehungszeit von *Metropolis* verbreiteten Imaginationen des exotisch Fremden werden durch eine zusätzliche Dimension erweitert, die des zeitlich Fremden. Doch durch das hierbei entstehende Austauschverhältnis wird das Andere zugleich annektiert und gleichrangig zum fremd gewordenen Eigenen, zu der nicht mehr vertrauten eigenen Vergangenheit gemacht. Beides erscheint dadurch ähnlich fremd.

DIALOGUE UND KORRESPONDENZEN



LITERATUR

Gertrude Cepl-Kaufmann
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Kirche als Erkenntnisort. Ein Essay

Church as site of insight. Starting from the exploration of church architecture in Gdańsk/Danzig and Cologne as represented in the “Danzig Trilogy” by Günter Grass, the present essay unfolds the suggestive net of analogies between the semantic fields ensuing from the respective “sacral topoi”. Accordingly, the correspondences between the historically, symbolically and morally charged topographies “Trinity-Danzig” on one hand, and “Trinity-Köln” on the other lay open Grass’ myth criticism in reference to failing counter projects to German National Socialism in Danzig prewar period, as well as to public intellectual life during the immediate post-war years in Cologne which Grass conceives of as an equally failing, for escapist attitude of non-awareness.

Keywords: “Danzig Trilogy”, sacral topographies, myth criticism, National Socialism, Danzig prewar period, Cologne postwar years

Kościół jako przestrzeń poznania. Rozpoczynając od form reprezentacji architektury kościołów w Gdańsku i Kolonii w narracji „Gdańskiej Trylogii” Güntera Grassa, niniejszy esej ukazuje sugestywną sieć analogii pomiędzy polami semantycznymi, wynikającymi z perspektywy toposów sakralnych. W tym kontekście, wskazując na korespondencje pomiędzy historycznymi, symbolicznymi i moralnymi topografiami kościołów Trójcy Świętej w Gdańsku i w Kolonii, Günter Grass przeprowadza krytykę funkcjonujących mitów w odniesieniu do nieudanych kontrprojektów niemieckiego narodowego socjalizmu w międzywojennym Gdańsku, a także publicznego życia intelektualnego w okresie powojennym w Kolonii, które Grass przedstawia jako porażkę, wyraz postawy eskapizmu i brak świadomości.

Słowa kluczowe: „Gdańska Trylogia”, topografie sakralne, krytyka mitów, narodowy socjalizm, Gdańsk przedwojenny, Kolonia powojenna

Zum 85. Geburtstag von Günter Grass gab es zünftige Feiern und angemessenes Nachdenken über den Schriftsteller. Was könnte angemessener sein als ein Diskurs über das Werk. Dass dies auf differenzierten Ebenen geschah, ehrt Werk und Autor. An zwei dieser Ereignisse hat die Autorin dieses Essays, mit einer 1972 abgeschlossenen, der ersten in Deutschland vorgelegten Doktorarbeit¹ als dienstälteste Grass-Forscherin angesprochen, teilgenommen:

¹ Die Dissertation wurde im Januar 1972 bei der Philosophischen Fakultät der Universität Düsseldorf eingereicht (die Benennung nach dem großen Sohn der Stadt, Heinrich Heine, ließ sich in der noch jungen

Die Universität Danzig lud rund zwanzig Grass-Doktorandinnen und Doktoranden gemeinsam mit einer internationalen Gruppe von Forschern in die Geburts- und Heimatstadt des Schriftstellers. Veranstalter waren der Danziger Lehrstuhl für Deutsche Literatur und Kultur an der dortigen Universität (Miroslaw Ossowski, Miłoslawa Borzyszkowska-Szewczyk und Anastasia Telaak), Projektpartner die Danziger Günter-Grass-Gesellschaft, das Medienarchiv Günter Grass Stiftung Bremen und die Friedrich-Ebert-Stiftung. Umrahmt wurde diese überaus ergiebige Tagung, in die Grass selber als Diskussionspartner einbezogen war, mit einer Ausstellung ausgewählter Graphiken in der Danziger Grass-Galerie (Gdańska Galeria Güntera Grassa) und der Uraufführung der dramatisierten Fassung *Im Krebsgang*, aufgeführt mit einem Höchstmaß an Authentizität im Zwischendeck der „Dar Pomorza“ vom Stadttheater im Hafen von Gdingen. Man gab Grass als Autor der Novelle und Paweł Huelle, der die Dramatisierung des Textes vorgenommen hatte, einen großen Empfang und dem Autor vor einer ambitionierten Zuhörerschaft die Ehre, das Ereignis auf dem Schiffsdeck zu eröffnen. Rührung kam auf, und so mancher mochte ergriffen an das anrührende, subtile Alterspoem „Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen...“ aus dem Roman *Die Rättin* gedacht haben.

Mit einem weiteren, zum Geburtstag des Dichters anberaumten Ereignis meldete sich Köln zu Wort, seit Volker Neuhaus' Engagement in der Grass-Forschung wichtiges Zentrum für die wissenschaftliche und editorische Aufarbeitung des Werkes. Anselm Weyer, Neuhaus-Schüler und in Sachen Literatur für die Evangelische Kirche tätig, gab denn auch der von ihm konzipierten Tagung einen Themenschwerpunkt, der wieder einmal Neuhaus' Ansatz bekräftigte und weiterentwickelte: Schon früh hatte Neuhaus, vorbereitet durch ein Studium der Theologie, Grass als in hohem Maße von einem christlichen Schöpfungsmythos geprägt erkannt.

Weyer hat seine Themen unter dem Aspekt *Von Katz und Maus* und *mea culpa. Religiöse Motive bei Günter Grass* strukturiert. Bei der Wahl eines Beitrags für dieses zweite Ereignis wirkte das erste nach. Nicht zuletzt hatte der Besuch in der Langfuhrer Herz-Jesu-Kirche, den die Kolloquiumsteilnehmer in Danzig unter kundiger Führung von Miroslaw Ossowski im Rahmen des Begleitprogramms absolvierten, dazu motiviert, erlebnisnah an das Thema heranzugehen, ja, es gibt eine geradezu aufdringliche Übereinstimmung, mit der sich ein Einstieg in die Thematik anbietet:

Als Tagungsort in Köln waren die Räume der Trinitatiskirche bereitgestellt worden. Die Trinitatiskirche in Danzig lockte, denn sie hat eine Schlüsselfunktion für das Werk des Autors.²

Universität erst viele Jahre später durchsetzen); das Rigorosum wurde im Sommersemester des Jahres 1972 abgehalten. Familienbedingt (nach der Geburt von Zwillingen) ließ sich eine notwendige Kürzung der Arbeit nicht unmittelbar nach Abschluss des Promotionsvorgangs realisieren. Sie erschien unter dem Titel: Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerkes unter dem Aspekt von Literatur und Politik, Kronberg 1975.

² In Folgenden knüpfe ich an eigene Forschungen an, in denen ich die 24. Fröhschicht im Roman *Hundejahre* mit der strukturbildenden Szene in der Trinitatiskirche ansatzweise entschlüsselt habe. Vgl. dazu Gertrude Cepl-Kaufmann, Günter Grass und Danzig, in: Ostpreußen – Westpreußen – Danzig. Eine historische Literaturlandschaft, hrsg. v. Jens Stüben, München 2007 (=Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte im östlichen Europa 30), S. 563–587. „Kot beschauen“ gehört in diesen Kontext, auch dazu liegen eigene

Weitere Kirchen- und Andachtsräume gerieten in den Blick und legten es nahe, hier, für das Kölner Trinitatis-Ereignis, einen bedeutungshungrigen Ausflug von Köln nach Danzig und zurück zu unternehmen. Es lässt sich zeigen, dass Grass schon in seinem Frühwerk mit solchen Bedeutungsräumen arbeitet, so etwas wie sakrale Topien bereithält, die interessante und erkenntnisreiche Muster seines literarischen Schaffens vor Augen führen. Und da Grass auch der Bedeutungshaftigkeit von Zeichen und Zahlenmagie einiges abgewinnt, zwingt er fast dazu, die Anordnung dieser Räume an die Dreizahl zu binden: Trinitatis, Triptychon, nicht zuletzt die Trias aus Kölner Hauptbahnhof, Funkhaus und Dom als markantes Muster regen an, sich die sakrale Formation einschließlich des Gegenschreibens und einem „gegebenen Dritten“ einmal näher zu betrachten.

Trinitatis Köln und Trinitatis Danzig. Erkenntnisorte

Der erste Ausflug führt uns von Trinitatis Köln zu Trinitatis Danzig, genauer: in die Katakomben unter Trinitatis Danzig. Poetischer Ort: Der Roman *Hundejahre*, Ort der Handlung: die Danziger Innenstadt.

Auf dem Rückweg von der Schule zum Bahnhof der Kleinbahn, die sie zurück ins Werder, in ihre Heimatorte Schiewenhorst und Nickelswalde führt, kommen die Schüler Eddi Amsel und Walter Matern an der Trinitatiskirche vorbei. Immer neugierig, klettern sie bei einer ihrer Erkundungstouren in die Katakomben der Kirche, finden dort die Überreste eines menschlichen Skeletts, das beide zu je eigenen, typisierenden Verhaltensritualen führt: Matern wird angesichts des Schädels zu Ewigkeitsgedanken verführt und zum schauspielernden Mini-Hamlet, Amsel zwingt es, sich zu erleichtern. Für dieses scheinbare Sakrileg wird er vom Freund als „Itzich“ beschimpft und verprügelt: der zweite Verrat, den Matern an Amsel begeht, nachdem er schon zu Beginn der Freundschaft das Taschenmesser, mit dem beide ihre Blutsbrüderschaft vollzogen haben, in die Weichsel geworfen hatte. Als dritten Verrat wird er dem Freund, inzwischen in der Naziideologie aufgegangen, im Garten von dessen Villa auf dem Steffensweg den endgültigen Garaus machen. Die Analogien zu einem der zentralen Verratsszenarien des Neuen Testaments sind nicht zu übersehen. In der Tat, wir befinden uns hier im Hauptbild eines erzählten Triptychons, zu dem auch die nachfolgenden Frühschichten kompositorisch hinzugehören. Hier gewinnt die symbolische Vernichtung im Sinne der Poetik vorausdeutenden, im Sinne der Rhetorik allegorischen Charakter.

Im Sinne der Poetik lässt Grass seinen fiktiven Erzähler Brauxel eine geradezu bilderbuchreife Konstellation für die Konfrontation des Protagonisten mit seinem Antagonisten expositorisch vorbereiten, sozusagen an das Programm seiner Poetik andocken:

Wie Eduard Amsel, der in den Frühschichten der *Hundejahre* zum Opfer des Freundes Walter Matern wird, weil dieser angesichts des Todes scheinbar ungeniert einem natürlichen Bedürfnis folgt, begibt sich der Erzähler auf den morgendlichen Toilettengang, der freilich, auch hier, auf der Erzählebene,

Überlegungen vor. Vgl. Gertrude Cepl-Kaufmann, *Kot gereimt* und andere Ablagerungen. Zur frühen Lyrik von Günter Grass, in: *Vogelflug und letzte Tänze. Der Lyriker Günter Grass*, hrsg. v. Burkhard Moennighoff u. Rüdiger Zymner, Schwerte-Villigst 2008 (=Tagungsprotokolle des Instituts Kirche und Gesellschaft), S. 10–34.

mehr bedeutet. So, wie Amsel tief unter der Trinitatiskirche seinen Kot beschaut, zwingt es auch Brauxel, den Auftraggeber der Aufzeichnungen, Jahrzehnte später in der 24.ten Fröhschicht zur rückwärtsgewandten Erkenntnissuche: „Wer steht da, hat sich nach dem Frühstück erleichtert und betrachtet seinen Kot? Ein Mensch, nachdenklich und besorgt, der Vergangenheit hinterdrein“.³

Vergangenheit, Endlichkeit wird evoziert, existentielle Betroffenheit, Intimität und Enttabuisierung als Programm können wohl kaum in einem prägnanteren Bild vermittelt werden! Grass macht aus dieser fundamentalen Wirklichkeit und Wahrheit ein auch poetologisch geltendes, eindrucksvolles Programm. So heißt es im Gedicht *Kot gereimt*⁴:

Alle Gedichte, die wahrsagen
und den Tod reimen,
sind Kot, der aus hartem Leib fiel,
in dem Blut rinselt, Gewürm überlebt.

Der poetologische Topos steht für alles:

Frühe Knetmasse, Schamknoten
und Angstbleibsel: was in die Hose ging.

Erkennen wir wieder:
unverdaut Erbsen, Kirschkerne
und den verschluckten Zahn.
Wir staunen uns an.
Wir haben uns was zu sagen.
Mein Abfall, mir näher als Gott oder du und du,⁵

Erinnerte, das in den Text eingeht, aber auch für das, was er dem Schreiber bedeutet: Kot hat existentielle Bedeutung, ist, um auf unser Thema zuzusteuern, so vielbedeutend, dass es dem, was Georg Lukács 1916 in seiner Theorie des Romans als ‚transzendente Obdachlosigkeit‘ bezeichnete, recht nahe zu kommen scheint. Nichts führt uns zwingender zu uns selbst wie das, was uns die Vergänglichkeit unseres Seins immer wieder vor Augen führt. Dem gegenüber erscheint jede Transzendenz weit entfernt. Amsels/Brauxels Kot-Beschauen hat Folgen: für die Handlung, für Grass‘ Poetik, für uns alle. Wieso?

Grass hat das Kot-Beschauen in weiteren Gedichten thematisiert. Dabei geht es nicht, wie die intime Thematik es anzudeuten schien, um eine Reduktion auf die Selbstbefindlichkeit. So wie sich Grass immer auch als Zeuge seiner Generation gesehen hat, sind seine literarischen Weltentwürfe bei aller Schau in ein reduziertes kleinbürgerliches Ambiente mehr. Im Roman *Hundejahre* wird das topographische Muster Langfuhr zum Mikrokosmos:

³ Günter Grass, *Hundejahre*. Roman. Werkausgabe in zehn Bänden, hrsg. v. Volker Neuhaus, Darmstadt u. Neuwied 1987, Bd. III, S. 228.

⁴ Günter Grass, *Kot gereimt*, in: *Mit Sophie in die Pilze gegangen*. Gedichte und Lithographien, München 1995,

⁵ Grass, *Hundejahre*, S. 228.

Es war einmal eine Stadt, die hatte neben den Vororten Ohra, Schidlitz, Oliva, Emaus, Praust, Sankt Albrecht, Schellmühl und dem Hafenvorort Neufährwasser einen Vorort, der hieß Langfuhr. Langfuhr war so groß und so klein, dass alles, was sich auf dieser Welt ereignet oder ereignen könnte, sich auch in Langfuhr ereignete oder hätte ereignen können.⁶

Und wie das Kot-Beschauen Einblick in eine gegenwartsnahe Poetik vermittelt, vermittelt der kleine Danziger Vorort die Welt, in der gehandelt und Bedeutung vermittelt wird.

Nachdem der Erzähler und seine Figur das Kotbeschauen als Muster der Poetik etabliert hat, wechselt die Erzählung auf die Ebene der Rhetorik: *Was* sieht der nachdenkliche Kotbeschauer und *was* macht er aus seiner Erkenntnis? So bleibt es nicht bei dieser Ebene des *sensus litteralis*, ein *sensus allegoricus* ist angesagt. Ort der Entdeckung: ein Schaufenster auf der Milch Kannengasse, vor welches das Schülerpaar wenig später zu stehen kommt. Eine zoologische Handlung wird dabei zum Anschauungsbild. Ein verdächtiger Langsatz lässt ahnen, hier wird etwas ans Licht gebracht! Mitten drin im proppenvollen Schaufenster und geradezu unspektakulär bietet sich dem Betrachter allerlei ausgestopftes Getier. Und während noch Matern anbietende Vorschläge zur Erweiterung des Amselschen Vogelscheuchenbaus liefert, ist der schon mit seinen Gedanken bei der künstlerischen Umsetzung: „er, Amsel, habe vor, etwas Widerspruchsvolles zu tun; einen Riesenvogel werde er als Vogelscheuche erstehen lassen – das Schaufenster in der Milch Kannengasse voller ausgestopft mit Animalischem habe ihn angeregt, besonders der Adler auf dem Lamm.“⁷ Damit rekonstruiert die Künstlerfigur Edi einen Mythos und schreibt ihn als Künstler weiter.

Adler und Lamm, so wird die Zeit erweisen, werden mit Amsel und Matern als Opfer/Täter gespiegelt. Ob und wie weit der Autor hier auf die keltische Mythologie zurückgreift, laut der Adler und Lamm zu den ersten lebenden Tieren auf Erden zählten und die Urbesatzung des Paradieses abgeben, lässt sich an dieser Stelle nicht beantworten. Der meist positiv konnotierte Adler kann aber nicht nur Stärke, Kraft, sondern auch Hochmut bedeuten, was ihn für das Lamm zum Aggressor macht. Für das Lamm gibt es mit der alttestamentarischen und christlich weitergeschriebenen Ikonographie durch Christus die eindeutige Bestimmung zum Opfertier.

Grass wäre nicht Grass, wenn er Amsel in platter Mimesis und gänzlich unpolitisch bzw. ohne gesellschaftskritische Implikation handeln ließe: Nein, eine Umsetzung und die weitere Abstraktion des Allegorischen durch einen nächsten, einen „moralischen“ Sinn ist angesagt.

Amsels Erkenntnis vor dem Schaufenster in der Milch Kannengasse motiviert ihn zu einer künstlerischen Verwandlung der Dinge, die ihm seine Umgebung als Lumpen, als Ausgesondertes, als „Kot“ der Welt offeriert. So entsteht der große Vogel Piepmatz, getreu der Erkenntnis: „Die Vogelscheuche ist nach dem Bilde des Menschen geschaffen“. Als Schreckgespenst und übermächtig erscheint sie den Menschen in Amsels Umgebung. Sie verweigern sich der erkenntnisfördernden Kunst Amsels, so, wie sie sich weigern, ihre Zeit und die Nazis zu erkennen. Amsels Verwandlung folgt dem dritten der Schriftsinne, dem

⁶ Ebd., S. 519.

⁷ Ebd., S. 237.

sensus moralis. Er lehrt uns, dass Menschen vor Vogelscheuchen erschrecken, nicht aber vor sich selbst und dem, was sie schaffen: das Dritte Reich!

Schon einmal hatte sich Grass an dieser mythenkritischen Weltsicht abgearbeitet: Im Roman *Die Blechtrommel* ist es die hölzerne Niobe im Schifffahrtsmuseum, die den Menschen Angst macht, der sie alle in ihrer Nachbarschaft registrierten Unglücke und Schrecken unterschieben und die sie ausgemerzt sehen wollen. Auch hier transportiert der Autor die zeitkritische These, dass das damalige „Unheil“ sich so entwickeln konnte, weil die Menschen unfähig sind, die Welt zu lesen, ihren Ort zu suchen, die eigene Verantwortung zu akzeptieren und ihre Schuld zu erkennen. Sie suchen stattdessen Heil im Mythos.

In diesem Sinne erweist sich unser erster ‚heiliger Ort‘, die Trinitatiskirche, als literarischer Erkenntnisort!

Herz-Jesu und die Kirche unter Wasser. Gegenorte

Auch Langfuhr und die nahe Ostsee haben Kirchen, und auch sie werden im Werk zu Bedeutungsträgern:

Schauen wir zunächst auf die Herz-Jesu-Kirche. Unweit des Labeswegs gelegen, war sie für die Familie Grass Gemeindepfarrkirche. Im Roman *Die Blechtrommel* wird Oskar in ihr aktiv, zunächst an der Hand der Mutter, die dort ihre samstäbliche Beichte verrichtet, ein Grund für Oskar, den mit dem kurzzeitigen Verschwinden der Mutter im Beichtstuhl verbundenen Liebesverlust durch aggressive Eroberungszüge im Gotteshaus zu kompensieren. Zunächst versucht er vergeblich, den gipsernen Jesusknaben zum Trommeln zu verführen. Doch das Spannungsverhältnis hält an, entwickelt sich umgekehrt proportional zur zunehmenden Einsamkeit des Protagonisten. Hier, in der Kirche, lauert scheinbar Bedrohliches, genauer: der dortige Marienaltar hat es dem trommelnden Oskar kapitelübergreifend angetan. Er entwickelt sich zu einem provokativen Gegenstück. Erst unmittelbar vor dem Untergang der Stadt Danzig gelingt ihm die Eroberung des Liebe und Geborgenheit verheißenden Schoßes der Gottesmutter, eine Utopie, die ihn umgetrieben hatte. Im „Krippenspiel“ lässt er sich mit Hilfe der Stäuberbande, seinen „Jüngern“, in der schwarzen Messe anstelle des Jesusknaben auf dem gottesmütterlichen Schoß etablieren.

Die Herz-Jesu-Kirche begegnet uns in der Danziger Trilogie noch ein weiteres Mal in einem überaus bedeutungstragenden Zusammenhang, in der Novelle *Katz und Maus*. Sie wird neben den Sozialisations- und Bildungsinstanzen Elternhaus und Schule zur dritten Ebene, auf der Grass sein Zeitpanorama aus dem Blickwinkel von Jugendlichen, also den unmittelbar Betroffenen, entfaltet. In welchen ideologischen Räumen haben sich diese Jugendlichen damals bewegt, wie sind sie ihnen begegnet und was haben sie getan, um sich darin einzurichten. Hier spielt die Instanz Kirche durchaus eine Rolle, doch hier scheiden sich die Geister, werden Mitläufer und Außenseiter herausgebildet. Hier beginnt Mahlkes Geschichte der Verstrickung in seine Zeit.

Kontrapunktisch zur Mess-Zeremonie in der Herz-Jesukirche, in der wir die Messdiener Joachim Mahlke und Heinrich Pilenz erleben, etabliert Mahlke in der unter Wasser liegenden Messe des havarierten Minensuchbootes einen eigenen Kirchenraum. In diese Kapelle,

in der er seine Andacht zelebriert, sein *Stabat Mater* verrichtet und damit der Anbetung Mariens frönt, wird er am Ende in einer Art umgekehrten Geburtsvorgang eingehen.

Zwei Helden, die zu Antagonisten etablierter Kirchenfrömmigkeit werden! Wo wäre das *tertium comparationis*? Das für Oskar immer wieder provozierende Andachtsbild des Marienaltars und Mahlkes submarinen Marienaltar können wir in einem Zusammenhang sehen. In beiden Fällen haben wir es mit sakralen Inszenierungen zu tun, in denen die eroberten und selbstgebauten Altäre die Funktion von Andachtsbildern haben. Es geht dabei um nichts weniger als um ein Gottesverhältnis, ein Verhältnis zum Sakralen, im Weiteren um ein übergreifendes Weltbild, in dem Menschen ihren Ort suchen und finden. Wir bewegen uns, jenseits sonstiger Interpretationsansätze zur Trilogie, in einem tradierten Funktionszusammenhang von Kultbild und Andachtsbild:

Zunächst gehen wir von der Annahme aus, dass Kultbilder göttlich legitimierte Verkündigungsbilder sind, also überpersönlich konnotierte sakrale Muster, die einer religiös geprägten Gesellschaft konsensual als Verehrungsbilder gelten, so wie sie in unserer religiösen Leitkultur einer christlich abendländische Tradition bekannt sind. Die Praxis der Allegorese war dafür eine verbindliche Auslegungslehre, die sich in allen Lebensbereichen von den Erziehungssystemen bis zur Sterbe- und Gedenkkultur sicher wusste. Auf dem Weg vom Kultbild zum Andachtsbild wurde aus dieser kollektiven Verbindlichkeit ein individuelles Muster, das einem anthropologisch evidenten Bedürfnis nach spiritueller Verortung des Einzelnen entsprechend gefunden wird. Es forderte die rituelle Ebene nicht mehr ein, dennoch blieb die Form- und Bildsprache quasi als Gebrauchsmuster weiter gültig.

Der Autor hat in seinem ersten Roman und in der Novelle der „Danziger Trilogie“ Kulträume geschaffen, die für die handelnden Figuren von existentieller Bedeutung sind. Was vermitteln die Begegnungen, die Oskar und Mahlke mit ihren Marienaltären literarisch vollziehen und damit zur Deutung anbieten?

Immanent ist beiden Texten ein Diskurs zum Thema Familie und Moderne, ja, das Marienbild wird hier quasi zum einem Erkenntnisbild. Grass bewegt sich damit durchaus in einer Tradition der Moderne: Die Trias Vater – Mutter – Kind ist zugleich auch als Triptychon und Heilige Familie zu sehen, der künstlerische Aufbau einer Familie lässt sich als Bedeutungstrias nachvollziehen. Ihr liegt die Erkenntnis zugrunde, dass es hier um mehr als zufällige Familiengeschichten geht. Albrecht Koschorke hat es in seiner Untersuchung über die „heilige Familie und ihre Folgen“⁸ auf eine Grundthese gebracht: Die Familienstory von Jesus, Maria und Joseph wurde zum grundlegenden abendländischen Code.

Für Koschorke besteht die Provokation darin, dass Jesus als Revolutionär erscheint, der die Familienbande sprengt. Er tritt für eine Welt der Brüder und Schwestern im Geiste ein und wird damit zum Störer jeder Familienidylle, weil sie gar nicht zu seiner Liebesutopie passe. Jesus steht für einen fundamentalen Familienkonflikt: Die Familie A: Maria, Joseph, Jesus, wird zum Familienkonstrukt B: Gott Vater, Christus und der Heilige Geist. Die Evangelien halten für Maria keine anhaltende gleichwertige Rolle bereit, sie ergibt sich erst mit der historischen Legitimierung seit der Gegenreformation.

⁸ Albrecht Koschorke, *Die heilige Familie und ihre Folgen*. Ein Versuch, Frankfurt a.M. 2000.

Grass hat mit Oskar und Mahlke quasi beide Modelle in den Blick genommen: Oskar sucht die heile Familie, die ihm die Realität nicht bieten kann, er erhält aber auch messianische Züge, schafft schon im Moment seiner Geburt gedankliche Voraussetzungen, mit seinem Sturz von der Kellertreppe reale Fakten, um sich aus dem tradierten Familienmodell zu verabschieden. Im Kapitel *Die Nachfolge Christi* entwickelt er die Urform einer Gegenkirche. In die Suche nach Jüngern, mit denen er eine alternative Blechtrommler-Künstler-Gemeinschaft begründen könnte, bezieht er auch den mutmaßlichen Sohn Kurt ein. Doch die Sinnhaftigkeit ebendieser neuen Genealogie wird mit Kurtchen widerlegt. Das muss Oskar schmerzhaft erfahren, als er, der verlorene Sohn, in den mit Maria neu begründeten Familienschoß zurückzukehren versucht, um seinen Sohn pünktlich zu dessen dritten Geburtstag mit einer Trommel in sein Reich zu ziehen, „als wäre die Übernahme einer Blechtrommel für einen jungen hoffnungsvollen Menschen nicht gleich scheußlich als die Übernahme eines Kolonialwarengeschäftes“.⁹

Auch für Mahlke geht es um die Frage der „Nachfolge“. Der Außenseiter kann solange sein polnisch-marianisches Gegenreich bewahren und die spirituelle Intimität mit seinem Andachtsbild leben, bis er sich in das System begibt und sich vom Reiz, den die Nazis zur Anerkennung ihrer Helden anbieten, korrumpieren lässt. Die spirituelle Gegenwelt zerbricht. Es gibt, um es mit der Erkenntnis Adornos aus dessen *Minima Moralia* zu sagen, „kein richtiges Leben im falschen!“.

Zwei Gegenmodelle zur Tradition von Kirche und Familie, die uns begegnen, werden in ihrem Scheitern vorgeführt. Oskar konnte nicht die Quadratur des Kreises schaffen, die, um Koschorkes Modelle einzubeziehen, A und B, die „Krippen-Familie“ und die Jüngerschaft vereinen, und Mahlke scheiterte beim Versuch, im patriarchalischen Kirchendiskurs der Gesellschaft und seiner pseudosakralen Überwinder, dem Nazireich, sein marianisches Frömmigkeitsreich zu sichern. Familie und Kirche erweisen sich in gleicher Weise als Dystopien.

Kölner Dom, Hauptbahnhof und WDR. Nachkriegstrinität

Im Roman *Hundejahre* knüpft Grass mit Matern ein eigenes Bedeutungsnetz in und um den Kölner Hauptbahnhof. Eine enge Verbindung zum unmittelbar und unübersehbar daneben sich mächtig erhebenden Dom hat schon immer zu Nachdenken und/oder Spott über diesen Doppelpack Anlass gegeben, doch Grass geht noch ein wenig weiter in Richtung Innenstadt und nimmt als drittes Paket das wenige Meter weiter sich erhebende Kölner Funkhaus hinzu. Er verbindet die Bauten zu einem geschichtsträchtigen Dreieckskonstrukt.

In der *Öffentlichen Diskussion* im dritten Teil des Romans *Hundejahre* durchleuchtet Grass spezifische Verhaltensmuster der deutschen Nachkriegsgeschichte. Sie führt den Leser in das nur einen Steinwurf von Dom und Hauptbahnhof gelegene Kölner Funkhaus am Wallrafplatz – eine Topik, die wieder in besonderer Weise als Trias erscheint.

⁹ Günter Grass, *Die Blechtrommel*. Roman. Werkausgabe in zehn Bänden, hrsg. v. Volker Neuhaus, Darmstadt u. Neuwied 1987, Bd. II, S. 428.

Rolf Zander, geprägt von einer unverkennbaren existentialontologischen Attitüde, mit der Grass den Heideggerjargon seiner Generation sprachskeptisch als „Jargon der Eigentlichkeit“ im Sinne Adornos imitiert, durch Parodie seziert und zum Motor mangelnder Schuldfähigkeit stempelt, stellt Matern das neue Medium vor, bei dem Liebenau, der Erzähler der „Liebesbriefe“, als zukunftssträchtiger Macher gerade dabei ist, „neue Funkformen zu entwickeln“.¹⁰ Matern, der „Knirscher“ und Schauspieler mit der in den Jahren seiner wechselnden ideologischen Anpassung und seines mit Wut, Hass und Rache inszenierten Rachefeldzuges geprägten Stimme, steigt zur idealen Besetzung der Sprecherrolle für „dröhnende Funkpädagogik“ (717) auf, er „spricht grollt röhrt“, wie er es schon als Schauspieler im Dritten Reich getan hatte, nicht zuletzt im Kreis der Nazigenossen, mit denen er dem Freund Eduard Amsel im Garten der Villa auf dem Steffensweg den Garaus gemacht hatte. Sein Zähneknirschen hatte ihn trotz Vermummung verraten. Nun aber treibt ihn seine zwanghafte Fiktion, als Antifaschist Opfer der Nazis geworden zu sein. Er bietet mit seiner Vita einen idealen Stoff für den „Detailsammler und Bezügesucher; Abstandnehmer und Kernbloßleger; Archivschnüffler und Milieukenner; Infragesteller und Klugscheißer“ Harry Liebenau, Prototyp des intellektuellen und omnipräsenten Schwätzers: „kein Schriftstellerkongress ohne sein Formuliertalent Nachholbedürfnis Erinnerungsvermögen“ (717).

Matern und Liebenau ergänzen sich geradezu ideal, beide entziehen sich einer persönlichen Verantwortung, beide verstehen es, auf dem Klavier nachkriegsspezifischer Verdrängungsmethoden und Ritualisierungen zu spielen. Für den Rundfunkmacher Harry Liebenau wird mit Matern die geplante Reihe „Die Diskussion“ zum Muss, ja, sein „Lieblingsplan“ kann erst mit Matern „in aller Öffentlichkeit dynamisch ausgebreitet werden“ (719). Für ihn ist die Sendeform nur ein weitergedachtes *l'art pour l'art*-Stück, in dessen Szenerie Matern als „Phänotyp“ zu agieren hat, denn wer „sein Publikum fesseln will, muss seinen Intellekt auf dem Kopfe stehen und dennoch deklamieren lassen. Quasi ein klassisches Drama, jedoch auf einen einzigen Akt reduziert. Dennoch der bewährte Aufbau: Exposition Peripetie Katastrophe“ (719). Nicht umsonst wird Matern für ihn zum „Phänotyp“ (719).

Die Kontroverse des Autors Günter Grass mit den zeitgenössischen Vertretern der abstrakten Kunst und einer Autonomieästhetik wird thematisch einbezogen. Die Ablehnung traf vor allem Gottfried Benn, den „Phänotyp dieser Stunde“¹¹, wie ihn sein Biograph Dieter Wellershoff in seiner Dissertation von 1958 charakterisiert hatte. Benns *Roman des Phänotyp* vermittelte eine spezifische Bewusstseinslage, die des „für die gegenwärtige geschichtliche Stunde repräsentativen Menschen“.¹² Mit ihm verlagert Grass den Ästhetikdiskurs der Nachkriegszeit, den er im Umfeld von Benns *Statischen Gedichten* und dem Entwurf der Idee vom „Gegengeist“ ausgemacht hat, von der fachspezifischen Auseinandersetzung, wie er sie in seinem Essay *Der Inhalt als Widerstand* formuliert hat, auf das komplexere Feld der kultursoziologisch manifesten Strukturen, wie sie der Rundfunk in dieser Zeit bot.

¹⁰ Grass, Hundejahre, S. 713ff; die weiteren folgenden Zitatstellen im Text (vor Anm. 11) werden in Klammern nachgewiesen.

¹¹ Dieter Wellershoff, Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde, Köln 1958.

¹² Dieter Wellershoff, Nachwort des Herausgebers zu Prosa und Szenen, in: Gottfried Benn, Gesammelte Werke. 6. Stücke aus dem Nachlass. Szenen, Wiesbaden 1968, S. 1622.

Benn trifft der Vorwurf mangelnder Fähigkeit und Bereitschaft, sich mit der Wirklichkeit zu beschäftigen. Dies gilt im Urteil von Grass als fundamentales Versagen, die Poetik eines Benn ebenso betreffend wie die Ästhetik dieser Zeit, einer Hochblüte der abstrakten Kunst. Hier geht es um die angemessene Bewältigung des Dritten Reiches, der sich Liebenau entzieht. Er wird zum Erfüllungsgehilfen eines solchen eskapistischen intellektuellen Rollenverständnisses. Schnell kann er „Über das Funkische hinaus“ (720) den Zugewinn für eine artifizielle Theaterästhetik ausmachen: „Weder Guckkasten noch Raumbühne. Parkett und Podest verschmelzen endgültig. Nach jahrhundertlangem Monolog findet die Menschheit wieder den Anschluss an das Zwiegespräch; mehr noch, die große abendländische Diskussion lässt uns wieder auf Exegese und Katharsis, auf Deutung und Reinigung hoffen.“ (720)

Das Besondere ist, dass mit der im Roman konzipierten und realisierten Sendung ein sakraler Ort geschaffen wird, der sich abspaltet vom gegenüberliegenden Dom, dem genuinen Träger für einen solchen Sinn-Komplex. Hier wird ein „moderner“ Ort geschaffen, der als pseudosakraler Ort in dieser Zeit funktionieren soll. Nicht von ungefähr bindet sich an ihn der Topos „Abendland“.

Als „voraussichtlicher“ Sendetermin für die „abendländische“ Diskussion wird der achte Mai 1950 vorgesehen, also der fünfte Jahrestag nach der Kapitulation. Der symbolträchtige Sendetermin indes vermag der Diskussionsrunde dennoch keine existentielle Betroffenheit zu entlocken, schon gar nicht dem Diskussionsleiter „Harry L.“. Angelegt als säkularisierter Gottesdienst, wird einem Schöpfungsmythos der Moderne gehuldigt, dessen man nach dem Untergang so offensichtlich bedarf, und der es erlaubt, das Besondere des Neuen als Mittel zur Eliminierung des Bisherigen zu verstehen. So empfiehlt sich die öffentliche Diskussion als Selbstinszenierung einer Nachkriegsgeneration, die den Diskurs selbst zum Objekt ihrer Anbetung erhebt, zum neuen Messias. Harry verkündet das ‚Allerneueste Testament‘ der lauschenden Schar: „Diskutanten! Junge Freunde! Das Wort ist wieder Fleisch geworden und hat in unserer Mitte Wohnung genommen. Anders gesagt: wir sind zusammengekommen, um zu diskutieren. Die Diskussion ist das adäquate Ausdrucksmittel unserer Generation.“ (722) Was wurde hier neu geboren, auf welchem Altar wird hier ein Opfer gebracht?

Fragt man nach dem Neuen, so ist es das Prinzip der Öffentlichkeit, in das man das Individuelle und die persönliche Gewissenserforschung, die der Katholizismus im Sakrament der Beichte als intimum Bekenntnisakt im Gespräch zwischen Gott und dem Sünder zuweist, in eine mehr amorphe als definierbare Diskursgemeinschaft verschiebt und das mit dem Rundfunk in einem neuen, höchst modernen und attraktiven Medium verifiziert werden kann: „Auch früher schon wurde am Familientisch, im Freundeskreis oder auf Pausenhofplätzen diskutiert: heimlich, gedämpft oder zwecklos verspielt; uns aber ist es gelungen, die große, dynamische, nicht enden wollende Diskussion aus den vier Wänden, wo sie gefangensaß, zu lösen, sie ins Freie, unter den Himmel, zwischen die Bäume zu stellen!“ (723) Die Entprivatisierung des Lebens, die hier vollzogen wird, erlaubt scheinbar die Überwindung jeder persönlichen Verantwortung und Schuld.

Mag die Szene noch so realistisch sein, der für die Theatralisierung rekonstruierte Erbsberg, auf dem sich die damaligen Vernichtungsaktionen, bei denen Matern ebenso wie Liebenau zu Tätern wurden, noch so inszenatorisch konkret nachgestellt werden: Die Entprivatisierung der Ereignisse, ihre Transformation in ein öffentliches Ereignis machen sie für

die Erkenntnis der eigenen Schuld ungeeignet. Grass entlarvt satirisch, doch zugleich anklägerisch die Relativität der damaligen Praxis der öffentlichen Diskussion, denn alles lässt sich mit dem Prinzip einer Diskussion um der Diskussion willen denunzieren. Gott ist dabei ebenso in der Masse der abgewickelten Instanzen. Harry wird der willige Vollstrecker eines solchen Relativismus: „Deshalb stellt sich uns kein Thema, das wir nicht dynamisch diskutieren könnten. Gott und die Haftpflichtversicherung; die Atombombe und Paul Klee; die Vergangenheit und das Grundgesetz bieten uns keine Probleme, sondern Diskussionsthemen.“ (723 f.)

Es fehlt jedes Kriterium, jeder Bewertungsmaßstab, jede Ethik. Strukturhomolog werden die Bedingungen für das Versagen im Dritten Reich in dieser Zeit fortgeführt. Die Rituale werden festgelegt, das Ganze dank der Kanalisierung aller spontanen Äußerungen, die als Zwischenrufe „entweder chorisches zu gestalten oder schriftlich zu formulieren“ (724) sind, Teil einer zeittypischen Rundfunkästhetik. Die intertextuellen Muster, die benutzt werden, sind nur ein vorgeblicher, doch sinnentleerter Bezugsrahmen. Das Tribunal wird bibelgerecht inszeniert. Harry als Pontius Pilatus stellt die Fragen, Matern fungiert als Petrus, der den Verrat an seinem in Blutsbrüderschaft verbundenen Freund Eddi Amsel noch einmal begeht.

Der letztlich dennoch diskussionswillige und bekenntnisfreudige Matern provoziert die Hörergemeinde zum Dankgebet: „Oh großer Schöpfer der dynamischen und immerwährenden Weltdiskussion, der Du geschaffen hast Frage und Antwort, der Du das Wort erteilst oder nimmst, stehe uns hilfreich bei, da wir den diskussionsfreudigen Gegenstandswalter Matern durchdiskutieren wollen. Oh Herr aller Diskussionen...“ (726). Am Ende geht die Öffentliche Diskussion völlig in einer Farce auf. Matern, der Diskussionsgegenstand, reproduziert seine an Heidegger geschulten Worthülsen, und Liebenau pflegt seinen Ästhetizismus, der nichts anderes als ein in den Kontext der Rundfunkpraxis überführter Heideggerdiskurs ist, ein Musterbeispiel selbstreferentieller Bedeutungshaftigkeit: „Die Diskussion, geführt von diskussionsfreudigen Diskutanten, hat aus sich heraus eine Diskussionssteuerung ratsam werden lassen, die der Diskussion das notwendige dynamische Gefälle: also den Trend zur Katastrophe im hergebrachten klassischen Sinn verspricht.“ (733)

Die Tragödie selbst steht hier zur Disposition. Der Zwiespalt zwischen dem Individuellen und dem schicksalsträchtigen Machtanspruch der Götter, der die Tragödie der Antike geprägt hatte, hat sich aufgelöst, ohne dass es ein aufklärerisches Denken, ein diese Stelle beanspruchendes Humanitätsideal und Persönlichkeitsprinzip gäbe.

Der existentialistische Topos von der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ greift hier in besonderer Weise. In diesem Weltbild ist Gott abgeschafft, und so gibt es auch keinen wirklichen, nur einen pseudo-heiligen Ort. Geblieben ist eine leere Form, ein in sich selbst kreisender Ästhetizismus. Selbst da, wo die öffentliche Diskussion ins Politische und Soziologische vorstößt, bleibt sie einem folgenlosen Formalismus verhaftet. Die Behauptung, „In jeder Demokratie hat die öffentliche Diskussion ihren legitimen Platz“ (744) erweist sich als Stereotyp. Vor allem der Vergleich und die anmaßende Distanzierung von der katholischen Beichte und den öffentlichen Schulbekenntnissen in den kommunistisch regierten Ländern ist nichts als elitäre Selbstbespiegelung (744). Die bittere Ironie der Sendung mündet in eine geradezu hymnische Eloge auf die Geburt eines neuen Mythos: „Am Anfang war das Gespräch!“ (745). Die Diskussion verkommt zu einem Fetisch, zu einem neuen Götzen,

den die Diskutantenrunde der Rundfunksendung sich erhebend anbetet und zu ihrem Gott erhöht: „Wir diskutieren, um die Existenz des Diskussionsgegenstandes zu beweisen.“ (745)

So bleibt selbst das Bekenntnis des „Diskussionsgegenstandes“ Matern, zum Mörder seines Freundes Amsel geworden zu sein, nur formales Geständnis, dem das abschließende Schluss- und Dankgebet folgt: „Oh, großer Lenker und Schöpfer der immerwährenden dynamischen Welt Diskussion, der Du uns einen diskussionsfreudigen Diskussionsgegenstand und ein allgemeingültiges Diskussionsergebnis beschert hast, lass uns nun Dank sagen, indem wir hymnisch hochpreisen zweiunddreißigmal den deutschen schwarzhaarigen Schäferhund“ (762f.). Nicht umsonst endet dieser hymnische Abgesang mit einer Eloge auf den titelgebenden Symbolträger, die in eine bedeutungsträchtige Akkumulation mündet. Die finalen Kategorien „milchschwarz, schneeschwarz“ stellen einen intertextuellen Bezug her zu Paul Celans *Todesfuge*, dessen Oxymoron der Anfangszeile „Schwarze Milch der Frühe“ hier dazu dient, der modernistisch verbrämten Ignoranz der Nachkriegsgeneration, mit der den Opfern des Holocaust noch nachträglich Hohn gesprochen wurde, entgegenzutreten.

In unserer satanischen Trilogie gibt es eine direkte Linie vom WDR-Funkhaus am Dom entlang zum Hauptbahnhof, denn hier war der eigentliche Ort, an dem die in Liebenaus Sendung karikierten Diskussionen ihr Vorbild hatten. Hier waren die Formen des öffentlichen Diskurses besonders fruchtbar, vor allem die weit über die Stadt hinaus bekannten „Mittwochsgespräche“, die den Kölner Hauptbahnhof damals zu einem Kulturereignis gemacht hatten. Eine identische Funktion der Topographie um den Dom finden wir in der „Danziger Trilogie“, gespickt mit einiger Symbolkraft. Im Kölner Hauptbahnhof finden wir Walter Matern mit Hund in regelmäßigen Abständen, nicht zuletzt, nachdem er sich nach Abschluss der öffentlichen Diskussion und dem Abkassieren der letzten ausstehenden Honorare aus dem Funkhaus in Richtung „aufbauwillige, friedensliebende, nahezu klassenlose, gesunde und ostelbische Deutsche Demokratische Republik“ (764) davonmacht und am nahen Dom vorbei, dem „gotischen taubenernährenden Doppelzinken“ (764), zum Kölner Hauptbahnhof unterwegs ist, um wieder einmal die „heimzusuchen“, die er für sein Versagen schuldig zu machen sucht. Schon lange waren ihm „der Kölner Hauptbahnhof und der Dom zu Köln ein beredtes Gegenüber gewesen“ (764). Dank der Erfahrungen im Funkhaus erweitert sich das symbolträchtige Beziehungsgefüge. Es wird daraus „das spannungsgeladene Dreieck Hauptbahnhof – Dom – Funkhaus“ (764), in dem sich die mentale Disposition der Nachkriegsgesellschaft offensichtlich verdichtet.

Tatsächlich scheint das „Heilige Köln“ mit seinem Dom als Doppelzinken dem kleineren, historisch ungleich weniger geprägten „Mostrichklecks“ Düsseldorf, in dem Grass von 1947 bis 1952 lebte, und das er auch als Vorlage für den Nachkriegsteil des Romans *Hundejahre* hätte wählen können, vielfältig überlegen. Den ideologiekritisch hinterfragten meinungsbildenden Institutionen Kirche und Rundfunk begegnet mit dem Hauptbahnhof ein nicht minder zeittypisches Phänomen. Es wirkt wie ein Denkbild für die Entwurzelung dieser Generation, hat aber im Kontext der Grass'schen Ikonographie eine sehr viel weiter reichende, auch das literarische Konzept betreffende Funktion. Der „Nachlassverwalter“ (765) Walter Matern findet hier einen Erinnerungsort besonderer Art: „in Kölns warmer, fliesengekachelter, streng süß riechender und katholischer Männertoilette“ (765) macht

er jene, „in emaillierte Bühnen gekritzelt“, Namen aus, die „sein Herz hüpfen, seine Milz schwellen, seine Nieren schmerzen ließen“. (765)

Nichts vermag die existentielle Krise des fiktiven „Phänotyp“ angemessener ins Bild zu setzen, hat doch Grass selbst immer wieder mit der Metaphorik der inneren Organe als psychosomatisch relevante Erinnerungsträger gespielt und die Funktion des Verdauungsapparates, wie ausgeführt, eng an sein poetologisches Konzept gebunden. Matern erweist sich im Sinne seines Autors eben nicht als der, der im „Kot betrachten“ eine Formel für seinen Erkenntniswillen sieht, sondern als jemand, der im unästhetischen Mief der heruntergekommenen Männertoilette ein Äquivalent für seinen mentalen Zustand findet. Die Namen an der Wand, Chiffren einer ebenso heruntergekommenen Sprache, sind wie ein Menetekel, das Matern lediglich für seine niedrige Rache ausbeutet, ohne die Metaphorik der Schrift, die Vergangenheit, als Provokation anzunehmen. Die „Zeichen der Zeit“ anzunehmen, hatten sich aber diejenigen geschworen, die sich zur gleichen Zeit, in der das fiktive Romangeschehen angesiedelt ist, zusammenfanden.

In eben diesem Ambiente, wenige Meter entfernt, fanden tatsächlich in dieser Zeit die Ereignisse statt, die im Roman abgeurteilt werden. 1946 hatte der Verlagsbuchhändler Gerhard Ludwig eine Lizenz zur Eröffnung eines Zeitungsladens im Kölner Hauptbahnhof erhalten. Die Ausweitung des Sortiments auf Bücher geschah fließend, denn Rowohlt's Rotations-Romane wurden zunächst auf Zeitungspapier gedruckt und entsprechend in Zeitungsläden angeboten. Aus einem eher beiläufigen Hinweis, dass hier am Ort auch Möglichkeiten zur Aussprache mit den Autoren der Werke bestünden, ergab sich eine Kontroverse mit dem Schriftsteller Jakob Kneip, dem letztlich das Erfolgsmodell der Mittwochgespräche zu danken war.¹³ Die kleine Verkaufsfläche der Buchhandlung war schon bei der ersten, am 6. Dezember 1950 veranstalteten Lesung mit Diskussion zu klein, so dass man in den „Wartesaal 3. Klasse“ ausweichen musste. Fortan waren bis 1956 in insgesamt 250 Veranstaltungen Zuhörer und Diskutanten Gäste im Kölner Hauptbahnhof. Die Themen reichten von Literatur und Kunst über Weltanschauung zu Ökonomie und Politik, ließen faktisch keinen Bereich außer dem naturwissenschaftlichen aus.

Als Referenten kam alles, was Rang und Namen hatte, von Friedrich Sieburg, Ernst von Salomon, Theodor W. Adorno, der Kabarettist Werner Finck, Spiegel-Herausgeber Rudolf Augstein bis zum damaligen Bundesminister für Wirtschaft und nachmaligen Kanzler Ludwig Erhard, der seinen Vortrag unter das Thema *Ist der königliche Kaufmann noch zeitgemäß?* gestellt hatte. Vortragsthemen wie *Die geistige Entscheidung am Rhein* und *Die mahnende Beschwörung des christlichen Abendland-Wunschbildes*¹⁴ machten einen wesentlichen Aspekt der kulturellen Leitlinie aus. Die Tradition eines wenn auch offenen, so doch katholisch-konservativen Denkens, wie es für die Adenauer-Ära prägend wurde, war nicht zu überhören.

Dom, Hauptbahnhof und WDR waren also tatsächlich in der frühen Nachkriegszeit eine Trias der Erkenntnis, nur macht Grass sie zu der des Nichterkennens, ja, geradezu einer ‚satanischen Trinität‘. Ausgehend von einem sakralen Ort, dem Dom als der ‚Erstbesetzung‘

¹³ Vgl. dazu Freier Eintritt. Freie Fragen. Freie Antworten. Die Kölner Mittwochgespräche 1950–1956, hrsg. v. Historischen Archiv der Stadt Köln, Köln 1991.

¹⁴ So der Beitrag von Kneip selber, der das Mittwochgespräch vom 14. 3. 1951 bestritt. Vgl. ebd., S. 76.

des Areals am Rhein, die auch optisch nicht zu überholen war, werden der Hauptbahnhof als Transferort, in dieser Zeit vor allem auch der Flüchtlinge und Vertriebenen, und der Rundfunk als damals hochgehandelter Vermittlungsort für Botschaften, als ‚Kanzel‘ der Zeit, zu einem Dreieck verdichtet, überhöht und als pseudosakraler Ort literarisch etabliert.

Abgesang:

Wo steht Grass selber?

Ich greife zurück auf meinen Beitrag zum 85. Geburtstag auf dem Danziger Kolloquium. Dort hatte ich den jungen Doktoranden von meiner eigenen Begegnung mit Grass zu Beginn meiner Dissertation, 1969, berichtet. In einem der tiefschwarzen Orte in Oberfranken und Niederbayern, zwischen denen wir mit dem Bus der Sozialdemokratischen Wählerinitiative eine Woche auf Reisen waren, hatte er mir einen, wohlmeinend meine Erkenntnis steuernd, Hinweis mitgegeben. Lange blieb er für mich so etwas wie der „Knopf, der bei Dünkirchen liegenblieb“, der „Aschenbecher“, die Spur der Geschichte, bevor ich ihn verstehen konnte. Es war der Verweis, er habe sehr viel von Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*, gelernt. Hier können wir auch heute den Autor suchen.

Im Roman *Die Rättin* hat Grass, beginnend beim Titelbild, der „Ratte vor Danzig“, die Ostseestadt und ihr Umland wieder einmal zum beherrschenden Thema gemacht. Das Bildmotiv markiert zugleich Untergang und utopische Hoffnung, denn im Roman wird die Stadt in vielfältiger Weise zum Schauplatz und zur Projektionsebene.

Oskars Wiederbegegnung mit Danzig und sein Besuch des 107. Geburtstages der Großmutter Anna Bronski im kaschubischen Bissau sind eingebunden in einen phantastischen Weltuntergang, Strafaktion der Ratten gegen das Versagen des Menschengeschlechtes. Im fiktiven Dialog mit der geträumten Ratte versucht der Autor-Erzähler gegenzuhalten, doch vergeblich. Der Mensch, Beweis einer von Gott „verpfuschten Schöpfung“¹⁵, hat seine Chancen gründlich vertan; alles spricht gegen ihn, vor allem seine Unfähigkeit, Kriege zu vermeiden und seine Welt so zu erhalten, wie er sie mit der Schöpfung übernommen hat. In Analogie zu Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei* inszeniert Grass mit den Ratten ein Jüngstes Gericht. Hier ist es die Erzählerratte, die „vom Müllberg herab verkündete, dass der Mensch nicht mehr sei“.¹⁶ Das Paradox, die Nichtexistenz dessen zu erklären, dessen Identität man zugleich als Apriori annimmt, bestimmt auch hier die Argumentation. Wenn auch die Menschen als Spezies, die das Humane erdzeitlang für sich reklamiert haben, als sinnvolle Schöpfung widerlegt sind, ist doch letztlich noch im Untergang alles Hoffen, die Erfüllung utopischer Erwartung, an sie gebunden.

¹⁵ Günter Grass, *Die Rättin*. Roman, Werkausgabe in zehn Bänden, Bd. VII, S. 130.

¹⁶ Ebd., S. 13.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Marion Brandt
Uniwersytet Gdański

Deutsch-polnische Literatur aus postkolonialer und interkultureller Perspektive

German-Polish literature in postcolonial and intercultural perspective. This paper points at a low presence of German-Polish writers in German researches on migration and intercultural literature and presents some hypotheses on the reasons for this phenomenon. In the second part the paper outlines the potential of postcolonial studies and intercultural literary studies for research on the literature of Polish writers living in Germany and German writers of Polish descent.

Keywords: intercultural literature, Polish writers in Germany, intertextuality, postcolonial studies

Polsko-niemiecka literatura z perspektywy postkolonialnej i międzykulturowej. Autorka artykułu pokazując, że literatura polskich pisarzy żyjących i tworzących w Niemczech jest prawie nieobecna w germanistycznych badaniach międzykulturowych, zastanawia się nad przyczynami tej absencji. W drugiej części artykułu zarysowany zostaje potencjał badań postkolonialnych i międzykulturowych dla badań nad literaturą tworzoną przez polskich pisarzy żyjących w Niemczech i niemieckich pisarzy z polskimi korzeniami.

Słowa kluczowe: literatura interkulturowa, polscy pisarze w Niemczech, intertekstualność, badania postkolonialne

Im *Handbuch Interkulturelle Literatur in Deutschland*, einem Grundlagenwerk zur interkulturellen Literaturwissenschaft, herausgegeben im Jahr 2007 im Metzlerverlag, finden sich Informationen über polnische Schriftsteller, die in Deutschland leben, in dem Kapitel *Literatur osteuropäischer Migrantinnen*. Im Unterschied zu italienischen, spanischen, griechischen, portugiesischen, türkischen, russischen und brasilianischen Autoren in Deutschland haben polnische Schriftsteller in diesem Handbuch kein eigenes Kapitel erhalten. Eine wahre Überraschung bietet aber der Abschnitt, der ihnen innerhalb dieses Kapitels zugeteilt ist: Er stellt zunächst das Deutsche Polen-Institut in Darmstadt vor, dessen Tätigkeitsschwerpunkt bis in die 1990er Jahre auf der Vermittlung polnischer Literatur in Deutschland lag, das aber weder eine Institution polnischer Migranten in Deutschland ist, noch sich in besonderem Maße mit deren Literatur beschäftigte bzw. diese veröffentlichte (im Gegenteil: aus politischen Gründen hielt sich das DPI bis 1989 mit der Publikation dieser Literatur eher zurück). Dann werden drei Autoren kurz porträtiert: der Schriftsteller Gabriel Laub (1928–1998), der nach dem Zweiten Weltkrieg in der Tschechoslowakei lebte

und diese 1968 verließ, der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki (1920–2013), der als der „wohl bekannteste deutsche Literat polnischer Herkunft“ bezeichnet wird, und der polnische Schriftsteller und Publizist Tadeusz Nowakowski (1917–1996).¹ Diese grundlegende Publikation dokumentiert also eine irritierende Unkenntnis über in Deutschland lebende polnische Schriftsteller. Hier seien nur einige genannt, über die man durchaus auch hätte schreiben können:²

Józef Mackiewicz (1902–1985, seit 1955 in Deutschland)
 Marek Hłasko (1934–1969, seit 1958 in Frankreich, Deutschland und Israel)
 Witold Wirpsza (1918–1985, seit 1970 in Deutschland),
 Arnold Ślucki (1920–1972, seit 1970 in Deutschland)
 Christian Skrzyposzek (1943–1999, seit 1971 in Deutschland),
 Włodzimierz Odojewski (*1930, seit 1971 in Deutschland)
 Britta Wuttke (*1940, seit 1981 in Deutschland)
 Maria Kolenda (*1956, seit 1981 in Deutschland)
 Janusz Rudnicki (*1956, seit 1983 in Deutschland)
 Brigitte Helbig-Mischewski (*1963, seit 1983 in Deutschland)
 Natasza Goerke (*1962, seit 1985 in Deutschland)
 Artur Becker (*1968, seit 1985 in Deutschland)
 Leon Wiśniewski (*1954, seit 1987 in Deutschland)
 Iwona Mickiewicz (*1963, seit 1988 in Deutschland)
 Leszek Oświęcimski (*1959, seit 1988 in Deutschland)
 Dariusz Muszer (*1959, seit 1988 in Deutschland)
 Krzysztof Niewrzęda (*1964, seit 1989 in Deutschland)
 Krzysztof Maria Załuski (*1963, von 1989 bis 2004 in Deutschland)
 Wojciech Stamm (*1965, seit Beginn der 1990er Jahre in Deutschland)
 Magdalena Felixa (*1972, seit 1998 in Deutschland)

Wie diese Namen zeigen, die lediglich eine größere Auswahl darstellen, kamen die Schriftsteller zu unterschiedlichen Zeitpunkten nach Deutschland: Die einen kehrten nach Kriegsende nicht wieder nach Polen zurück, weil sie nicht in einem sowjetisch dominierten Polen leben wollten (Nowakowski, Mackiewicz), andere kamen nach der antisemitischen Kampagne 1968 (Wirpsza, Skrzyposzek, Ślucki), die meisten in den 1980er Jahren, als Deutschland günstige Zuwanderungsgesetze für Asylsuchende und für Polen mit deutschem Familienhintergrund bot. Heute etabliert sich schon die Generation der Zuwandererkinder auf dem deutschen Buchmarkt, die ihren Weg als deutsche Schriftsteller mit polnischen Wurzeln beginnen. Zu ihnen gehören Radek Knapp (*1964, seit 1978 in Wien),

¹ Klaus-Peter Walter, Literatur osteuropäischer Migranten, in: Interkulturelle Literatur in Deutschland, hrsg. von C. Chiellino, Stuttgart, Weimar 2007, S. 189–198, hier S. 195–196. Von Nowakowski wurde der Roman *Obóz Wszystkich Świętych* (1957) ins Deutsche übersetzt: *Polonaise Allerheiligen* (1959).

² Vgl. ausführlicher Rainer Mende: Grenzgänger, Würstmenschen und Mythenzersetzer. Ein kleines Porträt polnischsprachiger Literatur aus Deutschland, in: Jahrbuch Polen 2010, Bd. 21: Migration, hrsg. v. Deutschem, Polen-Institut Darmstadt, Wiesbaden 2010, S. 53–63.

Matthias Nawrath (*1979, seit 1989 in Deutschland), Alexandra Tobor (*1981, seit 1989 in Deutschland), Sabrina Janesch (*1985, geb. in Gifhorn). Wollte man ganz genau sein, müsste man auch deutsche Schriftsteller mit polnisch-jüdischem und polnischem Hintergrund, die nach dem Zweiten Weltkrieg nach Deutschland kamen bzw. in Deutschland blieben, zu interkulturellen Autoren zählen, also beispielsweise Janosch und Jurek Becker.

Obwohl die in Deutschland lebenden polnischen Schriftsteller also nicht an einer Hand abzuzählen sind, beschränkt sich ihre Rezeption im Wesentlichen auf zwei Namen, nämlich auf die von Radek Knapp und Artur Becker. Zu den Publikationen anderer in Deutschland lebender polnischer Autoren erschienen in überregionalen Zeitungen bestenfalls ein oder zwei Rezensionen, so zu Büchern von Iwona Mickiewicz³, Dariusz Muszer⁴ und Magdalena Felixa;⁵ etwas größerer Resonanz erfreuten sich die Publikationen von Natasza Goerke.⁶ Ein gewisser Maßstab für die Rezeption von interkulturellen Schriftstellern ist die Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises, der seit 1985 an „deutsch schreibende Autoren nicht deutscher Muttersprache“ vergeben wird, die durch „Arbeitsmigration, Asyl, Exil oder Studium nach Deutschland gekommen“ sind. Diesen Preis erhielten bislang drei Schriftsteller mit polnischem Hintergrund: Radek Knapp (2001), Artur Becker (2009) und Matthias Nawrath, dem im Jahr 2013 ein Förderpreis für sein Debüt *Wir zwei allein* (2012) zugesprochen wurde. Alle drei Ausgezeichneten verbindet, dass sie bereits als Kinder bzw. Jugendliche nach Deutschland kamen und ausschließlich Deutsch schreiben (nur Radek Knapp übersetzte selber einige seine Werke ins Polnische).

In der inzwischen recht umfangreichen germanistischen Forschung zum Thema Migration und Literatur kommen polnische und deutsch-polnische Schriftsteller so gut wie nicht vor.⁷ Besonders auffallend ist dieses Defizit gerade in Publikationen, die sich direkt osteuropäischen Migrationsschriftstellern widmen, so in dem Tagungsband *Eine Sprache – viele Horizonte ... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*. Lediglich im einführenden Aufsatz von Ingrid Ackermann werden Gabriel Laub als Beispiel eines polnischen Schriftstellers, der bereits 1968 nach Deutschland

³ Katharina Döbler, Vorsicht, Vorsicht. Die junge polnische Lyrikerin Iwona Mickiewicz, in: Die Zeit, 3.12.1993, Nr. 49. Rezension zum Gedichtband *Puppenmuseum* (Berlin 1992): Tomasz Kurianowicz, Ein Alltag voller Grenzerfahrungen. Die Polin Iwona Mickiewicz fahndet nach dem Unwirklichen im Wirklichen, in: FAZ, 25.10.2012. Rezension zu *Konstruktionen im Haus oder Iwan Iwanjtsch am Fenster. Bagatellen und Novellen* (Berlin 2011).

⁴ Vgl. Martin Ahrends, Heimsuchungen der Freiheit, in: Die Zeit, 23.3.2000, Nr. 13. Rezension zu *Die Freiheit riecht nach Vanille* (München 1999).

⁵ Sebastian Domsch, Sieben Stiefmuttersprachen. Magdalena Felixas Romanpsychogramm einer Ortlosigkeit, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.6.2005. Rezension zu *Die Fremde* (Berlin 2005).

⁶ Zu *Abschied vom Plasma* (Hamburg 2000) und *Rasante Erstarrung* (Hamburg 2003). Vgl. dazu die Rezensionsnotizen auf www.perlentaucher.de.

⁷ Vgl. z.B. Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur, hrsg. v. Sabine Fischer u. Moray McGowan, Tübingen 1997; Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne, hrsg. v. Klaus Schenk, Almut Todorow u. Milan Tvrđík, Tübingen, Basel 2004; Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten, hrsg. v. Aglaia Blioumi, München 2002. Als ein Versuch, diese Situation zu ändern, läßt sich wohl die kürzlich erschienene Publikation *Polnisch-Deutsche Duette*, hrsg. v. Renata Cieślak, Dresden 2013, ansehen.

emigrierte, Radek Knapp als Beispiel für einen osteuropäischen Schriftsteller, der mit dem Chamisso-Preis ausgezeichnet wurde, und Artur Becker als einer der Autoren, die von der Transformation in Osteuropa nach 1989 erzählen, genannt. Im bio-bibliographischen Anhang, der Autoren aufführt, die nach 1989 Bücher in deutscher Sprache publiziert haben, erhalten darüber hinaus noch Magdalena Felixa, Maria Kolenda, Roma Ligocka und Dariusz Muszer eine biographische Notiz.⁸ Von den 15 Aufsätzen dieses Bandes beschäftigt sich keiner mit einem polnischen Schriftsteller.

Ich möchte im folgenden (1) einige Überlegungen über die Gründe für die auffallend geringe Präsenz polnisch-deutscher Literatur in der literarischen Öffentlichkeit und der interkulturellen Literaturwissenschaft in Deutschland vorstellen und (2) das Forschungsfeld umreißen, das sich mit dieser Literatur eröffnet bzw. Forschungsansätze und Fragen skizzieren, mit deren Hilfe man sich ihr nähern kann. Als polnisch-deutsche Literatur bezeichne ich dabei die Literatur polnischer Schriftsteller, die in Deutschland leben und schaffen, in ihrem Werk auf deutsch-polnische kulturelle Differenzen Bezug nehmen und (durch Publikationen in deutscher Sprache) auch deutsche Leser erreichen wollen. Die Literatur deutschsprachiger Schriftsteller mit (teilweise) polnischem Familienhintergrund beziehe ich in diese Überlegungen mit ein.

1

Trotz des Postulats, die interkulturelle Literaturwissenschaft auch für Literatur zu öffnen, die in Deutschland in anderen Sprachen entsteht, beschäftigt sich diese weiterhin vorwiegend mit der deutschsprachigen Literatur. Dies scheint zunächst der entscheidende Grund dafür zu sein, dass in Deutschland lebende polnische Schriftsteller wenig bekannt sind, denn die Mehrheit von ihnen schrieb bzw. schreibt Polnisch oder überwiegend Polnisch. Die Wahl des Polnischen als Literatursprache mag mit der für die polnische Literatur besonders starken Tradition der Auslandsliteratur zusammenhängen. Manche Autoren verstehen sich eher als polnische Schriftsteller im Ausland denn als Migrationsschriftsteller in Deutschland, zumal einige von ihnen nicht nur in Deutschland leben, sondern zwischen verschiedenen Ländern wandern⁹ und auch bzw. sogar überwiegend in Polen veröffentlichen (so Janusz Rudnicki, Brigitte Helbig-Mischewski, Krzysztof Niewrzęda).

Von den meisten der hier genannten Autoren gibt es allerdings eine Vielzahl von Übersetzungen und oft sogar Originaltexte in deutscher Sprache¹⁰, dennoch werden sie in der

⁸ Vgl. Ingrid Ackermann, Die Osterweiterung in der deutschsprachigen „Migrantenliteratur“ vor und nach der Wende, in: *Eine Sprache – viele Horizonte ... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, hrsg. v. Michaela Bürger-Koftis, Wien 2008, S. 13–38.

⁹ Vgl. dazu Hans-Christian Trepte, *W poszukiwaniu innej rzeczywistości*, in: *Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura (e)migracyjna w Berlinie i Sztokholmie po roku 1981*, hrsg. v. Ewa Teodorowicz Hellman u. Janina Gesche in Zusammenarbeit mit Marion Brandt, Stockholm 2013, S. 81–97.

¹⁰ Siehe u.a. Krzysztof Maria Załuski, *Bodensee Triptychon*, Herne 2000; Iwona Mickiewicz: *Bevor wir mit Liebe und Schwefel spucken*, Berlin 2000; Maria Kolenda: *Der zweite Sommer*, Berlin 2000; dies.: *Vom Liebesleben der Stechpalme*, Meßkirch 2012; Krzysztof Mik: *Wiegenlied für Nachzügler*, Aachen 2000; Dari-

deutschen literarischen Öffentlichkeit kaum wahrgenommen. Ein besonders markantes Beispiel dafür ist Christian Skrzyposzek, der sich in seinem auf Deutsch geschriebenen Roman *Die Annonce*¹¹ in origineller und literarisch gelungener Weise mit der DDR auseinandersetzt, also ein Thema aufgriff, das in der deutschsprachigen Literatur der letzten zwei Jahrzehnte geradezu Mode war. Dennoch hat sein Roman in der Literaturkritik kein Echo gefunden (in der Berliner Staatsbibliothek und den Berliner Universitätsbibliotheken befindet sich nicht einmal ein Exemplar von ihm).

Wahrgenommen werden vor allem solche Autoren, die bewusst deutsche Adressaten wählen, indem sie z.B. den Lesern von Polen, vom sogenannten Transformationsprozess nach 1989, von den Veränderungen, zu denen es nach dem EU-Beitritt kam, erzählen. So spielt bei der Rezeption der Romane von Artur Becker eine große Rolle, dass er von einem Land schreibt, in dem die mentalen und materiellen Zerstörungen, die der Sozialismus hinterlassen hat, das Leben noch 20 Jahre danach bestimmen.¹² Zugleich erzählt Becker davon auf eine Weise, die traditionelle negative Polenbilder (wie das Stereotyp von der „polnischen Wirtschaft“) wiederbeleben kann.¹³ Radek Knapp wiederum schreibt in seinem Erfolgsroman *Herrn Kukas Empfehlungen* (2005) von einem jungen Polen, der für einige Zeit zur Arbeit in den Westen fährt, also über ein Thema das viele Deutsche im Zusammenhang mit der EU-Erweiterung umtrieb. In diesen Kontext der erfolgreichen polnischen Autoren in Deutschland gehört auch Adam Soboczyński mit seinem Polenbuch *Polski Tango*.¹⁴ Der „Zeit“-Publizist, der als Kind nach Deutschland gekommen war, fuhr in sein früheres Heimatland, um ein Bild Polens nach dem Beitritt zur EU im Jahr 2004 zu zeichnen. Außerdem sind noch diejenigen Schriftsteller etwas bekannter, die wie Magdalena Felixa, Natasza Goerke, Iwona Mickiewicz und Dariusz Muszer von Migrationen und kulturellen Begegnungen aus einer globalen, universalen Perspektive erzählen.

Für die Rezeption literarischer Texte und damit auch für die polnischen Autoren sind gesellschaftliche und politische Prämissen durchaus von Bedeutung. So beschäftigen sich die Literaturkritik und auch die germanistische Literaturwissenschaft überwiegend mit der Literatur der größten Minderheitengruppe in Deutschland, der deutsch-türkischen Literatur. Die Einwanderer aus Polen bilden zwar keine so sehr viel kleinere Gruppe,¹⁵ assimilieren

usz Muszer: *Der Echsenmann*, München 2001; ders., *Die Homepage Gottes*, München 2007; Leszek Herman [Oświęcimski], *Der Klub der polnischen Wurstmenschen*, München 2004; Witold Wirpsza, *Orangen im Stacheldraht*, München 1967 (2. Aufl. Berlin 1987); ders., *Der Mörder. Erzählungen*, München 1971; ders., *Drei Berliner Gedichte*, Berlin 1976. Siehe ferner auch weitere Literaturangaben in diesem Beitrag.

¹¹ Christian Skrzyposzek, *Die Annonce*, Berlin 2005.

¹² Vgl. Christian Prunitsch: *Kann man aus Masuren emigrieren? Zur Prosa Artur Beckers*, in: *Polnische Literatur in Bewegung. Die Exilwelle der 1980er Jahre*, hrsg. v. Daniel Henseler u. Renata Makarska, Bielefeld 2013, S. 227–248.

¹³ Vgl. Marion Brandt, *Europa auf dionysische Art. Bilder von Polen und Mitteleuropa in der gegenwärtigen deutschen Literatur*, in: *Wort – Bedeutung, Sinn und Wirkung*, Festschrift für Prof. Dr. habil. Oleksij Prokopczuk, hrsg. v. M. Smolińska, Słupsk 2011, S. 38–404.

¹⁴ Adam Soboczyński, *Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen*, Berlin 2006.

¹⁵ Nach dem aktuellen Bericht des polnischen Außenministeriums lebten 2011 in Deutschland etwa 470.000 Polen. Hinzu kommen etwa eine Million sogenannte Spätaussiedler, die Polen zwischen 1956 und 1989 verließen und die deutsche Staatsbürgerschaft erhalten haben. Das polnische Außenministerium ging 2012

sich aber relativ schnell und scheinbar problemlos (das betrifft vor allem die sogen. Spät-aussiedler). Sie existieren im gesellschaftlichen Bewusstsein nicht als gesonderte Gruppe, es entfällt somit – anders als bei der deutsch-türkischen Literatur – die politische Motivierung für die Beschäftigung mit der Literatur. Zwar müsste es ein historisch hergeleitetes Interesse geben, schließlich lebt bereits seit dem 19. Jh. eine große polnische Minderheit in Deutschland. Die Bundesregierung aber ist trotz des Interesses von Seiten polnischer Institutionen nicht bereit, Polen Minderheitenrechte wie z.B. zweisprachige Erziehung zuzugestehen.¹⁶ Diese Situation ist einer Öffnung gegenüber der Literatur, die von polnischen Schriftstellern in Deutschland verfaßt wird, kaum förderlich.

Man muss aber auch zugeben, dass ästhetische Besonderheiten dieser Literatur ihre Rezeption erschweren können. Die Prosa polnischer Autoren in Deutschland ist häufig selbstreflexiv, d.h. der Hauptprotagonist ist Migrant und oft identisch mit dem Erzähler (tritt er in der 3. Person auf, wird meist personal erzählt). Die Handlung kann großes Tempo entfalten und ins Groteske, die Narration ins Essayistische hinübergleiten, beides ist von Sprachreflexionen, -assoziationen und -spielen durchwirkt. Das Komische wird dazu genutzt, um idealisierte Selbst- und Fremdbilder (den Mythos des Westens, Mythen der älteren polnischen Emigration) zu demaskieren bzw. zu entmythologisieren. Diese Form der Prosa, die für einen Teil der polnischen Literatur seit den 1980er Jahren charakteristisch ist, hat Przemysław Czapliński mit dem Begriff des satirischen oder grotesken Realismus beschrieben.¹⁷ Die Lektüre solch stark polemischer, 'überintellektualisierter' Texte fällt nicht immer leicht. Dagegen ist auffallend, dass die erfolgreichen Autoren Radek Knapp und Artur Becker eher traditionell erzählen: In ihren Texten entwickelt sich die Handlung in nicht zu schnellem Tempo recht übersichtlich im Wechsel von Erzählbericht, Beschreibung und Szene.

2

Einen produktiven Ansatz für die Betrachtung der Literatur polnischer Schriftsteller in Deutschland und deutscher Schriftsteller mit polnischen Wurzeln bietet meines Erachtens die postkoloniale Theorie, die in der germanistischen Literaturwissenschaft bislang für Studien zur Literatur mit Bezug auf deutsche Kolonien außerhalb Europas und auf globale Auswirkungen des Kolonialdiskurses fruchtbar gemacht worden ist. Als Arbeitsfeld der „interkulturellen Germanistik mit postkolonialer Ausrichtung“ hat Dirk Göttsche bereits vor fast zehn Jahren die „Erforschung der Migrantens- bzw. interkulturellen Literatur“ (Chiellino)

insgesamt von zwei Millionen Bürgern mit polnischem kulturellem Hintergrund aus. Vgl. Ministerstwo Spraw Zagranicznych: Raport o sytuacji Polonii i Polaków za granicą 2012, www.msz.gov.pl. Zum Vergleich: Im Jahr 2011 lebten in Deutschland etwa drei Millionen Bürger mit türkischem Hintergrund.

¹⁶ Angesichts dessen, dass die Institutionen der polnischen Minderheit zu Beginn des Zweiten Weltkrieges zwangsaufgelöst wurden, ist dieser Standpunkt nur schwer verständlich. Zur Geschichte der polnischen Minderheit in Deutschland vgl. den Themenschwerpunkt „Polen in Deutschland“ der Zeitschrift *Inter Finitimos*, Nr. 6 (2008).

¹⁷ Przemysław Czapliński u. Piotr Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 2002, S. 241–247.

zumeist deutscher Sprache, aber auch in der Sprache der kulturellen Herkunftsländer der AutorInnen¹⁸ vorgeschlagen. Dabei dachte Göttsche vor allem an die deutsch-türkische Literatur, die sich „im Horizont des Postkolonialismuskurses analysieren“¹⁹ lasse, auch wenn sie nicht unmittelbar postkolonial sei. Darüber hinaus hat er deutschsprachige afrikanische Migrationsliteratur als postkoloniale Literatur beschrieben.²⁰ Auch die polnisch-deutsche Literatur kann als eine solche Literatur bezeichnet werden. In postkolonialen Studien zur deutschen Literatur finden sich zuweilen einige Sätze über Deutschlands Herrschaft in Osteuropa und Herbert Uerlings schreibt sogar: „Ohne die Einbeziehung der deutschen Ostkolonisation und ihrer Fortsetzungen wird man die kolonialen Phantasien und Praxen der Deutschen nicht zureichend verstehen können.“²¹ Bisher hat diese Erkenntnis aber noch nicht zu entsprechenden Konsequenzen in der Literaturwissenschaft geführt. Eine Ausnahme, oder einen Anfang, stellt ein Aufsatz von Iulia-Karin Patrut dar, die Fragen für eine Analyse des „inneren Fremden“ oder „inneren Anderen“ in historischen deutschen Mehrheitskulturen aufwirft. Sie bezieht sich allerdings vor allem auf das Gebiet der k. u. k. Monarchie und wählt konkrete Beispiele aus den rumänisch-deutschen und jüdisch-deutschen Beziehungen vor allem des 19. und der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.²²

Ohne Zweifel befand sich Polen nach den Teilungen von 1772, 1793 und 1795 bis zur Wiedererlangung der staatlichen Unabhängigkeit im Jahr 1918 und dann erneut von 1939 bis 1944 gegenüber Preußen und später Deutschland in einem Herrschafts- und Unterdrückungsverhältnis, das koloniale Züge trug. Der Historiker Sebastian Conrad spricht von Polen als „angrenzender Kolonie“ und sieht die Züge kolonialer Herrschaft etwa in der Germanisierungspolitik und in der inneren Kolonisation, d.h. der Ansiedlung deutschsprachiger Reichsbürger in den früher polnischen Gebieten bei gleichzeitiger Enteignung polnischen Grundbesitzes.²³ David Blackbourn geht sogar so weit zu behaupten, dass das „deutsche Gegenstück“ zur Auflösung der Kolonialimperien, die „so eine tiefe Wirkung auf die britischen und französischen Vorstellungen von ihrer nationalen Geschichte gehabt hat, [...] nicht die Auflösung des deutschen Kolonialreiches 1919, sondern die Auflösung der deutschen Siedlungen in Ost- und Mitteleuropa nach 1945“ gewesen sei.²⁴

¹⁸ Dirk Göttsche, Postkolonialismus als Herausforderung und Chance germanistischer Literaturwissenschaft, in: Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung? Hrsg. v. Walter Erhart, Stuttgart, Weimar 2004, S. 558–576, hier S. 573.

¹⁹ Ebd., S. 574.

²⁰ Vgl. Dirk Göttsche, Deutsche Literatur afrikanischer Diaspora und die Frage postkolonialer Kanonrevision, in: Postkolonialismus und Kanon, hrsg. v. Herbert Uerlings u. Iulia-Karin Patrut, Bielefeld 2012, S. 327–360.

²¹ Herbert Uerlings, „Ich bin von niedriger Rasse“. (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 22.

²² Vgl. Iulia-Karin Patrut, „Kafkas ‚Poetik des Anderen‘, kolonialer Diskurs und postkolonialer Kanon in Europa“, in: Postkolonialismus und Kanon (wie Anm. 20), S. 261–288.

²³ „Die rund 120 000 deutschsprachigen Reichsangehörigen, die im Zuge [der Ansiedlungspolitik] in den preußischen Ostgebieten angesiedelt wurden, übertrafen die Gesamtzahl aller in den äußeren Kolonien ansässigen Reichsbürger um das Fünffache. Sebastian Conrad, Deutsche Kolonialgeschichte, München 2012², S. 98. Vgl. den ganzen Abschnitt *Polen als angrenzende Kolonie*, S. 97–106.

²⁴ David Blackbourn, Das Kaiserreich transnational: Deutschland in der Welt 1871–1914, Göttingen² 2006, S. 302–324.

Der deutsche Polendiskurs lässt sich spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als ein Kolonialdiskurs bezeichnen, in dem Polen als ein „Naturvolk“ angesehen wurden und ihnen (mit dem Stereotyp der „polnischen Wirtschaft“) die Fähigkeit abgesprochen wurde, sich selbst in einem Staat organisieren zu können: Zivilisation und Kultur wurden ihnen danach erst von außen, von den deutschen „Kulturträgern“, gebracht. Literatur und Publizistik imaginierten Polen als gutmütig, spontan, aber auch als wie Kinder verantwortungslos. Wenn sie sich aber, z.B. von katholischen Priestern, gegen die deutsche Herrschaft „aufhetzen“ ließen, wurden sie „widerspenstig“, „diebisch“, „tückisch“, im direkten Aufstand kämpften sie mit „bestialischer Brutalität“ und durch den Vergleich mit Tieren erhielten sie sogar „aus dem Bereich des Menschlichen ausgrenzende Zuschreibungen.“²⁵ In der sogenannten Ostmarkenliteratur macht Kristin Kropp weitere Elemente des Kolonialdiskurses aus, wie die Furcht vor der „Polonisierung“ (eine Entsprechung der „Verkafferung“) durch die polnische Frau und die Konstruktion einer rassischen Differenz mit dem Bild des „schwarzen Polen“.²⁶ Auch wenn diesem Diskurs mit der Niederlage Deutschlands im Zweiten Weltkrieg die politische und breite gesellschaftliche Basis entzogen wurde, leben seine Relikte doch fort, so in einer Haltung der Überlegenheit gegenüber Polen (in wohlwollender Form als Paternalismus), der Geringschätzung von Polen und den Diskursen der Verdächtigung von und Bedrohung durch Polen.

Koloniales Selbstverständnis schlug sich in der polnischen Publizistik und Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jh. u.a. in einer Selbstwahrnehmung als ‚Indianer Europas‘ nieder.²⁷ Am eindringlichsten vermittelt dieses Bild wohl die Erzählung *Sachem* (1889) von Henryk Sienkiewicz, in der von dem Zirkusaufritt des einzigen Überlebenden eines von deutschen Siedlern ausgerotteten Indianerstammes von den Mördern seines Volkes erzählt wird. Die Parallele zwischen Indianern und Polen ziehen auch heute polnische Schriftsteller, die in den USA leben. Kozicka spricht von Identifikationen mit dem „schlechteren“ Teil der amerikanischen Gesellschaft, denn das Polnischsein verbinde sich oft mit dem Gefühl der Geringschätzung, der Erfahrung historischer Ungerechtigkeit und des Nichtverstanden-Werdens.²⁸

Polnische Autoren, die nach Deutschland kommen, befinden sich stärker noch als ihre Kollegen in den USA in einer Situation, die mit der eines postkolonialen Subjekts vergleichbar ist. Wenn Ortrud Gutjahr und Stefan Hermes in der Einleitung zu dem Band *Maskeraden des (Post-)Kolonialismus* schreiben, dass „kaum deutschsprachige postkoloniale

²⁵ Bernhard Struck, *Nicht West – nicht Ost : Frankreich und Polen in der Wahrnehmung deutscher Reisender zwischen 1750 und 1850*, Göttingen 2006, S. 425. Struck führt die Analyse deutscher Reiseberichte über Polen aus den 1830er und 1840er Jahren zu der Feststellung, dass Polen in diesen Texten „zur nationalen Minderheit einer deutschen Kolonie auf polnischem Boden“ werden. Ausführlich analysiert diesen Diskurs Izabela Surynt, *Postęp, kultura i kolonializm. Polska a niemiecki projekt europejskiego Wschodu w dyskursach publicznych XIX wieku*, Wrocław 2006.

²⁶ Kristin Kropp, *Constructing Racial Difference in Colonial Poland*, in: *Germany's Colonial Pasts*. Hrsg. v. Eric Ames, Marcia Klotz u. Lora Wildenthal, Nebraska 2005, S. 76–96. Vgl. auch die in diesem Band rezensierte Publikation von Jürgen Joachimsthaler, *Text-Ränder. Die kulturelle Vielfalt in Mitteleuropa als Darstellungsproblem deutscher Literatur*. 3 Bde, Heidelberg 2011.

²⁷ Vgl. Surynt, *Postęp, kultura i kolonializm*, S. 90–97.

²⁸ Vgl. Dorota Kozicka, *My zdies' emigranty? Polski pisarz w „podróży służbowej”*, in: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, hrsg. v. Hanna Gosk, Kraków 2012, S. 89–106, hier S. 100–101.

Literatur vorlieg[e], die von den Nachfahren der einst Unterdrückten verfasst wurde“,²⁹ haben sie nur die außereuropäischen Kolonien Deutschlands im Blick. Denkt man an die polnischen Gebiete, die Preußen sich im 18. Jh. einverleibte und die bis zum Ende des Ersten Weltkrieges zu Deutschland gehörten, dann trifft diese Feststellung keinesfalls zu. Auch in Deutschland kann man von einer Kolonialmigration sprechen, denn allein zwischen 1880 und 1914 wanderten ca. 650 000 Polen aus den von Preußen annektierten polnischen Gebieten nach Mittel- und Westdeutschland (Siedlungszentren waren das Ruhrgebiet, Berlin, Sachsen und Hamburg), und die hohe Zahl der polnischen Staatsbürger, die nach 1945 nach Deutschland kamen,³⁰ wäre ohne die frühere deutsche Herrschaft in Polen nicht denkbar. Zu diesen Migranten oder deren Nachfahren gehört ein Teil der heute in Deutschland lebenden polnischen Schriftsteller.

An ihre Literatur ließen sich all diejenigen Fragen stellen, die in postkolonialen Studien verfolgt werden, so z.B. die nach der Konstruktion und Literarisierung kultureller Differenz, den Selbst- und Fremdbildern, vor allem aber die nach der Konstruktion von Superiorität und Inferiorität.³¹ Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz kommt in ihrer Dissertation, in der sie das Werk von vier in Deutschland lebenden und im wesentlichen Polnisch schreibenden Schriftstellern untersucht hat,³² zu der Feststellung, dass bei der Thematisierung deutsch-polnischer Begegnungen die Haltung der Konfrontation überwiegt.³³ In der Tat kennzeichnet diese Literatur ein Herausstellen und Hyperbolisieren kultureller Differenz. In eher essayistischen Werken wie in *Czas przeprowadzki* von Krzysztof Niewrzęda (Szczecin 2005) und *Wypędzeni do rajy* von Krzysztof Maria Załuski (Gdańsk 2010) nimmt der Ich-Erzähler die Position eines teilnehmenden Beobachters ein, der kulturelle Unterschiede zu charakterisieren und zu verstehen versucht, sie aber auch gern überzeichnet. In fiktionalen Texten

²⁹ Ortrud Gutjahr u. Stefan Hermes, Maskeraden des (Post-)Kolonialismus. Eine Einleitung, in: dies.: Maskeraden des (Post-)Kolonialismus. Verschattete Repräsentationen „der Anderen“ in der deutschsprachigen Literatur und im Film, S. 7–16, hier S. 8. Vgl. ähnlich auch Monika Albrecht, „Europa ist nicht die Welt“. (Post)Kolonialismus in Literatur und Geschichte der westdeutschen Nachkriegszeit, Bielefeld 2008, S. 31. Aussagekräftig ist in dieser Hinsicht auch der Titel des Buches, das eine Karte des Deutschen Reiches mit seinen Kolonien vor dem Ersten Weltkrieg darstellt. Darauf sind die polnischen Gebiete, die zu jener Zeit zu Deutschland gehörten, nicht als angelegene Gebiete, sondern als Deutsches Reich gekennzeichnet. Andererseits erinnert Albrecht an anderer Stelle, nämlich in ihrer Analyse von Arno Schmidts Roman *Die Gelehrtenrepublik*, in dem die Kolonisierten nicht „Farbige“, sondern Weiße sind, an Uerlings Hinweis auf Deutschlands Ostkolonien (siehe Anm. 21).

³⁰ Wenn die Mehrheit von ihnen auch als sogenannte Spätaussiedler kam, die für die Zuwanderung deutsche Vorfahren nachweisen mussten, so könnten viele ohne Schwierigkeiten auch polnische Vorfahren nachweisen. Es wäre durchaus interessant, die Reflexion dieser Situation in den literarischen Texten und dabei auch das zwiespältige Verhältnis zur „Eindeutschung“ zu untersuchen.

³¹ Vgl. Monika Albrecht, die völlig zu Recht darauf verweist, dass die Mechanismen dieser Konstruktion auf beiden Seiten, der des (ehemals) Kolonisierten und der des (früheren) Kolonisators, untersucht werden sollten. Monika Albrecht, Doppelter Standard und postkoloniale Regelpoetik. Eine kritische Revision Postkolonialer Studien, in: Postkolonialismus und Kanon (wie Anm. 20), S. 67–111.

³² Einer von ihnen, Krzysztof Maria Załuski, ist nach 15-jährigem Aufenthalt inzwischen nach Polen zurückgekehrt.

³³ Vgl. Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz, *Współczesny polski pisarz w Niemczech – doświadczenie, tożsamość, narracja*, Poznań 2010, S. 186–187.

können Begegnungen mit dem kulturell Anderen als mörderische Kriege dargestellt werden, die in Dariusz Muszers Roman *Die Homepage Gottes* zur Vernichtung der Menschheit bzw. deren Beherrschung (Kolonisierung?) durch Außerirdische führen, können Bemühungen um eine deutsch-polnische Verständigung wie in Sabrina Janeschs Roman *Ambra* in eine Katastrophe münden und Begegnungen mit (deutschen) Nachbarn als verbale Duelle bzw. Gefechte beschrieben werden (so in Erzählungen von Krzysztof Mik, Janusz Rudnicki und Iwona Mickiewicz).³⁴ Letztere lassen sich als Ausdruck dafür lesen, dass die Protagonisten ihre soziale Position immer wieder neu erkämpfen müssen, da sie keinen oder einen nur sehr niedrigen und labilen Status in der Gesellschaft haben. Die Beziehung des Ich-Erzählers (bzw. Migranten) zum Anderen kann aus einer Mischung von moralischer Überlegenheit, Abneigung und Verachtung auf der einen und Neid und Ressentiment auf der anderen Seite bestehen. Dabei bedienen sich die Protagonisten in den Konfrontationen auch gern der deutschen Geschichte.³⁵ So fühlt sich der Ich-Erzähler in einem Text von Janusz Rudnicki, als er in der Bahn vom Schaffner angeschrien wird, weil er im Übergang zwischen zwei Waggonen raucht, genauso, als werde er bei einer Razzia aufgegriffen. Er erklärt, es sei immerhin besser, Zigaretten zu rauchen, als Juden in Rauch zu verwandeln (im Polnischen ist dieser Satz mit nur einem Verb – palić: brennen – möglich: „lepiej palić papierosy niż Żydów“).³⁶ Zugleich stellt Rudnicki aber auch die Eindeutigkeit nationaler Zuschreibungen in Frage, wenn er in einer anderen Szene erzählt, wie der Protagonist als Filmstatist die Situation, eine deutsche Uniform zu tragen, ausnutzt, um im Zoo einen Tierpfleger herumzukommandieren, dem er es für den Krieg heimzahlen will. Später wird er von diesem Tierpfleger und dessen Freunden als „Scheißdeutscher“ überfallen und zusammengeschlagen, denn der Schikanierte war ebenfalls ein Pole.³⁷ Wie in diesen Beispielen kann von solchen Gefechten satirisch, grotesk, auch absurd (bei Mickiewicz) erzählt werden, nicht immer aber ermöglicht die Komik einen souveränen Umgang mit der kulturellen Differenz.

Fragt man nach dem Selbstverständnis des Migranten/Protagonisten in diesen Texten, so fällt auf, dass in vielen von ihnen das Verhältnis des Ich-Erzählers und/oder Hauptprotagonisten zur eigenen Person von Selbstzweifeln, dem Gefühl der Minderwertigkeit und von Depression geprägt ist. So signalisiert das Motiv des Blues bereits in Titeln wie *Aussiedlerblues*, *Gastarbeiterski blues* und *Polski Blues* Trauer oder melancholisches Niedergedrücktsein.³⁸ Brigitte Helbig lässt in *Anioly i świnię w Berlinie* ihre Protagonistin mit dem

³⁴ Vgl. Krzysztof Mik, Ein Europäer, in: Napisane w Niemczech / Geschrieben in Deutschland, S. 243–262; Iwona Mickiewicz, Konstruktionen im Haus oder Iwan Iwanitsch am Fenster, Berlin 2012; Janusz Rudnicki: Der Grenzgänger. Aus dem Polnischen von Ursula Kiermeier, Doris Daume u. Henryk Bereska, Herne 2002, S. 6–37.

³⁵ Vgl. dazu Małgorzata Zduniak: „Obrachunek“ z II wojną światową w prozie polskich pisarzy w Niemczech, in: Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura (e)migracyjna w Berlinie i Sztokholmie po roku 1981, S. 120–130.

³⁶ Janusz Rudnicki, Jeżdżąc, in: ders. Śmierć czeskiego psa, Warszawa 2009, S. 146.

³⁷ Rudnicki, Der Grenzgänger, S. 201–205.

³⁸ Vgl. Krzysztof Maria Załuski, Wypędzeni do raj, Aussiedlerblues, Gdańsk 2010, Dariusz Muszer, Gastarbeiterski blues, Rzecz o niemieckojęzycznej literaturze obcokrajowców, in: B1 [Bundesstrasse 1], 1996, Nr 8/9, S. 4–7, ebenfalls Janosch, Polski Blues, München 1991. Die Figuren dieses Romans sind polnische Migranten in Frankreich. Siehe dazu auch Zduniak-Wiktorowicz, Współczesny polski pisarz w Niemczech, S. 27.

Gefühl der Mangelhaftigkeit selbstironisch umgehen.³⁹ Dazu gehört, dass diese sich als „Wurstmensch“ bezeichnet, also kein „richtiger“ Mensch, sondern nur ein Menschenimitat aus Wurst ist. Dies kann als ein Bild für die Mimikry gelesen werden, die laut Bhabha ein Merkmal (post-)kolonialer Identität ist. Der „Wurstmensch“ hat als ein Wesen zwischen Mensch und („verarbeitetem“) Tier zwar auch hybride Züge, doch er befindet sich auf der untersten Ebene der menschlichen Gesellschaft.

Die Protagonistin von Helbigs Roman outet sich durch diese Selbstbezeichnung zugleich als Sympathisantin des *Klubs der polnischen Wurstmensch*, besser bekannt unter dem Namen des Klubs der Polnischen Versager. Hier nun kommt es zu einem spielerisch-souveränen Umgang mit dem Mangelhaften, denn die Figur des „Versagers“ wurde durch die Unternehmungen dieses Klubs medienwirksam ins Positive gewendet; ihr wurde eine Subversion eingeschrieben, die Leistungs- und Erfolgsdenken unterläuft.⁴⁰ Eine ähnliche Strategie lag Feridan Zaimoglus *Kanak Sprak* zugrunde – Manuela Günter beschreibt sie als „subversive Resignifizierung“ (in diesem Fall der diskriminierenden Bezeichnung für Türken).⁴¹ Im Falle von „Kanak“ wurde allerdings eine diskriminierende Fremdzuschreibung umgedeutet, während sich im „Versager“ auch eine Selbstwahrnehmung artikuliert.

Die Literatur in Deutschland lebender polnischer und deutsch-türkischer Schriftsteller lässt sich noch in weiterer Hinsicht miteinander vergleichen, und zwar in der Vorliebe für das Pikareske.⁴² Schriftsteller wie Janusz Rudnicki, Brigitta Helbig und Dariusz Muszer knüpfen in ihren Werken an den Picaro- oder Schelmenroman an⁴³ und können so aus einer niedrigen gesellschaftlichen Position, der Situation gesellschaftlicher „De-Platzierung“ oder „Ent-Ortung“⁴⁴ erzählen. Der Picaro erscheint in dem Rollen- bzw. Maskenspiel, das er – abhängig von den jeweiligen Abenteuern, in die er hineingerät – aufnimmt, für das Erzählen von Mimikry als ideale literarische Figur. Er ist stets unterwegs, und das auch dann, wenn er an ein und demselben Ort bleibt, denn immer wieder wird seine Existenz in Frage gestellt, gerät er in Situationen, die ihn existentiell verunsichern. In einigen Romanen über Jugendliche werden die Muster des Schelmen- und Entwicklungsromans (bzw. des polnischen Initiationsromans) zum Happy-End ineinandergeschoben – so in *Herrn Kukas Empfehlungen* von Radek Knapp und *Sitzen vier Polen im Auto* von Alexandra Tobor.

Einen zweiten Ansatz, mit dem sich die polnisch-deutsche Literatur beschreiben ließe, bietet selbstverständlich die interkulturelle Literaturwissenschaft. Hier kommen wichtige

³⁹ Vgl. ebd. S. 121.

⁴⁰ Siehe dazu Brigitta Helbig-Mischewski u. Marek Graszewicz, „Blödsinn begeisterte Berlin“ oder wie der Club der Polnischen Versager die deutsche Presse verwirrt, in: *Berührungslinien. Polnische Literatur und Sprache aus der Perspektive des deutsch-polnischen kulturellen Austauschs*, hrsg. von Alicja Nagórko u. Magdalena Marszalek, Hildesheim 2006, S. 315–322.

⁴¹ Manuela Günter, „Wir sind bastarde, freund ...“ Feridun Zaimoglus *Kanak Sprak* und die performative Struktur von Identität, in: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 1999, Nr. 83, S. 15–28, hier S. 21.

⁴² Zur deutsch-türkischen Literatur vgl. Martina Wäagner-Egelhaf, *Verortungen. Räume und Orte in der transkulturellen Theoriedebatte und in der neuen türkisch-deutschen Literatur*, in: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, hrsg. v. Hartmut Böhme, Stuttgart 2005, S. 745–768.

⁴³ Czaplinski, Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998*, S. 246, Zduniak-Wiktorowicz, *Współczesny polski pisarz w Niemczech*, S. 82

⁴⁴ Zu den Begriffen vgl. Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, S. 115.

Impulse von der Germanistik außerhalb Deutschlands. So beschäftigt sich die italienische Germanistik seit den 1980er Jahren mit Werken deutschsprachiger Autorinnen italienischer Herkunft.⁴⁵ Es entstanden vergleichende Untersuchungen z.B. zu italo-deutscher und italo-amerikanischer Literatur, aber auch aus komparatistischer Sicht zur Migrationsliteratur in Deutschland, Großbritannien, den USA und Kanada.⁴⁶ Auf diese Weise wird die vertikale bzw. hierarchische Gegenüberstellung von „deutscher“ und „ausländischer“ Literatur aufgebrochen. Dabei schlägt Carmine Chiellino vor, nach der Authentizität eines Werkes im Kontext der Herkunfts- und der Aufnahmekultur zu fragen. Der Text müsse in beiden Literaturen gleichwertig sein und erreiche so eine „interkulturelle Authentizität“. Zu dieser gehören:

- 1) die „Entstehung eines interkulturellen Gedächtnisses in diesen Werken“
- 2) die „dialogische Zusammensetzung der Sprache“
- 3) die „Präsenz eines interkulturellen Gesprächspartners als Leser neben dem impliziten Leser aus der eigenen Kultur.“⁴⁷

Für Chiellino können auf diese Weise literarische Werke entstehen, die „weder auf diese noch auf jene Literaturtradition zurückzuführen sind“. Sie bilden „etwas Neues innerhalb der deutschen Sprachkultur und der literarischen Tradition der Herkunftsländer.“⁴⁸

Eine Untersuchung der Interkulturalität von Werken polnischer Schriftsteller in Deutschland und deutschsprachiger Schriftsteller mit polnischen Wurzeln könnte demzufolge nach der Position fragen, welche die Texte in der deutschen und polnischen Literatur einnehmen. Intertextuelle Bezugnahmen zur deutschen Literatur lassen sich an einer Reihe von Werken erkennen. So auf Irina Liebmanns *Berliner Mietshaus in Konstruktionen im Haus* von Iwona Mickiewicz, auf Günter Grass' *Die Blechtrommel* in den Romanen *Die Freiheit riecht nach Vanille* von Dariusz Muszer, *Ambra* von Sabrina Janesch und vermutlich auch *Sitzen vier Polen im Auto* von Alexandra Tobor, auf Ludwig Tiecks Novelle *Der blonde Eckbert* in *Mojra* von Christian Skrzyposzek. Der Roman *Die Annonce*, den Skrzyposzek 1977 schrieb, und den er seiner Frau sowie „anderen Zonenflüchtlingen“ widmete, ist deutlich eine Transposition der *Lebensansichten des Katers Murr*⁴⁹. So ähnlich wie bei E.T.A. Hoffmann schreibt auch hier ein sehr von sich eingenommenes, in sich selbst verliebtes Katzentier seine Memoiren, und ebenso geraten dabei die tödlichen Intrigen der Herrschenden in den Blick: Bei „Kater Murr“ ist es der Fürstenhof, in *Die Annonce* sind es politische Funktionsträger in der DDR. Im Unterschied zu Hoffmanns Roman, in dem

⁴⁵ Vgl. Carmine Chiellino, Interkulturalität und Literaturwissenschaft, in: Interkulturelle Literatur in Deutschland, hrsg. v. dems., Stuttgart, Weimar 2007, S. 387–398, hier S. 393.

⁴⁶ Vgl. Petra Fachinger, Zur Vergleichbarkeit der deutschen mit der amerikanischen und englischsprachig-kanadischen Migranteliteratur, in: Literatur der Migration, hrsg. v. Nasrin Amirsedghi u. Thomas Bleicher, Mainz 1997, S. 49–59, hier S. 49.

⁴⁷ Chiellino, Interkulturalität und Literaturwissenschaft, S. 395.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Skrzyposzek kann durch seine Frau zur intensiven Hoffmannlektüre angeregt worden sein. Zur „Hoffmannwelle“ in der DDR vgl. Stefan Wölle, Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989, Berlin 2009, S. 314–319.

zwei verschiedene Texte einander abwechseln, haben wir es bei Skrzyposzek nur mit einer Erzählung zu tun. Dennoch erzählen beide Werke dasselbe Thema auf zwei Ebenen, einmal als Tragödie und einmal als Farce: So wähnt sich Hoffmanns biederer Bildungs-Kater ein künstlerisches Genie. Im Kontrast zu ihm steht die Wahnsinns-Geschichte des tatsächlichen Genies, des Komponisten Johannes Kreisler. Diese beiden Ebenen finden sich ebenfalls im Roman von Christian Skrzyposzek. Die Erzählerin verlässt die DDR aus rein materiellen Gründen: „Es war WHISKAS und vielleicht noch die synthetische Katzenstreu aus dem Hause ‚THOMAS – für Ihr Wohlbefinden‘, die mich der Fluchtversuchung unwiderruflich auslieferten und denen ich nicht widerstehen konnte.“⁵⁰ Ansonsten ist die Katze, der die Flucht in den Westen schließlich gelingt, eine ausgesprochene Opportunistin. Ihre Besitzerin Katja, die aus tatsächlicher Gewissensnot in den Westen gehen will, weil sie die Lüge und Enge in der DDR nicht mehr erträgt, wird dagegen an der Grenze erschossen. Ähnlich wie Kreisler ist sie nicht in der Lage, sich an die existierenden gesellschaftlichen Normen anzupassen, und ähnlich wie er reagiert sie darauf zum Teil exzentrisch.

Wenn sich der Roman in dieser intertextuellen Bezugnahme ebenso wie mit dem Motiv der Flucht aus der DDR in die deutsche Literaturtradition einschreibt, so ist die Figur des im Roman auftretenden Doktor Gutenberg eher charakteristisch für die Wahrnehmung Deutscher aus der polnischen Perspektive. Doktor Gutenberg will den „perfekten Menschen“, der sich leider nicht, wie beabsichtigt, durch die sozialistische Erziehung schaffen lässt, durch medizinische Experimente züchten. Noch experimentiert er mit Ratten verschiedener Nationalitäten, deren Gehirnteile er miteinander kombiniert, doch wenn er Erfolg haben wird, werden seine Erkenntnisse zur Züchtung von Menschen verwendet werden. Diese Figur erinnert an Experimente mit Gefangenen in den deutschen Konzentrationslagern (man denkt an Dr. Mengele, aber auch an die literarische Figur des Professor Spanner aus der gleichnamigen Erzählung von Zofia Nałkowska) und allgemein an die Eugenik, führt also die Kontinuität zwischen dem Nationalsozialismus und dem deutschen Sozialismus auf ideeller Ebene vor. Ein solch scharfes Urteil über den Sozialismus in der DDR ist eher charakteristisch für die polnische Sichtweise, in der deutschen Literatur findet man sie kaum. Die interkulturelle Qualität des Romans von Christian Skrzyposzek wird mithin sichtbar, wenn man aus der Doppel-Perspektive der Herkunftskultur und der Aufnahmekultur auf ihn schaut.

Abschließend sei die Frage gestellt, wie sich der postkoloniale und interkulturelle Ansatz, die hier hinsichtlich ihrer Produktivität für das Verständnis deutsch-polnischer Literatur befragt wurden, zueinander in Beziehung setzen lassen. Können sie sich gegenseitig ergänzen oder stellen sie sich eher in Frage? Mir scheint beides gegeben. Man kann interkulturelle Beziehungen sicherlich nicht erforschen, ohne dabei kulturelle Hierarchien, Konflikte, Herrschaftsbeziehungen und Abhängigkeiten zu berücksichtigen. Anders gesagt: Interkulturalität sollte nicht als ein Modell der Begegnung zwischen den Kulturen verstanden werden, das von konkreten historischen Prozessen abstrahiert.

⁵⁰ Skrzyposzek, Die Annonce, S. 13.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Patrice Djoufack

Leibniz Universität Hannover

List, Täuschung, Ambivalenz.
Postkoloniale Strategien
in Heinrich von Kleists *Die Hermannsschlacht*

Ruse, Feint and Ambivalence. Postcolonial Strategies in Heinrich Kleist's *The Battle of the Teutoburger Forest*. Kleist's hero Hermann/Arminius has been considered a 'terrorist', a decadent figure and a liar who betrays the confidence of his Roman friends and murders them. He also is at war with his own family and countrymen he is supposed to defend. In this interpretation, Hermann's methods have been mistakenly presumed to be his aim. Adopting a postcolonial approach, this paper analyzes ruse and feint as ambivalent strategies and aesthetic categories Kleist uses to put on stage the tactics of colonial discourse and techniques of anticolonial struggle as well.

Keywords: postcolonialism, hybridity, ruse, feint, ambivalence

Podstęp, oszustwo, ambiwalencja. Strategie poskolonialne w *Die Hermannsschlacht* Heinricha von Kleista. Protagonista Kleista Hermann/Arminius przedstawiony zostaje jako terrorysta, postać dekadentcka i kłamca, który zdradza swoich rzymskich przyjaciół pozbawiając ich życia. Walczy również z własną rodziną i krajanami, których winien był bronić. W tak skonstruowanej interpretacji, metoda Hermanna zostaje mylnie odczytana. Stosując koncepcje postkolonialne niniejszy artykuł analizuje podstęp jako ambiwalentną strategię i estetyczną kategorię, zastosowaną przez Kleista, aby przedstawić taktyki kolonialnego dyskursu oraz techniki antykolonialnej walki.

Słowa kluczowe: poskolonializm, hybrydowość, podstęp, ambiwalencja

Mit dem 1808 in Dresden entstandenen Drama *Die Hermannsschlacht* bearbeitet Heinrich von Kleist bekanntlich einen historischen Stoff, in dem er den historischen Hermann/Arminius als bewunderten germanischen Helden konstruiert, und bezieht ihn unmittelbar auf das aktuelle historisch-politische Geschehen. Jedoch steht die Frage, wie er diesen historischen Stoff in seinem Stück abwandelt, nicht im Mittelpunkt meines Interesses. Stattdessen geht der Beitrag der Frage nach, wie Kleist in einem kolonialen Kontext List, Täuschung und Ambivalenz sowohl als koloniale Strategie, als auch als Widerstands- und Abwehrmittel im antikolonialen Kampf einsetzt. Wenn die koloniale Macht nicht nur eine bedrohliche militärische Übermacht darstellt, sondern gleichzeitig gewandt mit dem Mittel der Ambivalenz operiert, so stellt sich die Frage, warum diese Techniken gegenüber der antikolonialen Strategie der List und der Täuschung versagen.

Nach Barbara Vinken hat Kleist statt eines germanischen Helden „ein Monstrum, eine ‚Schreckfigur‘ in einem Schlagetot-Festspiel“, ja einen „Tyrann schlechthin“ in Szene gesetzt.¹ Kaum ein anderes Stück inszeniere „so eindrücklich wie die *Hermannsschlacht* die Zerstörung der ‚heiligen Bande der Natur‘ (Schiller) durch den, der sie zu garantieren hat, durch den *pater familias*.“² Es gehe hierbei um den „zynisch entmenschlichenden Einsatz der eigenen Ehefrau, Söhne und Landeskinder durch den Gatten, Vater, Landesvater“³, durch eben diejenige Figur, für die der Schutz des „Terrain[s] der Familie, de[s] Raum[es] der *patria potestas*“ einen Krieg legitimieren sollte.⁴ Solch ein Krieg gewährleiste, dass „Frauen nicht von fremder Gewalt durchbohrt werden können“⁵, und sei lediglich auf die „Verteidigung des Eigenen“ und die „Befreiung der Erde, auf der man lebt“⁶, angelegt. Folglich sei der von Hermann geführte Krieg nicht gerecht, selbst wenn man das Stück als antikoloniales Drama liest.⁷

So degradiert Vinken Hermann auf den Status eines „Guerillaführer[s] und Terrorist[en]“.⁸ Derart aber macht sie überhaupt keinen qualitativen Unterschied zwischen Unterdrückern und Unterdrückten, Angreifern und Angegriffenen, ja zwischen einem anticolonialen bzw. antiimperialistischen Kampf, wie dem Hermanns, und einer imperialistischen Aggression. Sie fokussiert stattdessen auf die Kampfmittel Hermanns, die aber nur einen Teil seiner Strategie und nicht die Ganzheit derselben ausmachen.

Obendrein liest sie Kleists Stück auf der Folie des in Tacitus' *Germania* konstruierten und in Klopstocks *Hermanns Schlacht* reproduzierten Bildes von Hermann. Es gehe um das zu Kleists Zeit zu einem Klischee geronnene Bild der „Treue und Ehrlichkeit, dann Redlichkeit, Treuherzigkeit, Einfalt, Naivität, Unschuld.“⁹ In diesem Bild erschienen die Deutschen als „nicht korrupt und verweichlicht“ und zeichneten sich durch „Freiheitsliebe, Sittenstrenge, Biederkeit, Treue und höchste kriegerische Tugend“ aus.¹⁰ Kleists Hermann dagegen weise „keine Spur“ von diesen Eigenschaften auf.¹¹ Dessen Germanen seien völlig romanisiert. Während die Römer „völlig politisch korrekt peinlichst auf Toleranz und Anerkennung kultureller Differenzen bedacht“ seien¹², zeige Kleists Hermann ein anderes Gesicht. Er entspreche „nicht dem Bild des zur Täuschung unfähigen Germanen“, das Tacitus gezeichnet habe, „sondern dem Gegenbild des Germanen, dem trügerischen Punier.“¹³

¹ Vgl. Barbara Vinken, *Bestien. Kleist und die Deutschen*, Berlin 2011, S. 23.

² Vgl. ebd., S. 16–17.

³ Vgl. ebd., S. 16.

⁴ Vgl. ebd., S. 18.

⁵ Vgl. ebd., S. 19.

⁶ Vgl. ebd., S. 19–20.

⁷ Vgl. ebd., S. 22. Vinken nimmt hierbei ausdrücklich Bezug auf die Dissertation von Pierre Kadi Sossou, *Römisch-Germanische Doppelgängerschaft. Eine „palimpsestuöse“ Lektüre von Kleists Hermannsschlacht*, Frankfurt am Main 2003. Sossou hatte jedoch anhand von intertextuellen Argumenten dargelegt, was im Sinne Kleists und Hermanns einen gerechten Krieg ausmacht. Vgl. ebd., S. 135.

⁸ Vinken: *Bestien*, S. 93.

⁹ Ebd., S. 30–31.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 30.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. ebd., S. 44–45.

¹³ Vgl. ebd., S. 46.

So aber sei er nicht der „Inbegriff des Unverdorbenen“, den er verkörpern sollte, sondern entpuppe sich im Romanisierungsprozess als der in „Dekadenz Verfallene, Überzivilisierte schlechthin.“¹⁴

Sie fordert, dass bei der Lektüre berücksichtigt wird, was „schwarz auf weiß“ in Kleists Text steht. Dass ausgerechnet das, was sie kritisiert, die List, die Täuschung und die Doppeltzüngigkeit in Kleists Drama in aller Deutlichkeit sowohl als koloniale, als auch als antikoloniale Strategie inszeniert wird, bemerkt sie kaum. Der Analyse dieser Strategie möchte ich mich nun zuwenden.

Koloniale Ambivalenz: Freund/Feind

Gleich im ersten Akt des Dramas konstruiert Kleist eine Konstellation, in der germanische Fürsten, die mit Rom einen Freundschaftsvertrag geschlossen hatten, sich urplötzlich von diesem Freund verraten und angegriffen sehen. Der römische Feldherr Quintilius Varus, so beschwert sich der Fürst der Sicambrier Thuiskomar, habe „treulos den Vertrag gebrochen, / Und mir Sicambrien mit Römern überschwemmt.“¹⁵ Roms Streitkraft unter Varus' Führung wird mit einem Riesen verglichen, der „gleich dem Koloß von Rhodus, trotzig / Den Fuß auf Ost und West setzt / Des Parthers mutgen Nacken hier, / Und dort den tapferen Gallier niedertretend: / Er wirft auch jetzt uns Deutsche in den Staub.“¹⁶ An einer anderen Stelle, an der sich der Fürst der Cherusker Hermann mit dem römischen Legaten Ventidius unterhält, erfährt man, dass Rom Hermann bereits zum dritten Mal seine Hilfe anbietet, damit dieser sich gegen den Fürsten der Sueven Marbod, der „ganz Deutschland siegreich unterwerfen will“¹⁷, erfolgreich zur Wehr setze. „Marbod“, so Ventidius, dieses „Kind des Glücks, der Fürst der Sueven ist, / Der, von den Riesenbergen niederrollend, / Stets siegreich, wie ein Ball von Schnee, sich groß gewälzt, / Wo ist der Wall um solchen Sturz zu wehren?“¹⁸

Mit dieser Schilderung der bedrängten Lage, in der sich Hermann befindet, verfolgt Ventidius das erklärte Ziel, Hermann, wie es sich erweist, diplomatisch von der Notwendigkeit eines Schulterschlusses mit Rom zu überzeugen. Er macht gleichzeitig klar, dass dem deutschen Fürsten „keine Wahl mehr bleibt“, dass er sich „zwischen Marbod und Augustus / Notwendig jetzt sich entscheiden“ müsse.¹⁹ Rom, so Ventidius, gönnt niemand die Oberherrschaft, der „sich selbst sie nur verdanken will.“²⁰ Stattdessen sei es Augustus daran gelegen, nur denjenigen germanischen Fürst anzuerkennen, „den er, durch einen Schritt, verhängnisvoll wie diesen, / Auf immer seinem Thron verbinden kann.“²¹

¹⁴ Vgl. ebd., S. 46.

¹⁵ Kleist, Die Hermannsschlacht, in: ders., Sämtliche Werke und Briefe Bd. I, hrsg. von Helmut Sembdner, München 1993, S. 533–628, im Folgenden zu WB I abgekürzt. S. 540 (V. 151–152).

¹⁶ Ebd., S. 535 (V. 3–7).

¹⁷ Ebd., S. 541 (V. 177).

¹⁸ Ebd., S. 548 (V. 424–427).

¹⁹ Ebd., S. 549 (V. 448–450).

²⁰ Ebd., (V. 455).

²¹ Ebd., (V. 458–459).

Man sieht: Die hier von Ventidius entfaltete Strategie besteht zunächst darin, dass er Rom als Freund der Germanen gerade in einer kritischen Situation präsentiert, in der das Cheruskerland von einem mächtigen Feind, Marbod, bedroht wird. Unverkennbar wird dieses Freundschaftsangebot als eine Machtbestrebung Roms dargestellt, die sowohl in der Schirmung Germaniens als auch in dem Entschluss besteht, den künftigen germanischen Herrscher zu bestimmen und zu legitimieren. Unmissverständlich gibt Ventidius an, es sei Rom gar nicht an einer Autonomie Germaniens, sondern an dessen direkter Verwaltung durch Rom gelegen: „Ein Neffe wird August, sobald es [Germanien; P.D.] nur erobert, / In Deutschland, als Präfekt, sich niederlassen; und wenn gleich Scipio, Agricola, Licin, / Durch meinen großen Kaiser eingesetzt, / Narsika, Markoland und Nervien jetzt verwalten: / Ein Deutscher kann das Ganze nur beherrschen“.²²

In der Differenz zwischen „beherrschen“ und „verwalten“ lässt Kleist Ventidius das Freundschaftsangebot Roms als das Ende einer autonomen Herrschaft in Deutschland und den Beginn einer Heteronomie, ja der römischen Kolonialherrschaft in Germanien erscheinen. Dass Hermann keine Zeit mehr zum Zagen und Nachdenken bleibt, wie Ventidius ihm klar macht, ist nicht einfach auf die feindliche Bedrohung durch Marbod zurückzuführen. Ventidius verhehlt in dieser Konstruktion von Marbod als dem Feind und von Rom als dem Freund Germaniens die Tatsache, dass der angebliche Freund, Rom, selbst der Feind ist. Der römische Legat verheimlicht die Tatsache, dass die vor Cheruskas Toren stationierten römischen Legionen nur einen Vorwand brauchen, um Cheruska zu überrollen. In der Aufforderung, Hermann solle sich zügig zwischen Marbod und Augustus entscheiden, lässt der römische Legat Hermann erkennen, was Germanien erwarte, wenn er, Hermann, sich für eine Freundschaft mit Marbod entschlösse. Hermann stünde allein da gegen Marbod und hätte keine Aussicht auf Erfolg. Zugleich stünde Rom ihm nicht mehr als Freund zur Seite, sondern als Feind gegenüber. Dies wäre der Vorwand, den Rom bräuchte, um militärisch in Germanien einzumarschieren, selbst wenn dieser Einmarsch Roms Zeitplan nicht entspricht. Über diesen angeblichen Freund weiß Hermann jedoch schon Bescheid. An Roms Vorhaben erinnert ihn Thuiskomar:

Du weißt, wie oft dir Varus schon
Zu Hülfe schelmisch die Kohorten bot.
Nur allzuklar ließ er die Absicht sehen,
Den Adler auch im Land Cheruskas aufzupflanzen;
Den schlausten Wendungen der Staatskunst nur
Gelang es, bis auf diesen Tag,
Dir den böartigen Gast entfernt zu halten.
Nun ist er bis zur Lippe vorgerückt;
Nun steht er, mit drei Legionen,
In deines Landes Westen drohend da;
Nun mußt du, wenn er es in Augusts Namen fordert,
Ihm deiner Plätze Tore öffnen:
Du hast nicht mehr die Macht, es ihm zu wehren.²³

²² Ebd., (V. 470–475).

²³ Ebd., S. 541 (V. 181–193).

Der römische Diskurs konstituiert Marbod als Feind Germaniens und täuscht vor, Varus' Legionen warteten nur auf ein Zeichen Hermanns, um ihn, Marbod, zu bekämpfen. Es stellt sich jedoch heraus, dass dieser Feind von Rom selbst erzeugt und manipuliert wurde. Daran erinnert Thuiskomar den Cherusker-Fürsten, der im Grunde das ambivalente Spiel Roms bereits durchschaut hat:

Dich gegen Marbod zu beschützen!
 Und du weißt nicht, Unseliger, daß er [Varus; P.D.]
 Den Marbod schelmisch gegen dich erregt,
 Daß er mit Geld und Waffen heimlich
 Ihn unterstützt, ja, daß er Feldherrn
 Ihm zugesandt, die in der Kunst ihn tückisch,
 Dich aus dem Feld zu schlagen, unterrichten?²⁴

Das ambivalente Spiel der Römer besteht darin, dass sie, bevor sie nach Cheruska einrücken und es im wahrsten Sinne des Wortes belagern, ein Bündnis mit Marbod geschlossen haben, ihn militärisch und finanziell unterstützen, und ihn zum Kampf gegen Hermann anstacheln, der in diesem Zusammenhang als Feind konstituiert wird. An diesen Vertrag, der Augustus und Marbod als Freunde definiert, erinnert Marbods Ratgeber Attarin in dem Augenblick, in dem Hermann heimlich ein Bündnis mit Marbod schließen will. Hermanns Bündnisangebot sei, so Attarin, der sich in dieser Hinsicht irrt, eine „schnöde [...] List“, „ein tückischer, verräterischer Versuch, / Das Bündnis, das euch [Marbod und Augustus; P.D.] einigt, zu zerreißen“.²⁵ Marbods Überraschung ist jedoch groß als er, ehe er sich bezüglich des Angebots Hermanns entscheidet, sich mit dem bei ihm stationierten römischen Legaten Fulvius Lepidus beraten will und erfährt:

Den Fulvius? Vergib! Der wird nicht kommen;
 Er hat soeben, auf fünf Kähnen,
 Sich mit der ganzen Schar von Römern eingeschifft,
 Die dein Gefolg bis heut vergrößerten –
 Hier ist der Brief, den er zurückgelassen.²⁶

Später erfährt man, dass dieser Legat mit seinen Römern direkt zu Varus gegangen ist. In dieser Situation, in der Marbod aufgrund eines Vertrags sich noch als Freund Roms wähnt, erfährt er durch diese Haltung der Römer und durch diesen Brief, dass er trotz des Vertrags im Grunde niemals der Freund der Römer gewesen ist. Dieser Brief, den ich hier zitieren möchte, konstituiert ihn als den Feind, als den die Römer ihn immer schon gesehen haben:

Du hast für Rom dich nicht entscheiden können,
 Aus voller Brust, wie du gesollt:
 Rom, der Bewerbung müde, gibt dich auf.
 Versuche jetzt (es war dein Wunsch) ob du
 Allein den Herrschthron dir in Deutschland kannst errichten

²⁴ Ebd., S. 542 (V. 219–225).

²⁵ Ebd., S. 579 (V. 1339–1344).

²⁶ Ebd., S. 583 (V. 1421–1425).

August jedoch, daß du es wissest,
 Hat den Armin auf seinem Sitz erhöht,
 Und dir – die Stufen jetzo weist er an!²⁷

Der Wortlaut des Briefes erweckt den Anschein, als hätte Rom wirklich mit Hermann Freundschaft geschlossen und Marbod auf den Status des Feindes degradiert. Rom allerdings, das ist Hermann nicht entgangen, wird dieselbe Strategie gegen ihn anwenden, sobald Marbod nicht durch die Germanen, wie der Brief suggeriert, sondern durch Varus' Legionen besiegt ist. Genau diese List Roms hatte Hermann Marbod in seiner Geheimbotschaft mitgeteilt, als dieser noch vertraglich an Rom gebunden war. Hermann hatte ihm gesagt:

Ich weiß inzwischen, daß Augustus sonst
Ihm [Marbod; P.D.] mit der Herrschaft von Germanien geschmeichelt.
 Mir ist von guter Hand bekannt,
 Daß Varus heimlich ihn mit Geld,
 Und Waffen selbst versehn, mich aus dem Feld zu schlagen.
 Das Schicksal Deutschlands lehrt nur allzudeutlich mich,
 Daß Augusts letzte Absicht sei,
 Uns beide, mich wie ihn, zugrund zu richten,
 Und wenn er, Marbod, wird vernichtet sein,
 Der Suevenfürst, so fühl ich lebhaft,
 Wird an Arminius die Reihe kommen.²⁸

Der von Hermanns Späher abgefangene Brief des Legaten Ventidius an die römische Kaiserin Livia verrät, dass Rom mit Hermann genau das vorhat, was dieser in seiner Nachricht an Marbod schreibt: „Wenn Hermann sinkt“, so Ventidius in diesem Brief, werde „die Schere“ Thusneldas Haare „für dich [Livia; P.D.] ernten.“²⁹

Besteht Roms erklärtes Ziel darin, Germanien zu erobern, auszubeuten und zu verwalten, so bedient sich Rom zu diesem Zweck einer ambivalenten Strategie: Rom bezweckt, die beiden deutschen Fürsten durch separate Freundschaftsbündnisse gegeneinander auszuspielen, um sie einzeln militärisch zu bezwingen. Wird dabei Freundschaft mit den Mitteln der Diplomatie verhandelt, so wird letztere durch gegenseitige militärische Hilfe unterstützt und garantiert. Umgekehrt wird die militärische Präsenz Roms gerade in dem Augenblick, in dem sie als freundliche Hilfeleistung vorgestellt wird, gleichzeitig und kaum verhehlt als Drohung sichtbar gemacht: Sie verdeutlicht, mit welchen Streitkräften das zu kolonisierende Subjekt es zu tun haben wird, sollte es nicht auf das Freundschafts-, eigentlich das Unterwerfungsangebot Roms eingehen. Wird Marbod in dieser Strategie als ein Fürst angesehen, der Herrschaftsansprüche stellt und aufgrund seiner militärischen Stärke eine bedrohliche Macht darstellt, so gilt es, ihm Freundschaft vorzutäuschen, einen möglichen Schulterchluss zwischen ihm und Hermann zu verhindern, um ihn dann als den Feind, der

²⁷ Ebd., S. 583 (V. 1432–1439).

²⁸ Ebd., S. 559–560 (V. 757–567), Herv. i. O.

²⁹ Ebd., S. 597 (V. 1801–1802).

er immer schon gewesen ist, im richtigen Augenblick unbehelligt zu schlagen. Das impliziert gleichzeitig, dass Rom sicherstellt, dass es von ihm, Marbod, nicht angegriffen wird.

Indem Rom Marbods Herrschaftsansprüche über ganz Germanien scheinbar unterstützt, zielt es darauf ab, ihn in Hermanns Augen als Feind darzustellen. So will Rom Hermann dazu nötigen, sich selbst unter den Schutz Roms zu stellen, sich selbst quasi als unterworfenen, kolonisiertes Subjekt zu konstituieren, das fortan Roms imperialistische Ansprüche als Wohltat, als Freundschaftsdienst anerkennt. In diesem ambivalenten Spiel, in dem Rom je nach den Umständen zwischen Freundschaft und Feindschaft oszilliert, verliert es zu keinem Zeitpunkt sein eigentliches Ziel aus den Augen: Die Herrschaft über Germanien.

Roms strategisches Kalkül misslingt, nicht, weil es sich einem militärisch stärkeren Feind gegenübergestellt sieht, sondern weil sein Feind, Hermann/Arminius, auf das ambivalente Spiel der Römer, das er erkennt, ebenfalls mit Ambivalenz, mit List und Täuschung antwortet. Diesem Aspekt möchte ich mich nun zuwenden.

List, Täuschung und antikolonialer Widerstand

Wie bereits deutlich geworden ist, sieht sich der Cheruskerfürst Hermann vor eine bedrohliche römische Übermacht gestellt, die ihm keine Wahl lässt. Dieses asymmetrische Machtverhältnis, das es geradezu verbietet, dass Hermann und mit ihm andere germanische Fürsten einen frontalen Abwehrkrieg gegen Rom starten, ihm die Stirn bieten, beschreibt Hermann den deutschen Fürsten gegenüber folgendermaßen:

Ganz Deutschland ist verloren schon,
 Dir der Sicambren Thron, der Thron der Katten dir,
 Der Marsen dem, mir der Cherusker,
 Und auch der Erb, bei Hertha! schon benannt:
 Es gilt nur bloß noch jetzt, sie abzutreten.
 Wie wollt ihr doch, ihr Herrn, mit diesem Heer des Varus
 Euch messen – an eines Haufens Spitze,
 Zusammen aus den Waldungen gelaufen,
 Mit der Kohorte, der gegliederten,
 Die, wo sie geht und steht, des Geistes sich erfreut?
 Was habt ihr, sagt doch selbst, das Vaterland zu schirmen,
 Als nur die nackte Brust allein,
 Und euren Morgenstern; indessen jene dort
 Gerüstet mit der ehrnen Waffe kommen,
 Die ganze Kunst des Kriegs entfaltend,
 In den vier Himmelsstrichen ausgelernt?
 Nein, Freunde, so gewiß der Bär dem schlanken Löwen
 Im Kampf erliegt, so sicherlich
 Erliegt ihr, in der Feldschlacht, diesen Römern.³⁰

³⁰ Ebd., S. 544 (V. 281–299).

Mit bestechender Akribie schildert Hermann hier diese ungleichen Machtverhältnisse, die die Aussichtslosigkeit der Situation Germaniens erkennen lassen. Gegenüber Ordnung, Struktur, Ausrüstung und Kriegskunst einer römischen Armee, die sich „des Geistes erfreut“, steht ein zusammengeworfener, chaotischer, schlecht ausgerüsteter germanischer Haufen, der obendrein durch interne Zwistigkeiten kaum zur Eintracht zu bringen ist. In dieser Situation, in der Germanien nach Luft zum Atmen ringt, stellt Hermann die berechnete Frage, wie man sich gegen diese Übermacht messen könne, ohne dabei zugrunde zu gehen. Dass es sich nicht einfach um den Schutz des germanischen Bodens vor Roms kolonialer Eroberung geht, gibt Hermann zu erkennen. Dieser Boden, so lässt sich Hermanns Sicht der Dinge interpretieren, bliebe, wenn auch von Römern ausgebeutet, bestehen, er selbst als römischer Vasall, und die Germanen somit als kolonisierte, unterworfenen Subjekte. Was Germanien unter diesen Umständen zu verlieren hat, ist die Freiheit, die Autonomie. Genau darauf verweist Hermann.³¹ Diese müsse verteidigt werden.

Unter diesen für Germanien schlechten Auspizien entscheidet sich Hermann für eine ambivalente Haltung, die in List und in Täuschung besteht. Diese Technik des Widerstandes und der Selbstverteidigung besteht, das möchte ich vorweg sagen, einerseits darin, dass er Freundschaft und Unterwerfung vortäuscht. Er tut so, als würde er auf das Angebot der Römer eingehen, ihre Darstellung Marbods ohne Wenn und Aber annehmen und ihnen die Tore Germaniens aufmachen. Hermann will dabei, das ist sein wahres Ziel, einen offenen Kampf gegen Varus' Legionen vermeiden. Genau dies tut er in seinem Gespräch mit Ventidius, wenn er sagt:

Nun denn, Legat des römischen Cäsaren
 So werf ich, was auch säum ich länger,
 Mit Thron und Reich, in deine Arme mich!
 Cheruskas ganze Macht leg ich,
 Als ein Vasall, zu Augusts Füßen nieder.
 Laß Varus kommen, mit den Legionen;
 Ich will fortan, auf Schutz und Trutz
 Mich wider König Marbod ihm verbinden!³²

Was Hermann mit diesen Worten tut, ist das, was Homi Bhabha im Kontext der postkolonialen bzw. Hybriditätstheorie eine „schlaue Höflichkeit“ nennt.³³ Anders als Marbod, das haben ihm die Römer vorgeworfen, begeht Hermann nicht den Fehler, sich halbherzig auf die Seite der Römer zu schlagen, sondern er entscheidet sich „mit voller Brust“. Genau das hatten die Römer von Marbod erwartet. Hermann macht diese Entscheidung glaubhaft, obwohl sie eine Täuschung ist, indem er Ventidius mitteilt, dass er, Hermann, keinerlei Herrschaftsansprüche in Deutschland stelle; er wolle Deutschland nicht beherrschen. Stattdessen gebe er sich mit seiner neuen Rolle als Vasall Roms zufrieden. Dass diese Täuschung gelingt, lässt sich im Gespräch zwischen dem nun in Cheruska eingerückten Varus und Ventidius erkennen. Auf Varus' Frage: „Was also, sag mir an, was hab ich / Von jenem Hermann

³¹ Vgl. ebd., S. 547 (V. 387).

³² Ebd., S. 550 (V. 483–490).

³³ Homi K. Bhabha, Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000, S. 137–150.

dort mir zu versehn?“ antwortet Ventidius: „Er ist ein Deutscher. / In einem Hämmling ist, der an der Tiber graset, / mehr Lug und Trug, muß ich dir sagen, / Als in dem ganzen Volk, dem er gehört.“³⁴ Varus habe folglich von Hermann nichts zu befürchten. Auf der Grundlage dieser Annahme verlässt sich Varus auf Hermann, indem er sich auf den Weg zum Krieg gegen Marbod begibt und darauf baut, dass Hermann zu seiner Unterstützung nachrücken wird. Ein fataler Irrtum, wie sich erweisen wird.

Während sich Hermann quasi öffentlich scheinbar ohne Vorbehalt zu Roms Vasall erklärt, schließt er, das ist der andere Teil seines Täuschungsmanövers, heimlich ein Bündnis mit Marbod. Diesem gibt er zu verstehen, dass er sich lieber einem deutschen Herrscher unterwerfen werde als einem römischen. Sein geheimer Plan, den er Marbod unterbreitet, besteht darin, dass dieser Varus und seine Legionen im Sumpf des Teutoburger Waldes überrascht, noch ehe Varus die Zeit hat, seine mächtigen Truppen an das Ufer der Weser zu stellen. Und er, Hermann, auf den Varus sich blind wie auf einen Freund verlassen hat, greift diesen von hinten an: „Denn nun fällt Marbod ihn von vorn, / Von hinten ich ihn grimmig an, / Erdrückt wird er von unsrer Doppelmacht“.³⁵ Hermann sichert das Gelingen dieses Plans, indem er veranlasst, dass die Römer im Wald irreführt werden. Hermann bedient sich hierbei des sprachlichen Verwirrspiels der Homophonie. Cheruskische Führer, die man Varus als „Kundige des Landes“ vorgestellt hat, damit sie ihn durch den sumpfigen Wald nach „Iphikon“, offensichtlich zum Kampfplatz führen, haben ihn auf Hermanns Anweisung hin nach „Pffiffikon“ gebracht und er irrt im Wald herum. Dazu der erste cheruskische Führer:

Vergib, o Herr, du nanntest Pffiffikon.
Zwar sprachst du, nach der Römermundart,
Das leugn' ich nicht: ‚führt mich nach Iphikon‘;
Doch Hermann hat bestimmt uns gestern,
Als er uns unterrichtete, gesagt:
„Des Varus Wille ist nach Pffiffikon zu kommen;
Drum tut nach mir, wie er auch ausspricht,
Und führt sein Heer auf Pffiffikon hinaus“.³⁶

Desorientiert, wird Varus' Armee trotz militärischer Stärke und Organisation im Teutoburger Wald vernichtet. Die römische Niederlage wird dadurch eingeleitet, dass Hermann die ihm von Rom angebotene Schirmung und Unterwerfung scheinbar dankbar entgegengenommen und vorgetäuscht hat, dass er Roms Kriegsplan gegen Marbod ohne ein einziges Wort der Widerrede angenommen hat und so die römische Streitkraft unterstützen wird. Im Grund jedoch unterläuft er mit seiner Unterwerfung bereits Roms Strategie, indem er, ohne jeglichen Verdacht zu wecken, Varus' Kriegsplan heimlich durch einen eigenen verdoppelt und ersetzt. So verläuft der Krieg im Teutoburger Wald nicht nach Varus' Plan, sondern nach Hermanns Strategie. Dabei entpuppt sich Varus' derzeitiger Verbündeter, Hermann,

³⁴ Heinrich von Kleist, WB I, S. 576 (V. 1247–1253).

³⁵ Ebd., S. 561 (V. 813–815).

³⁶ Ebd., S. 601 (V. 1911–1918).

als dessen erbittertster Gegner, der gemeinsame Sache mit Marbod macht. Mit dieser Vorgehensweise inszeniert Hermann sein eigenes Verschwinden als Feind Roms, wobei er Rom scheinbar als unterwürfiger Freund zur Seite steht. Gleichzeitig jedoch führt er gegen Rom einen erbitterten Kampf, der, so lässt sich das mit einem Wort Stuart Halls sagen, „nicht die Form eines ‚Frontalangriffs‘³⁷ gegen Rom, sondern die eines schwer zu durchschauenden „Bewegungskrieg[es]“ annimmt. Ein weiterer konstitutiver Bestandteil von Hermanns List besteht darin, dass er angesichts der bestehenden Zwietracht unter den deutschen Fürsten, ja dass er in Anbetracht der Tatsache, dass manche deutsche Fürsten sich mit Rom verbündet haben, den Versuch unternimmt, sie zu einigen und sie zu einem gemeinsamen und entschlossenen Widerstand gegen Rom zu bewegen.

Zu diesem Zweck, aber auch in der Absicht, Rom bei den Germanen restlos zu diskreditieren, so dass diese sich gegen Rom erheben, führt Hermann schon von Anfang an, noch bevor er die Römer in Cheruska einmarschieren lässt, einen Bewegungskrieg gegen sie. Ganz zu Recht, das sei hier allemal betont, werden diese von Hermann eingesetzten Mittel als „abscheulich“ kritisiert.³⁸ Diese Mittel möchte ich hier lediglich kurz zusammenfassen.

Zum einen handelt es sich darum, dass er seine eigene Gattin Thusnelda benutzt, um Ventidius in die Irre zu führen. So schläfert Hermann Ventidius ein, indem er ihn glauben lässt, er, Hermann, sei harmlos. Zum anderen bedient sich Hermann einer Konstruktion von Nachrichten über die von Römern, die in Cheruska einmarschieren und dort stationiert sind, begangenen Missetaten, Vergewaltigungen und Brandschatzungen. Hermann bläht die ihm gemeldeten Missetaten erheblich auf, erfindet Ungeschehenes und lässt all das als Missetaten der Römer im ganzen Land verbreiten. Er tarnt eigene Landsleute als Römer und schleust sie unter diese ein mit der Anweisung, dort, wo die Römer morden, vergewaltigen und brandschatzen, dasselbe zu tun. Und er, Hermann, schreibt alles auf das Konto der Römer und verbreitet es als Informationen über deren Gräueltaten. Zu dieser gruseligen List zählt die von Hermann angeordnete Zerstückelung einer offensichtlich von Römern vergewaltigten germanischen Jungfrau. Einzelne Stücke lässt er als Beweis für die Untaten der Römer an alle deutschen Fürsten schicken. Die Wirksamkeit dieser List zeigt sich, um nur ein Beispiel zu nennen, in der Art, wie die von Ventidius hintergangene Thusnelda mit wilder Entschlossenheit den römischen Legaten von einer Bärin, die hier als ihr *alter ego* auftritt, reißen lässt. Das aber möchte ich nicht weiter kommentieren.

Wie man sieht, gibt sich Hermann auf der einen Seite als unterwürfiger Freund Roms aus und scheint in Marbod den von Rom beschriebenen, gemeinsam zu bekämpfenden Feind zu sehen. Zugleich lenkt er einen gegen ihn gerichteten römischen Frontalangriff ab und sieht dabei statt in Marbod in Rom den eigentlichen Feind Germaniens. Das offizielle Bündnis mit Rom unterläuft er durch eine heimliche Allianz mit Marbod, die am Ende von Erfolg gekürt wird. Er verdoppelt diese List mit einem Arsenal von List und Täuschung, anhand derer er die deutschen Fürsten desinformiert und sie schließlich zum Schulterschluss gegen Rom bewegt. Diese ambivalente Haltung Hermanns wird wenn nicht ganz und gar nicht,

³⁷ Stuart Hall, ‚Rasse‘, Artikulation und Gesellschaft mit struktureller Dominante, in: ders., Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2, Hamburg 1994, S. 89–136, hier S. 121.

³⁸ Vgl. Kadi Sossou, Romisch-Germanische Doppelgängerschaft, S. 88.

so doch wie im Falle von Varus erst zu spät erkannt. Roms Irrtum ist auf dessen Hybris zurückzuführen, die darin besteht, dass Rom in den Germanen nichts Weiteres als einfältige Menschen gesehen hat, die zu keiner List fähig sind. Hermanns Charakterisierung durch Ventidius als einen Deutschen, in dem weniger Lug und Trug als in einem am Tiber grasenden Hämmling stecke, belegt diese Haltung zur Genüge.

Postkoloniale Ambivalenz, ja Hybridität, sofern sie als Strategie in einer kolonialen Situation, wie in der hier beschriebenen, eingesetzt wird, trägt nicht zwingend zur Vermittlung zwischen den Kontrahenten und Kulturen bei. Als Mittel gegen koloniale Ambivalenz begriffen, ist sie eine Strategie der Befreiung und des Überlebens. Hybridität erlaubt es dem Germanen Hermann/Arminius, das ambivalente Spiel der Römer zu erkennen. Trotz seiner militärischen Schwäche und der bedrängten Lage, in der er sich befindet, legt er ein ambivalentes Verhalten an den Tag, das ihm einen Vorteil gegenüber den mächtigen und selbstsicheren Römern verschafft. Im Krieg zwischen der starken imperialen Macht und dem schwachen Unterdrückten gelingt es diesem, jene zu überlisten, zu besiegen, um zu überleben und sich selbst zu bestimmen.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Anikó Zsigmond

Pannonische Universität Veszprém

Interkulturelle Aspekte in Wladimir Kaminers *Schönhauser Allee*

Intercultural aspects in Wladimir Kaminer's *Schönhauser Allee*. The primary purpose of this paper is to explore literature as a medium which frames the encounters of different cultures by using various aesthetic means. Employing a multiple research approach based on Wladimir Kaminer's book entitled *Schönhauser Allee*, the present research aims to provide an insight into the manifestation of interculturality and the realization of the concept of cultural memory.

Keywords: Wladimir Kaminer, intercultural communication, contemporary literature, prose, concept of culture

Aspekty interkulturowe w *Schönhauser Allee* Władimira Kaminera. Głównym celem niniejszego artykułu jest zbadanie literatury jako medium, za pomocą którego ujmowane jest zetknięcie różnych kultur przy użyciu zróżnicowanych środków estetycznych. Stosując różnorodne koncepcje badawcze tekst Władimira Kaminera *Schönhauser Allee* zostaje zinterpretowany pod kątem manifestacji interkulturowości i koncepcji pamięci kulturowej.

Słowa kluczowe: Wladimir Kaminer, komunikacja interkulturowa, literatura współczesna, proza, koncepcja kultury

Interkulturalität ist in letzter Zeit ins Zentrum literaturwissenschaftlicher Forschungen gerückt: Die Welt handelt vom globalen Wandel, von der Begegnung von Menschen, Sprachen und Kulturen. Die dynamische Verschiebung von Grenzen zwischen geografischen, kulturellen, sprachlichen Räumen prägt individuelle sowie kollektive Identitäten. Die Literatur, die als Medium an diesen Mobilitäten teilhat, inszeniert mit ihren ästhetischen Mitteln diese Dynamik und gilt selbst als ein Raum, in dem diverse Diskurse stattfinden. Die Prosa von Wladimir Kaminer, einem Russen, der seit 1990 in Berlin lebt und sich als Schriftsteller großer Popularität erfreut, signalisiert einen Schnittpunkt interkultureller Diskurse.

In diesem Beitrag soll die Manifestation der Interkulturalität in Kaminers Buch *Schönhauser Allee* beschrieben werden. Zu diesem Zweck wird erstens auf die Narration eingegangen. Auf der narrativen Ebene artikuliert sich nämlich das erzählende und das erzählte Subjekt. Im Falle der *Schönhauser Allee* handelt es sich um eine Ich-Narration, wobei das erzählende Ich und das erzählte Ich identisch sind, d.h. Erzähler und Figur sind dieselben. Alles wird aus der Perspektive der Erzählfigur geschildert. Die Handlung machen ihre Beobachtungen und Begegnungen aus. Daher wird auf die Untersuchung der Interaktionen, in denen sich die interkulturellen Begegnungen ausdrücken, Wert gelegt. Des Weiteren wird auch der Aspekt des Raumes hervorgehoben, denn die Handlungen und Erinnerungen

gewinnen durch den Raum Gestalt. Es sticht ins Auge, dass sich im Gedächtnis des erzählenden Subjektes zwei räumliche Ebenen überlagern, die seine Interkulturalität, also seine Bewegung zwischen zwei Kulturen signalisieren: Russland und Deutschland. Ferner setzt sich der Beitrag auch mit dem Konzept der Kultur auseinander, denn das hilft den Mechanismus von kulturellen Mustern und Klischees erfassen. In Kaminers Text kommen die kulturellen Stereotypen deutlich zum Vorschein. Schließlich wird das Gedächtnis des erzählenden Subjekts als interkulturell definiert, weil es all die diversen kulturellen Erfahrungen des Subjekts in einer multikulturellen Welt speichert und daraus die Erinnerungen im Erzählprozess inszeniert werden.

Interkulturelle Narration

In seinen sozialpsychologischen Studien hat Goffman die menschlichen Interaktionen in der personalen und interpersonalen Kommunikation untersucht.¹ Er fokussierte besonders auf die Banalitäten der zwischenmenschlichen Interaktionen und behauptete, dass sie die soziale Ordnung der Gesellschaft verstehen helfen.² In den täglichen, scheinbar unbedeutenden zwischenmenschlichen Begegnungen sind Gewohnheiten und Normen kodiert, die entweder durch verbale oder nonverbale Kommunikation zum Vorschein kommen. In den banalen Handlungen wird die Kultur eines Kollektivs repräsentiert, weil sie spontan und nicht bewusst sind. Kaminer skizziert wie ein außenstehender Beobachter scheinbar flüchtige, unwesentliche Geschehnisse des Alltags. Sogar die Gattung seiner Texte definiert Kaminer als „Alltagsbewältigungsprosa“, was auch sein Interesse an den alltäglichen kulturellen Praktiken zeigt. Er gibt in Interviews öfters zu, aus Spaß zu schreiben, es sei seine Art, mit dem Leben umzugehen. Seine Geschichten schreibe das wahre Leben, sie seien viel ernsthafter als fiktive.³ Bei Kaminer wird auf die Banalitäten fokussiert, welche die zwischen den Kulturen liegenden Differenzen zum Vorschein bringen und von ihm mit viel Humor interpretiert werden.

Kindt bezeichnet interkulturelle Narration als einen Sonderfall der interkulturellen Kommunikation. Das Konzept von Kulturen beschreibt er als „über längere Zeiträume hinweg bestehende Zusammenhänge. [...] Vertreter einer Kultur sind danach die Menschen, die ihre spezifischen Grundüberzeugungen teilen und ihre Grundregeln befolgen.“⁴

Narrative Ebenen

Interkulturelle Narration wird bei Kaminer auf zwei Ebenen gestaltet: Einerseits auf der Ebene der erzählten Geschichte, denn die erzählte Welt ist bei ihm die multikulturelle

¹ Vgl. Erving Goffman, *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt am Main 1991, S. 10.

² Vgl. Judit Lázár, *A kommunikáció tudománya*, Budapest 2005, S. 47.

³ Vgl. u.a. Interview mit Wladimir Kaminer, von Alexej Kinder und Stergios Stavropoulos, in: *EASTTALK* v. 28.8.2014, www.easttalk.de; 2.7.2014.

⁴ Tom Kindt, Was ist „interkulturelle Narration“? Vorschläge zur Begriffsklärung, in: Orosz Magdolna (Hg.), *Narratologie interkulturell: Entwicklungen – Theorien*, Frankfurt am Main 2004, S. 131–141, hier S. 131.

Welt der Schönhauser Allee in Berlin, auf der täglich Interaktionen zwischen Figuren aus unterschiedlichen Kulturen stattfinden, in denen die Frage der Kulturalität immer wieder problematisiert wird. Alle Handlungen und Reaktionen sind kulturell kodiert, die Differenzen sind darauf zurückzuführen, dass die Zeichen, die beim Vertreter der einen kulturellen Gruppe intentional oder nicht intentional produziert werden, von den Mitgliedern der anderen kulturellen Gruppe intentional oder nicht intentional rezipiert werden, wobei Bedeutungen dazu interpretiert werden. In semiotischer Hinsicht liegt der Akzent in der interkulturellen Kommunikation nicht auf der Zeichenproduktion, sondern auf der Zeichenrezeption, die Bedeutung wird erst im rezeptiven Vorgang hergestellt.⁵

Interkulturelle Narration realisiert sich auch auf einer anderen Ebene, auf der des Erzählprozesses, denn gerade der Erzähler fungiert als Medium. Er kodiert durch seine Stimme und seine Sicht die Geschehnisse auf der Ebene der erzählten Geschichte, er verleiht denen eine Bedeutung, die im Lesevorgang rezipiert werden. Der Erzähler ist Kaminer, ein Russe, der in der Sowjetunion aufgewachsen und nach Deutschland gezogen ist. Er selbst steht zwischen den Kulturen und hat ein interkulturelles Gedächtnis, er neigt durch diese Position ständig zum Differenzieren. Der Erzähler ist Produzent und Rezipient zugleich, dessen Verortung zwischen den Kulturen die Wahrnehmung und die Interpretation der Kulturalität bzw. Interkulturalität des Textes prägt.

Im Buch verweist die Hälfte der Begegnungen auf Berlin. Meistens stehen sie in Verbindung mit einer konkreteren Ortsangabe, es sind Orte in der Umgebung der Schönhauser Allee. Darüber hinaus finden die Begegnungen in Geschäften und im Haus des Erzählers statt. Die Personen, deren Interaktionen beobachtet und beschrieben werden, sind zum Teil Bekannte des Ich-Erzählers, denn sie werden mit Vornamen bezeichnet, sie kommen alle aus dem Milieu des multikulturellen Berlins, sie repräsentieren die unterschiedlichsten Nationalitäten. Am häufigsten kommen Russen, Vietnamesen, Türken, Mongolen, Südamerikaner und Deutsche vor. Der andere Teil der Figuren ist anonym. An diesen Episoden ist der Erzähler differenziert beteiligt. Meistens ist er in Begleitung eines Freundes, Juri oder seiner Kinder, oder er ist allein und sieht den anderen zu. Sehr lustig ist z.B. die Episode *Regen auf der Schönhauser Allee*, in der ein vietnamesisches Mädchen aus der Nachbarschaft des Erzählers in einer Pfütze steht. Um sie herum versammeln sich Menschen und raten, was mit dem Mädchen los ist, da es auf ihre Fragen nicht reagiert. Die deutschen Erwachsenen wollen schließlich die Polizei rufen, um dem Kind Hilfe zu leisten. Aber soweit kommt es nicht, weil das Kind plötzlich in die Pfütze springt und das Wasser die Erwachsenen beschmutzt. Die ganze Szene beruht auf einem banalen Missverständnis, mit dem die kleine Vietnamesin die Erwachsenen reinlegt und sich amüsiert. Es ist zu beobachten, dass die hilfsbereiten deutschen Erwachsenen, die in dieser Straße fremd sind, vernünftig denken, sich nützlich machen wollen, während die richtigen Bewohner der Straße, die Ausländer, nur zusehen und dieser Szene keine Bedeutung beimessen.

Das inszenierte Leben und Treiben auf der Schönhauser Allee ist trotz der Monotonie sehr komplex und wechselhaft. Monoton sind die Requisiten, die Gegenstände, das Milieu, aber die Menschen und ihre tägliche Kommunikation verwandeln diese Statik in Dynamik.

⁵ Vgl. Rudi Keller, *Zeichentheorie. Zu einer Theorie semiotischen Wissens*, Tübingen 1995, S. 37.

Diese Erkenntnis resümiert die Szene *Das Wetter auf der Schönhauser Allee*. Die Veränderung des Wetters zieht auch die Veränderung der Atmosphäre nach sich:

Blitzschnell verwandelt sich die ausgelassene Menschenmenge auf der Schönhauser Allee in einen Haufen frustrierter Langzeitarbeitsloser. [...] Der Regen wischt die bunten Farben von den Fassaden, die Häuser werden wieder grau, die Wände faltig und alt.⁶

Mit dieser Metapher stellt Kaminer den soziokulturellen Zwiespalt dar, der nicht nur auf der Schönhauser Allee, sondern in der multikulturellen Welt der Metropolen insgesamt herrscht, in der Migranten laut Kaminer zum Schlecht-Wetter-Milieu der „frustrierten Langzeitarbeitslosen mit „Plus“-Tüten in die Hand“ und Deutsche zum Schönwetter-Milieu der roten Kabrios gezählt werden.

Der Raum

Die Perspektive des Erzählers gilt als Maß sowohl für eine räumliche und zeitliche Distanzierung, als auch für die Subjektivität bzw. Objektivität der Narration. Es ist in der Narration deutlich zu sehen, dass der Erzähler die Dynamik zwischen den Räumen und Zeiten verkörpert und dabei auf seinen objektiven Standpunkt verzichtet.

Der Ort des Erzählens ist Berlin, Schönhauser Allee. Kaminer schreibt im Nachwort zu seinem Buch, dass die Schönhauser Allee seit über fünf Jahren seine Wahlheimat sei.⁷ Diese Straße befindet sich auf dem Prenzlauer Berg, sie war schon im Mittelalter eine Zufahrtstraße zwischen der Stadt Berlin und dem Dorf Pankow. Sie war die größte Einkaufsstraße der DDR, aber mit der Wiedervereinigung gerieten die Geschäfte in eine schwere Lage, die großen globalen Zentren wie die Schönhauser-Arcaden verdrängten die kleinen Händler vom Markt. So gilt diese Straße als eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Großmarkt und Kleinmarkt und zwischen Menschen aus unterschiedlichsten Kulturen. Andererseits macht sich die Präsenz eines anderen, imaginären Raumes, dessen Elemente durch die Aktivierung des Gedächtnisses elaboriert werden, immer bemerkbar. Das ist ein Russland, das es in der Ausprägung, wie der Erzähler sie skizziert, nicht mehr gibt. Es entsteht durch die Erinnerungselaborierung ein Russlandbild, das für die Gegenwart ein Konstrukt⁸, aber für die Identitätskonstituierung des Erzählers unentbehrlich ist. In zwölf der 48 Kleingeschichten geht es unmittelbar um seine Kindheit in Moskau oder das Leben in der ehemaligen Sowjetunion. Der vergleichende Blick des Erzählers kommt in allen Details deutlich zum Vorschein.

Ambivalenz der Russlandbezüge

Die Episode *Frühstück* geht z.B. auf die Kälte in Sibirien ein, denn „dieses Gebiet wird seit November vorigen Jahres nicht mehr mit Strom versorgt, weil die Regierung die

⁶ Wladimir Kaminer, *Schönhauser Allee*, München 2001, S. 178.

⁷ Ebd., S. 191.

⁸ Vgl. Martin Zierold, *Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive*, Berlin 2006, S. 57.

Stromrechnungen nicht bezahlt hatte”⁹ Mit diesem Interesse für die Heimat erfasst der Erzähler Russland in doppelter Hinsicht: erstens als geografischen Raum, womit sich ein allgemeines Segment des Kulturraumes Russland erfassen lässt, nämlich die Kälte, die Sibirien immer schon geprägt hat, und zweitens als politisches Konstrukt, das ebenfalls ein kulturelles Segment der Heimat bedeutet, nämlich dass das politische Regime die Probleme des Landes immer noch wie in sozialistischen Zeiten rhetorisch unter Kontrolle hat, in Wirklichkeit aber konkrete Probleme, wie eine funktionsunfähige Heizung, nicht bewältigen kann. Der Erzähler durchschaut diesen Kommunikationstrick der Regierung und entlarvt die Ankündigung des Gouverneur-Generals von Ende April, dass er „persönlich dafür sorgen wird, dass Wärme in [seinem] Gebiet in kürzester Zeit wiederhergestellt wird”, als leere Phrase. Dem Erzähler zufolge ist es „ein Spiel, das man gar nicht verlieren kann”.¹⁰ Denn Ende April ist der Sommer schon nahe und die Kältefrage löst sich dann sowieso von selbst.

Der Stil, den Kaminer hier verwendet, kennzeichnet seine Einstellung zu Russland. Es ist einerseits die Ironie, die den Ton des ganzen Buches bestimmt. Diese Ironie in Bezug auf Russland beruht auf dem Wahrheitsgehalt von Kaminers Gedächtnis: Er hat seine Kindheit in Russland verlebt, deshalb kennt er den Kommunikationsmechanismus der Leute und der Politik. Die Russlandbezüge des Erzählers ziehen aber immer den Vergleich zu Deutschland nach sich. So ist es auch in dieser Episode. Nachdem Kaminer die Widersprüche in Bezug auf das Problem der Kälte und dessen Interpretationen konstatiert hat, kommt er zu dem Schluss: „Ein Glück, dass ich nicht in Sibirien lebe! [...] Und auch sonst ist hier einiges anders als in Sibirien.”¹¹ Er meint hier, über die Aspekte wie Klima und Politik hinaus, noch den Lebensmittelreichtum. In Deutschland werden „an jeder Ecke bei uns Kuchen gebacken und verkauft, im ‘Ostrowski’ sogar am Sonntag, und nachts kann man sich im Burger King [...] ernähren.”¹² Was den räumlichen Standpunkt des Ich-Erzählers betrifft, kennzeichnet diesen die Verwendung von Lokalangaben wie „bei uns” und „hier”, die mit der geografischen Ferne Sibiriens im Kontrast stehen. Kaminer beschreibt Russland also von einem deutschen Raumstandpunkt aus, dieses Hier ist sein Leben, das Dort ist für ihn das Fremde, zu dem er nicht mehr gehört.

Mit Russland verbinden Kaminer andererseits aber auch seine schönen Erinnerungen an Traditionen und Feste. In diesem Fall tut es ihm leid, dass sich die Zeiten verändert haben:

Bei uns in Russland war der 1. Mai früher ein einmaliger Feiertag. [...] Heute werden die alten Traditionen verachtet und verlacht. Wie viele andere Feste ist auch dieses in Russland umbenannt worden. Nun heißt es ganz unpolitisch ‘Der Tag des Frühlings und der Arbeit’. Natürlich wird auch heute am 1. Mai gesoffen, aber nur so vor sich hin: sinnlos.¹³

Der Erzähler karikiert zwar den Alkoholgenuss am 1. Mai in der ehemaligen Sowjetunion, aber zugleich konstatiert er, dass es heute nichts gibt, was die Menschen zusammenhält.

⁹ Kaminer, *Schönhauser Allee*, S. 15.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 17.

¹³ Ebd., S. 161.

Die Feiertage verlieren ihren Sinn, wenn die kollektive Mentalität nicht dahinter steckt. Was die Menschen in Russland zusammengehalten hat, das war früher neben dem Wodka-Konsum am 1. Mai eine Solidarität, die innere Opposition zum Regime. Die Menschen gehen heute auseinander, „die alten Requisiten werden vermarktet, [...] jeder besäuft sich auf eigene Faust, [...] von der Solidarität der Arbeiterklasse ist keine Spur geblieben“.¹⁴ Es ist interessant, dass in diesen Fällen, wenn der Erzähler die Heimat seiner Kindheit mit Nostalgie betrachtet, sich sein räumlicher Standpunkt in eine Nähe verwandelt, er verwendet die gleiche Lokalangabe „bei uns“, aber das bezieht sich jetzt nicht auf Deutschland, sondern auf Russland. Die Perspektive des Erzählers wechselt ständig, so wie seine Identität zwischen Deutschland und Russland und zwischen Heute und Früher. Dieses Oszillieren wird in Verbindung mit Lokal- und Temporaladverbien deutlich zum Ausdruck gebracht. Auch in anderen Episoden macht sich die Dominanz dieser Adverbien bemerkbar.

Inszenierung von Kultur

Kultur wird bei Kaminer als die Manifestation des Wissens eines Kollektivs oder einer Zeit, also als eine Art semiotisches und rituelles, durch Sprache, Gewohnheiten, Kommunikation und Gegenstände erfassbares Orientierungssystem¹⁵ sichtbar. Kultur heißt das einem Kollektiv gemeinsame Wissen, das im Gedächtnis vorliegt, aber aktiviert werden kann und das Denken und Handeln der Mitglieder des Kollektivs prägt. Hofstede, Hall, Waldenfels und andere Wissenschaftler entwickelten bereits berühmt gewordene Modelle, mit deren Hilfe sich Kulturdimensionen und kulturelle Denkmuster charakterisieren lassen. Auf diese Modelle wird jetzt nicht eingegangen, umso wichtiger ist die Erkenntnis, dass Kultur sich nicht nur in außergewöhnlichen Aktivitäten, besonderen Festen und ästhetischen Qualitäten erfassen lässt, sondern auch in den alltäglichen Praktiken der zwischenmenschlichen Beziehungen. Kaminers Kulturauffassung wird diesem Konzept der Kultur gerecht. Kindt differenziert bei Kulturen zwischen einer axiologischen und einer historischen Komponente:

Bei der axiologischen Komponente handelt es sich um eine geordnete Menge grundlegender kognitiver und normativer Überzeugungen sowie allgemeiner praxis- und produktionsbezogener Regeln, die sich in Handlungen und Hervorbringungen niederschlagen. Bei der historischen Komponente handelt es sich um eine nicht-geordnete Menge von Artefakten im weitesten Sinn, die mit der Menge der Überzeugungen und Regeln nicht systematisch, sondern bloß assoziativ verknüpft ist. [...] Musterhaft zum Ausdruck kommt eine Kultur in all den Handlungen und Hervorbringungen, die sich auf ihre Axiologie zurückführen lassen.¹⁶

In der Narration lässt sich sowohl die axiologische, als auch die historische Komponente der Kultur erfassen. Es geht um tradierte Muster der einzelnen beschriebenen und

¹⁴ Ebd., S. 162.

¹⁵ Vgl. Terry Eagleton, Was ist Kultur? Eine Einführung. München, 2001, S. 51.

¹⁶ Tom Kindt, Was ist „interkulturelle Narration“? Vorschläge zur Begriffsklärung, in: Orosz Magdolna (Hg.), Narratologie interkulturell: Entwicklungen – Theorien, Frankfurt am Main 2004, S. 131–141, hier S. 134.

beobachteten kulturellen Gruppen, in denen trotz der geografischen Distanz zu ihrer Heimat die normativen Überzeugungen sehr tief verankert sind. Dennoch erfahren sie mit der Zeit und dem multikulturellen Milieu der Metropole Berlin entsprechend historische Ausprägungen.

In einem Großteil des Buches reflektiert Kaminer das Familienleben der Mitmenschen. Statistisch, soziologisch und psychologisch ist die Episode *Junggesellen und Familienwirtschaft* sehr lehrreich, weil sie einen hohen Wahrheitsgehalt besitzt, sogar ist Hofstedes Konzept der kulturellen Dimensionen (insbesondere die vom Individualismus und Kollektivismus) repräsentiert. Ähnlich wie auch in der Episode *Multihaus* betrachtet der Erzähler hier die Bewohner seines Hauses. In der Bezeichnung der Gruppierungen, die die Bewohnerschaft des Hauses ausmachen, macht Kaminer zunächst eine Differenzierung: Die drei ausländischen sind „Familien“ und die übrigen drei deutschen definiert er als „Haushalte“. Die Kulturen, deren Individuen sich in Familien versammeln, darin leben und einen ausgeprägten Kollektivismus vertreten, sind die drei ausländischen: eine vietnamesische mit drei Generationen, eine moderne islamische mit einem Mann und drei Frauen, und eine russische mit zwei Kindern. Der Kollektivismus gilt als eine feste kognitive Überzeugung der fernen, östlichen Kulturen. Die deutschen Bewohner sind alle Singles oder geschieden, haben ein defektes Leben: Die eine hat einen sportlichen Lebensstil, joggt jeden Morgen und fährt Motorrad, die andere verfällt ab und zu in Depressionen, und der geschiedene Mann „hat viel für fremde Kinder übrig, seine Liebe zu ihnen ist die eines Weihnachtsmannes“, während er zu seinen eigenen Kindern, „die aus seinen tragischen Liebesgeschichten entstanden sind“, „aus unerfindlichen Gründen keinen Kontakt“ hat.¹⁷ Die einheimischen Deutschen vertreten das westliche Lebensmodell des Individualismus.

Ein Kennzeichen des modernen Lebens ist die Mobilität, der aber auch die Fremden ausgesetzt sind. Sie passen sich jeweils den historisch variablen Komponenten der Kultur an. Die Bewohnerschaft wechselt häufig im Haus des Erzählers. Nachdem die eine Deutsche ausgezogen ist, zieht eine vietnamesische Familie ein. „Sie expandierten“¹⁸ – kommentiert Kaminer. Der Erzähler selbst gibt zu, innerhalb von zehn Jahren sechs Mal umgezogen zu sein.¹⁹ Mit der Mobilität ist die Dynamik des Großstadtlebens verbunden, dessen Inszenierung bei Kaminer öfter reflektiert wird:

Das Leben auf der Schönhauser Allee gleicht oft einem Film, einer Gegenwartsfiktion mit großen Produktionskosten und unzähligen Statisten. Kaum geht man aus dem Haus, schon steckt man in einer aufregenden Episode: die Flugzeuge, Straßenbahnen, Züge, Autos und Radfahrer sorgen für große Turbulenzen und verschaffen einem so die Illusion ewiger Bewegung. Alles dreht sich um dich. Auch viele Liebesgeschichten, die sich in unserer Gegend abspielen, haben inzwischen etwas Cinematographisches an sich.²⁰

¹⁷ Kaminer, *Schönhauser Allee*, S. 23.

¹⁸ Ebd., S. 90.

¹⁹ Ebd., S. 169.

²⁰ Ebd., S. 18.

Im Zitat wird der Individualismus des Lebens nochmals bestätigt: Du, d.h. das Individuum ist wichtig, alles Andere gilt nur als Kulisse. „[...] Tag und Nacht ist bei uns auf der Schönhauser Allee ein und dasselbe Bild zu sehen: fahrende Menschen.“²¹

Die Kultur der einzelnen Nationen lässt sich auch durch ihre gastronomischen Gewohnheiten erfassen, die alte historische Gewohnheiten verkörpern, und die Menschen auch in der Fremde behalten. Wenn im Multihaus gekocht wird, dann entsteht ein besonderer Geruch:

Am besten kann man ihn so gegen drei Uhr riechen. Wenn die Vietnamesen von oben und die von unten anfangen, ihren angefaulten Fisch zu frittieren, die alte Dame von nebenan ihre Kohlsuppe auf den Herd stellt, die Türken ihre Lammbrocken braten und die Latinos mit *Guantanamera* für die musikalische Begleitung des Mittagessens im Haus sorgen.²²

Neben der Mobilität ist der Konsum ein wichtiger Aspekt der Kultur von heute. Mit sehr viel Humor und Ironie stellt der Erzähler die Konsumgewohnheiten von heute dar und fragt nach deren Sinn. Das beweist die Episode *Berühmte Persönlichkeiten auf der Schönhauser Allee: Charles Bukowski*. Der Erzähler will mit seinem Freund Juri in einem Shopping-Center (Schönhauser Arcaden) testen, „was es im Kapitalismus alles umsonst [gibt]“.²³ Letztendlich ergibt sich ein erfolgreiches Bild mit „zwei fremden Männern, die mit Luftballons in verschiedenen Farben durch die Nacht galoppierten“²⁴ und mit allen möglichen Sachen beladen sind, wie 200 Gramm Mettwurst, ein grüner Luftballon, fünf Zigaretten, eine Parfümprobe und eine halbwarmer Brezel. Der Konsum ist zugleich ein Zeichen des modernen Lebens²⁵, er beherrscht das Denken der Menschen, denn wie es im Text steht, „das 21. Jahrhundert ist gerade im Sonderangebot“²⁶:

[...] durchaus solide Unternehmen fühlen sich verpflichtet, jedem Briefkasteninhaber mitzuteilen, was sie gerade so treiben. [...] Jeder Briefkasten ist wichtig, hinter jedem verbirgt sich ein potenzieller Kunde. [...] Aber wer weiß das schon, die Konsumrealität ist so flexibel geworden, [der Mann] entwickelt sich rasch zu einem starken Konsumenten.²⁷

Der Erzähler erfasst das Vergängliche dieser Welt durch seine Müllmetapher. Eine Folge des Konsums ist nämlich der wachsende Müll. Es gibt zwei Episoden im Buch (*Bücher aus dem Mülleimer* und *Bücher aus dem Container*), die das Leben als einen Wegwerfmechanismus reflektieren, in denen der Erzähler beschreibt, was alles weggeworfen wird.

Auch die Bereitschaft zur Integration in die deutsche und europäische Umwelt ist bei den ausländischen Bewohnern des Hauses zu beobachten. Der vietnamesische Nachbar, der Gemüsehändler, hat sich nämlich eine Dauerwelle verpassen lassen. „Sein Weg zur Integration. Jetzt sieht er wie Paganini aus. ‘Du bist ein Paganini, Chack!’, sagte ich zu ihm. ‘Ein

²¹ Ebd., S. 48.

²² Ebd., S. 91.

²³ Ebd., S. 27.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 85.

²⁶ Ebd., S. 63.

²⁷ Ebd., S. 85.

Paganini!'. 'Hab ich nicht', sagte er zu mir, 'aber Zucchini, hier, bitte schön!'"²⁸ Integration heißt, den historischen Wandel mitzugestalten, neue Praktiken zu akzeptieren, von denen manche mit der Zeit zu Normen werden. Wie dieses Zitat zeigt, können die erworbenen fremdsprachlichen Kenntnisse das kulturelle Vorwissen aber noch nicht kompensieren.

Das Gedächtnis als Basis der Interkulturalität

Kaminer ist Weltbürger inmitten einer multikulturellen Welt geworden. Er ist durch seine Sicht und sein Gedächtnis prädisponiert, auf die Manifestationen anthropologischer Universalien wie Verhalten, Werte, Gewohnheiten einzugehen und die kulturellen Differenzen zu reflektieren. Hofmann appelliert bei den Kulturbegegnungen an das schöpferische Potenzial²⁹, das im Umgang mit dem Fremden besteht. So erweist sich der Zentralbegriff der Interkulturalität, das Fremde, als eine produktive Kraft, die in der Literatur kulturelle Differenzen inszeniert.

Interkulturalität wird im Prozess der Narration inszeniert. Erinnerungen tragen zur Identitätsbildung bei. Seit Halbwachs ist deutlich, dass das Gedächtnis in einem sozialen und kulturellen Rahmen eingebettet ist. Das Individuum erinnert sich, „indem es sich auf den Standpunkt der Gruppe stellt“.³⁰ Zwischen den kulturellen und den individuellen Aspekten des Gedächtnisses besteht ein enger Zusammenhang. Wie bei Kaminer zu sehen ist, wechselt gerade der Standpunkt, also der *point of view* beim Erzähler, und schafft ein interkulturelles Netz für die Erinnerungen. Auch Zierold behauptet, dass Fragen des individuellen Gedächtnisses in Verbindung mit dem kulturellen Hintergrund der jeweiligen Aktanten betrachtet werden müssen³¹ und die Elaboration von Erinnerungen kulturell geprägt ist. Abhängig von seinen emotionalen Bindungen teilt Kaminer den russischen oder den deutschen Standpunkt oder weder den einen, noch den anderen, sondern bezieht einen, der über oder zwischen den Kulturen steht. Dass der Erzähler in einen Raum zwischen die Kulturen geraten ist, zeigt sein Sprachgebrauch:

Für viele Phänomene, die in Berlin zu unserem Alltag gehören, gibt es auf Russisch schlicht keine Begriffe. Deswegen haben sich inzwischen solche deutschen Wörter, wie 'Gerichtsvollzieher', 'Terminkalender' und 'Überweisungsauftrag' fest in unserem Russisch etabliert.³²

Das Mittel für die Erhebung über die Kulturen ist für Kaminer der Humor bzw. die Ironie. Dadurch schafft der Erzähler Distanz zum Erzählten. Michael Hofmann zählt Komik zu den literarischen Mitteln, die als „Verfremdungskategorie mit Phänomenen des Interkulturellen verbunden ist“.³³ Es handelt sich um ein Verfahren, in dem Vertrautes fremd gemacht wird, weil es als Fremdes aus einer Distanz betrachtet werden kann. Bei Komik

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. Michael Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, München 2006, S. 24.

³⁰ Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1985, S. 23.

³¹ Vgl. Zierold, *Gesellschaftliche Erinnerung*, S. 55.

³² Kaminer, *Schönhauser Allee*, S. 70.

³³ Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, S. 60.

gehe es meistens um Normen, deren Fragwürdigkeit oder Scheitern belacht werden kann. Bei Kaminer geht es nicht so sehr um Normierungen, sondern um Praktiken, die dann auf diese Art und Weise verfremdet werden.

Da jede Narration zugleich ein Erinnerungsakt ist, wird dabei auf ein Gedächtnis zurückgegriffen, das all die kulturellen Erfahrungen des erzählenden und des erzählten Subjektes vereint. Da individuelle Erinnerungen eng mit kollektiven Erinnerungen verflochten sind, werden die kulturellen Differenzen, die das Individuum wahrgenommen und sich als Erfahrungen angeeignet hat, in seinem Gedächtnis festgelegt. In dieser Hinsicht verfügt das sich erinnernde und erzählende Subjekt über ein Gedächtnis, das interkulturell geprägt ist. Jedes Gedächtnis, das die Erfahrung und die Artikulierung kultureller Differenzen und Fremdheit anstrebt, ist demnach ein interkulturelles Gedächtnis. Auch Chiellino verwendet diesen Begriff in einem Interview:

Wenn ich als Wissenschaftler interkulturelle Werke untersuche, dann bringe ich meinen Studenten bei, dass in den interkulturellen Werken zwar jeweils die eine oder die andere Sprache geschrieben wird, [...] dass aber diese Sprache nicht etwa ein monokulturelles Gedächtnis, [...] sondern ein interkulturelles Gedächtnis hat, in das der Protagonist all das hineinlegt, was er als Italiener erlebt hat, was er als Deutscher lebt; alles zusammen, das Zusammenspiel, macht für mich ein interkulturelles Gedächtnis aus.³⁴

Schlusswort

Den ambivalenten und flexiblen Standpunkt Kaminers in Deutschland signalisiert ein Satz aus dem Buch; er zeigt, dass trotz Humor die differenzierende Sicht ihn prägt und prägen wird: „Ganz anders meine jetzige Wahlheimat nun, die Schönhauser Allee.“³⁵

Anders verweist auf die Neigung zum Balancieren, meine auf seine Identitätssuche, jetzig auf seine vergangenen Erlebnisse und Erfahrungen in einer anderen Kultur, und Wahlheimat auf die Mobilität oder auf die eigentliche Heimatlosigkeit oder auf das Weltbürgertum. Kaminers Denken ist im Allgemeinen ein Zeitbewusstsein. „Doch die Zeiten haben sich geändert“³⁶, sagt der Erzähler. Zeit ist nichts Bleibendes, sondern eine ständig im Wandel befindliche Kategorie, die in Verbindung mit Orten eine Dynamik und die Bereitschaft zur Differenzierung zur Folge hat.

³⁴ In: Máiréad Nic Craith, *Narratives of place, belonging and language: An intercultural perspective*, Basingstoke 2012, S. 165. Auch Chiellino verwendet in seinem Buch den Begriff des interkulturellen Gedächtnisses. In: Carmine Chiellino: *Liebe und Interkulturalität. Essays 1988–2000*, Tübingen 2001.

³⁵ Kaminer, *Schönhauser Allee*, S. 190.

³⁶ Ebd., S. 137.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Anna Daszkiewicz
Uniwersytet Gdański

Zum Wertesystem und zu den Verhaltensmustern des Gangsta Rappers Bushido und deren Rezeption bei polnischen Germanistikstudierenden

On the system of values and behavioral patterns of Bushido, gangsta-rapper, and their reception among Polish students of German Philology. The article delineates the profile of a former resident of the Berlin ghetto and one of the leading German rappers, Bushido. His language and behaviour – observed in the film production entitled *Zeiten ändern dich / Times a'changing* (2010) – are subjected to assessment among students of German studies in Gdańsk, with their reception constituting the key component of the conducted research. Its analysis is complemented with a discussion of unsuccessful integration of immigrants in the native German society, with a particular focus on the migrants' potential not being supported or appreciated and their being rejected and alienated, which finds its expression in the gangsta-ghetto rap.

Keywords: Gangsta-rapper, ghetto norms, street jargon, integration barrier, impoverishment of language and manners

O systemie wartości i wzorcach zachowań gangsterskiego rapera Bushido i ich odbiorze przez polskich studentów germanistyki. Artykuł przybliża sylwetkę dawnego mieszkańca getta i jednego z czołowych raperów niemieckich, Bushido. Język i wzorce zachowań rapera ukazane w jego portrecie filmowym pt. *Zeiten ändern dich / Electro ghetto* (2010) zostały poddane ocenie studentów gdańskiej germanistyki i stanowią istotny materiał badawczy niniejszej pracy. Ponadto podjęto kwestię nieudanej integracji pomiędzy niemiecką ludnością rodzimą a napływową. Szczególny nacisk położony został na brak wsparcia i docenienia potencjału migrantów, ich poczucia odrzucenia i wyobcowania, znajdującego swój wyraz w gangsterskim rapie.

Słowa kluczowe: gangsterski raper; normy getta; przeszkoda integracyjna; zubożenie języka i obyczajów

Ich bin eben in den Köpfen mancher Menschen dieser böse Rapper, der die Gedanken ihrer Kinder verseucht. Wenn Politiker ihrem Volk einreden wollen, dass ich die Quelle allen Übels bin, nur damit sie besser schlafen können, bitteschön. Dass die Objektivität dabei auf der Strecke bleibt, interessiert anscheinend nur mich. Aber wer bin ich schon?¹

¹ Bushido u. Lars Amend, *Bushido*, München 2008, S. 218.

In dem vorliegenden Artikel gehe ich dem Phänomen des „Gangsta- bzw. Ghettoraps“² nach, der überwiegend von Jugendlichen mit Migrationshintergrund geschaffen wurde und in dominant migrantischen deutschsprachigen Kontexten situiert ist, als Austragungsort und zugleich Gegenstand von beklemmenden Erfahrungen sozialer Ungleichheit, Abwertung und Entfremdung gilt und der Darstellung der Wirkungsweise von gesellschaftlichen Machtverhältnissen und Beschränkungen dient. Denn es gibt in der Tat Beweise für Spannungen zwischen Migrierten und Nicht-Migrierten, Segregations- und Ausgrenzungsmechanismen, gegen die die ersteren systematisch anzukämpfen haben.³ Darüber hinaus werden soziale Gegensätze durch politisch zwar korrekte, aber im Grunde diskriminierende und stigmatisierende Etiketts wie beispielsweise „Biodeutsche“, „Urdeutsche“, „autochthone Bevölkerung“, „Hiesige“, „Hinzugezogene“, „Zuwanderer“, „Ethnodeutsche“, „Fremddeutsche“, „Menschen mit Migrationshintergrund“, „eingebürgerte Zugewanderte“, „Seiteneinsteiger“ u.v.m. betont und verschärft. Darauf bezieht sich die deutschsprachige Journalistin und Buchautorin russischer Herkunft Lena Gorelik folgendermaßen: „So häufig haben wir nach politisch korrekten Begriffen füreinander gesucht, dass wir ganz vergessen haben, miteinander zu reden“.⁴ Ferner merkt die Journalistin Folgendes an:

Man bildet sich hierzulande Meinungen nicht über Menschen, sondern über Länder, Kulturen und Religionen, und davon leitet man ab, wer hier willkommen ist und wer weniger und wer vielleicht, unter bestimmten Umständen, unter bestimmten Bedingungen ein bisschen. [...] Frei nach dem Motto 'Ein guter Indianer ist ein toter Indianer' denkt man sich 'Ein guter Türke ist ein Türke, der in der Türkei bleibt'⁵.

Für das sich infolgedessen permanent wiederholende Erleben der Fremdheit bei den „Deutschtürken“, das die Akteure seit Anfang der Arbeitsmigration in die Bundesrepublik Deutschland (das Anwerbeabkommen mit der Türkei erfolgte am 31.10.1962) überallhin begleitet und zu latenten psychischen Verwundungen, Kränkungen und Selbstwerteinbußen bei ihnen führt, sensibilisiert der Professor für Moderne Türkei Studien und Integrationsforschung an der Universität Duisburg-Essen, Hacı-Halil Uslucan, folgendermaßen:

Manchmal ist die Luft in Deutschland dünn. Und sie wird für Türken gelegentlich noch dünner. Das liegt nicht nur an den Abgasen, sondern auch am intellektuellen Smog, der über ihren Köpfen schwebt.

² Bei der Gestaltung der ghettoorientierten Termini, die in der vorliegenden Arbeit häufig vorkommen (wie beispielsweise „Ghettorap“, „Ghettorapper“, „Ghettoregeln“, „Ghettosprache“, „Ghettomensch(en)“, „Ghettokinder“) stütze ich mich auf die Bezeichnung der Mannheimer Professorin Inken Keim, die zur Beschreibung der Lebenswelt und des Ausdrucksstils der Migrantengruppen (insbesondere in Mannheim) jeweils das Präfix *Ghetto-* einsetzt und diese so unterstreicht; vgl. Inken Keim, *Mehrsprachige Lebenswelten. Sprechen und Schreiben der türkischstämmigen Kinder und Jugendlichen*, Tübingen 2012, S. 42.

³ Vgl. dazu u.a. Klaus Bade, Michael Bommes u. Rainer Münz (Hgg.), *Migrationsreport. Fakten – Analysen – Perspektiven*, Frankfurt/New York 2004; Klaus Bade, Pieter Emmer, Leo Lucassen u. Jochen Oltmer, *Enzyklopädie. Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München 2008; Ursula Boos-Nünning u. Yasemin Karakaşoğlu (Hgg.), *Viele Welten leben. Lebenslagen von Mädchen und jungen Frauen mit griechischem, italienischem, jugoslawischem, türkischem und Aussiedlerhintergrund*, Münster 2005.

⁴ Lena Gorelik, „Sie können aber gut Deutsch!“ Warum ich nicht mehr dankbar sein will, dass ich hier leben darf, und Toleranz nicht weiterhilft, München 2012, S. 13.

⁵ Ebd., S. 79–80, Hervorhebung im Original.

‘Nun sind es 50 Jahre geworden, seitdem sie hier sind und nichts haben sie erreicht’, fliegt ihnen das vernichtende Fazit links und rechts um die Ohren. Im Gegensatz zu anderen Völkern glänzten sie durch hohe Integrationsresistenz und seien der deutschen Gesellschaft ein Klotz am Bein. [...] Doch bleibt den hier lebenden Türken, jenseits der kompensierbaren Wissenslücken ihrer Ankläger, manchmal ein begrifflich nur schwer zu fassendes Gefühl: das Gefühl einer deplatzierten Existenz, das Gefühl eines Stiefkindes, das sich nicht traut, mehr Liebe und Verständnis von seinen Eltern zu fordern, und das, wenn es zart oder laut berechnete Ansprüche äußert, böse Blicke erntet.⁶

Bedauerlicherweise werden die negativen und mit der Migration einhergehenden Etikettierungen auf die Sprache der „Hinzugezogenen“ übertragen. Demzufolge wird Türkisch (die Herkunftssprache der größten Minderheitengruppe Deutschlands mit einer Bevölkerung von etwa 3 Mio. Menschen) „als Sprache sozial Benachteiligter gebrandmarkt“⁷, „nicht als zusätzliche Kompetenz wahrgenommen“⁸ und „nicht als Familiensprache von Akademikern erwartet“⁹, wie die Potsdamer Sprachwissenschaftlerin Heike Wiese feststellt, und was die Hamburger Erziehungswissenschaftlerin Ingrid Gogolin als eine „regelrechte Kapitalvernichtung“¹⁰ bezeichnet. Eine „fiktive Gleichheit der SchülerInnen“¹¹ zum einen und eine „erheblich unterentwickelte Kultur des Förderns“¹² in den deutschen Bildungsinstitutionen zum anderen können sich unbestritten beim beruflichen und sozialen Aufstieg der „Seiteneinsteiger“ als ein nur schwer zu bewältigendes Hindernis erweisen. Das vorstehend Gesagte wird von den Siegener Soziologen Rainer Geißler und Sonja Weber-Mengens in folgender Weise untermauert:

Deutschland gehört im internationalen Vergleich zu denjenigen Ländern, in denen sich die Schüler von ihren Lehrern nur wenig unterstützt fühlen. Beim PISA-Index ‚Lehrerunterstützung‘ rangiert Deutschland im Jahr 2003 unter 29 OECD-Ländern auf Rang 27, dem drittletzten Platz. Auch bei PISA 2000 gehört Deutschland zu den Schlusslichtern: Unter den 32 Ländern ist es Fünftletzter. In Deutschland ist also die ‚Kultur des Förderns erheblich unterentwickelt‘, Deutschland gehört zu den OECD-Meistern im Nichtunterstützen.¹³

Vor diesem Hintergrund sind Sprache und Regeln der „Ghettomenschen“¹⁴ ein wichtiges Instrument der Bearbeitung und Gestaltung ihrer eigenen Position in Herkunftsgesellschaften

⁶ Hacı-Halil Uslucan, Dabei und doch nicht mittendrin. Die Integration türkischstämmiger Zuwanderer, Berlin 2011, S. 7–8.

⁷ Heike Wiese, Kiezdeutsch. Ein neuer Dialekt entsteht, München 2012, S. 185.

⁸ Ebd., S. 186.

⁹ Ebd., S. 185.

¹⁰ Ingrid Gogolin, Sprachenvielfalt – Ein verschenkter Reichtum, in: Berufliche Qualifizierung von Jugendlichen mit Migrationshintergrund – Voraussetzung für Integration, DGB Bildungswerk (= Migration und Arbeitswelt; 8), Hamburg 2003, S. 11–19.

¹¹ Sabine Mannitz, Die verkannte Integration. Eine Langzeitstudie unter Heranwachsenden aus Immigrantenfamilien, Bielefeld 2006, S. 295.

¹² Rainer Geißler u. Sonja Weber-Mengens, Überlegungen zu einer behutsamen Perestroika des deutschen Bildungssystems, in: Gudrun Quenzel u. Klaus Hurrelmann (Hgg.), Bildungsverlierer. Neue Ungleichheiten, Wiesbaden 2010, S. 557–584, hier S. 566.

¹³ Ebd., Hervorhebung im Original.

¹⁴ Siehe Anmerkung 2.

und dem Ankunftsland. Um die mit Hilfe des „Ghettoraps“ lancierten Sprech- und Verhaltenspraktiken aufzuzeigen und dafür zu sensibilisieren, greife ich auf das autobiografische Buch¹⁵ eines der erfolgreichsten deutschsprachigen Gangsta-Rapper, Anis Mohamed Youssef Ferchichi, das der breiten Öffentlichkeit unter dem Titel *Bushido*¹⁶ (2008) bekannt ist, sowie auf das Filmporträt des Rappers, *Zeiten ändern dich* (2010, nach dem Drehbuch von Bernd Eichinger), zurück.¹⁷ Obwohl beides künstlerische Produkte sind, bei denen Bushidos Selbstdarstellung und Perspektive in den Vordergrund treten, darf weder heruntergespielt, noch ignoriert werden, dass hier migrationspezifische Erfahrungen von Differenz und Zugehörigkeit, der Identitätsstörung, der eigenen Verletzlichkeit, der Ausgrenzung und Entfremdung in weitgehend authentischer Weise wiedergegeben, sprachlich/spielerisch ausgetestet und pointiert verarbeitet werden.

Insbesondere das Motiv der verletzten Ehre, das die beiden Werke wie ein roter Faden durchzieht und mittels eines kräftigen Vokabulars ausgedrückt wird, scheint auf den Integrationsdiskurs in der Republik abzufärben und die Frage nach der Stichhaltigkeit der Integrationsbemühungen überhaupt ins Blickfeld zu rücken. Denn mit dem „Ghettorap“ wird gewöhnlich die Abneigung gegen die Aufnahmegesellschaft und deren Ausgrenzungsmechanismen zum Ausdruck gebracht und im Nachhinein ein Selbstbild konstruiert, das von dem Leitbild der etablierten Mehrheit möglichst abweicht. Hierbei wird ein ungezügelter, aufbegehrendes Verhalten gepflegt und auf Verhaltensweisen zurückgegriffen, die mit Stärke und Aggressivität verbunden sind: derb-drastische Ausdrücke und Übertrumpfungsrouten. Zudem wird der „Ghettorap“ nicht nur von Migrantenjugendlichen gelobt und willig angenommen, sondern auch von den deutschen

¹⁵ Es soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass sich an der Autobiografie von Bushido Lars Amend als Coautor beteiligt hat. Der mit MTV, VIVA, dem JETZT-Magazin sowie dem *Berliner Tagesspiegel* verbundene Journalist war in den Jahren 2005–2008 Bushidos PR-Berater.

¹⁶ Zur Geschichte seines Künstlernamens äußert sich Bushido wie folgt: „Eines Abends saß ich zu Hause vor meiner Playstation und zockte so ein neues Spiel. Im Intro gab es einen animierten Kurzfilm, der von einem Sprecher mit einer ziemlich geheimnisvoll klingenden Stimme begleitet wurde. Er begann seinen Text mit so heldenhaftem Gequatsche, von wegen Krieg und Kämpfer und Dämonen und krasse Typen, doch dann, ganz am Ende, sagte er nach ewigem Blabla: *That's Bushido!* Woah! Hammer! Sofort bekam ich am ganzen Körper Gänsehaut. Keine Ahnung wieso, aber ich wusste direkt nach dem ersten Hören, dass dies mein neuer Name sein würde: Bushido. Siehe Bushido/Amend, *Bushido*, S. 37. Übrigens: Der Name *Bushido* heißt so viel wie „der Weg des Kriegers“ und ist auf den Verhaltenskodex und die Philosophie des japanischen Militärädels im späten japanischen Mittelalter, der Samurai, zurückzuführen. Dem Ehrenkodex der Samurai liegen 7 Tugenden (Gerechtigkeit, Mut, Güte, Höflichkeit, Wahrhaftigkeit, Ehre, Pflicht- und Loyalitätsbewusstsein) sowie 5 Hauptforderungen (Treue, Höflichkeit, Tapferkeit, Aufrichtigkeit, Reinheit) zugrunde. Inwiefern Ferchichis Wertesystem dem *Bushido* entspricht oder vielleicht einen markanten Verstoß dagegen darstellt, soll hier nicht weiter diskutiert werden.

¹⁷ Nur ausnahmsweise wird in der vorliegenden Arbeit auf Ferchichis neueste Veröffentlichung mit dem Titel *Auch wir sind Deutschland. Ohne uns geht nicht. Ohne euch auch nicht* (München 2013), an der sich Marcus Staiger (einer der Wegbereiter des Berliner Raps und Chefredakteur des Hip-Hop-Online-Magazin *rap.de*) als Coautor beteiligt hat, zurückgegriffen. Im Gegensatz zu den für die Analyse herangezogenen Text- und Filmdokumenten gilt Ferchichis neuestes Buch als Auseinandersetzung mit denjenigen, die gegenüber der Verleihung des Integrationspreises an ihn (2011) kritisch eingestellt waren, und ist daher fast ausschließlich Integrationsfragen und nicht dem Profil des Rappers gewidmet.

Klassenkameraden, die sich den Peergroups zugehörig fühlen. Es soll an dieser Stelle betont werden, dass mit dem „Ghettorap“ einhergehende Sprech- und Verhaltenspraktiken vor allem von pubertierenden Jugendlichen als Mittel zur Bildung der eigenen Identität genutzt werden, die demnach lieber in der Abschottung als in der Harmonie geschaffen wird. Wie kurios die Früchte einer derartigen Integration sein können, legt die unten präsentierte Beschreibung der Realität in deutschen Schulen (insbesondere mit hohem Migrantenanteil) nahe:

Wenn man sich die Wirklichkeit der Rütli-Schule und anderer Schulen in Berlin und im Bundesgebiet ansieht, die Wirklichkeit von Hauptschulen vor allem, dann sieht es so aus, als ginge es dort inzwischen zu wie einstmal in der Bronx. [...] Aufklärung? Bildung? Lernen für Zensuren, vielleicht sogar fürs Leben? 'Was soll der Scheiß?' So reden die Bewohner dieser Welt. 'Ey, Mann, ey. Nutte. Killer. Krass.' Es gibt viele „sch“- und „ch“-Laute in dieser Sprache, kaum noch ganze Sätze. *Dreckische Deutsche*, so reden sie. [...] Und deutsche Kinder, 17 Prozent nur noch an der Rütli-Schule, aber anderswo 80 oder 90 Prozent, sind auch nicht konstruktiver, sprechen betont schlechtes Deutsch, sprechen den Slang der Einwanderer, denn Respekt bekommt, wer sich abgrenzt von der Welt jenseits des Ghettos, wer sich nicht gefallen lässt, wer nicht weich und zart ist.¹⁸

Hierbei mag die Vorliebe für „Ghettosprache“ und „-regeln“¹⁹ zu einem brennenden Problem in ganz Deutschland werden, wofür der Berliner Bürgermeister Heinz Buschkowsky in dem Buch *Neukölln ist überall* (2012) sensibilisiert, und was er mit ausführlichen Argumenten untermauert. In seiner Streitschrift unterstreicht Buschkowsky die konfliktbergende und vernichtende Wirkungskraft derjenigen Migrierten bzw. von deren Abkömmlingen, die mit den Grundlagen des demokratischen Rechtsstaates nicht einverstanden sind (sich den Gesetzen des Ankunftslandes nicht fügen wollen), eine Veränderung der Gesellschaft auf gewaltfreiem, dialogischem Wege bestreiten (das nicht auf Macht gegründete Selbstbild als schwach und impotent wahrnehmen und ablehnen) und viel zu häufig in eine gefährliche *Wir-gegen-sie-Logik* geraten. Ohne die positiven Seiten der Interaktion zwischen Migrierten und Nicht-Migrierten zu artikulieren, geschweige denn zu beleuchten, geht der Berliner Bürgermeister auf deren polarisierende und zerstörerische Auswirkung auf die deutsche Majoritätsgesellschaft wie folgt ein:

Mir wurde mit der Zeit immer bewusster, dass es zwei Welten der wahrgenommenen Integration in unserem Land gibt. Die eine ist die schöne, heile Welt des Alles-Verstehens, des Alles-Entschuldigens, der Nachsicht, des Laisser-faire bis zur Selbstverleugnung. 'Entschuldigung, dass wir bisher auch Werte und Normen hatten, die aber natürlich so minderwertig sind, dass man sie Einwanderern nicht zumuten kann.' Nur nichts verlangen, nur nichts fordern, aber immer zur hingebungsvollen Darbietung bereit. Man könnte es auch einen devoten Gesellschafts-Masochismus nennen. Die andere ist die schweigende Welt der Enttäuschung, des Gefühls, allein gelassen zu sein und resignativer Lethargie. Man geht weg. 'Ich will damit nichts mehr zu tun haben, sollen die da doch machen, was sie wollen.'²⁰

¹⁸ Klaus Brinkbäumer, u.a. (Hgg.), Die verlorene Welt, in: *Der Spiegel* 14/2006, S. 22–36, hier S. 24, Hervorhebung im Original.

¹⁹ Siehe die Anmerkungen 2 u. 14.

²⁰ Heinz Buschkowsky, *Neukölln ist überall*, Berlin 2012, S. 13, Hervorhebung im Original.

Sowohl im Buch *Bushido*, als auch im Filmporträt gibt Ferchichi seine Lebensgeschichte in eigenen Worten wieder und verweist auf deren tragende Motive. Diese überlappen sich grundsätzlich in beiden Werken und lauten entsprechend: das Heranwachsen im Problemviertel Berlin-Tempelhof; die gesellschaftliche Ausgrenzung als Halbdeutscher (als Sohn einer Deutschen und eines Tunesiers); die zwar erwiderte, aber inzwischen beendete Beziehung zu Selina, einem behüteten Mädchen aus wohlhabendem Hause; Ferchichis Verstoß gegen das Gesetz, gefolgt von mehrfachen Inhaftierungen; Hass und Verzeihung, die sich vorwiegend an seinen leiblichen Vater richten. Auch in punkto Erzählstil weisen Buch und Filmporträt beträchtliche Parallelen auf. Die bereits angedeuteten Motive werden von dem Betroffenen unverhohlen und dazu noch auf eine äußerst vulgäre Art und Weise vermittelt. Übrigens lässt sich sein Deutsch (das umgangssprachliche und jugendsprachliche Formen umfasst) in direkten Bezug zu seinen Erfahrungen in Deutschland bringen; es ist ein Spiegelbild seines Lebens in der Migration. Damit versucht der Wortkrieger aus der Berliner Halbwelt seinen Leser und Zuschauer nur noch in eine typische Stadtteilsprache einzuweißen, die der hier schief-laufenden Integration entsprechend auf Beschimpfungen aller Art ausgerichtet ist. Die von dem Gangsta-Rapper sowie der restlichen Rap-Szene zwar nicht erfundenen, aber überproportional häufig, gezielt und bewusst gebrauchten Ausdrücke lauten demnach wie folgt: atzig – komisch, witzig; krass (auch überkrass, richtig krass) – sehr, toll, unglaublich, bizarr; auf die Fresse/aufs Maul hauen (aber auch die Fresse polieren, eine donnern, eine Nackenklatsche verpassen) – prügeln; chillen – sich entspannen, abhängen; ficken – Geschlechtsverkehr mit j-em haben sowie j-en fertig machen; Atze (auch Chiller) – Kumpel; Assi(s) (auch Loser, Penner) – Ausgestoßener, Versager; Fotze (auch Nutte, Schlampe) – abwertend für eine Frau; Wichser (auch Schwuchtel, Tunte, Missgeburt) – Opfer; Spast – Depp, Idiot. Die Auflistung lässt sich fortsetzen. Um einen Vorgeschmack darauf zu bekommen, wie die aufgezählten Wörter in den Gesamtausdruck integriert werden, sollte man ihnen auf jeden Fall in einem breiteren Kontext Rechnung tragen. Dazu wird von mir eine Aussage aus Bushidos autobiografischem Buch angeführt:

Als ich elf Jahre alt war, bekam er [Anis Stiefvater] einen Job in Bad Soden, einem kleinen Ort in der Nähe von Frankfurt am Main. Deshalb mussten wir aus Berlin wegziehen. Was für ein Abtörn! Mir war dort richtig krass langweilig! [...] Was ich ihm aber für alle Zeiten übel nehmen werde, ist, dass wir wegen des Umzugs nach Bad Soden den Berliner Mauerfall nicht direkt vor Ort mitbekamen, sondern uns dieses überkrasse Ereignis im Fernsehen angucken mussten. Ich hätte das schon gerne hautnah miterlebt. Immerhin war ich bereits zwölf Jahre alt. Ganz ehrlich, mich hat das damals schon krass interessiert. 'Boah, Kacke, kommen diese ganzen Osis jetzt zu uns nach Berlin?', fragte ich meine Mutter. Ich sah ja nur die Bilder aus dem Fernsehen, und diese Typen sahen halt alle übelst atzig aus mit den Trabbis, den Vokuhila-Frisuren und ihrem seltsamen Dialekt. Das war schon witzig irgendwann.²¹

²¹ Vgl. Bushido u. Amend, *Bushido*, S. 87, Hervorhebung von A.D.

Des Weiteren führt die Lebensgeschichte des Gangsta-Rappers ziemlich deutlich vor Augen, dass die zuvor erfahrene Gewalt²² und Abschottung²³ seinem Welt- und Selbstbild ihren Stempel aufgedrückt haben. Das Gefühl, als Sohn eines Tunesiers nie richtig dazuzugehören, ist Anis in erster Linie in der Schule vermittelt worden. Im besagten Film wird beispielsweise eine Szene aus dem Deutschunterricht gezeigt, in der Anis von der Deutschlehrerin die Aufgabe bekommt, das zu den bekanntesten poetischen Leistungen der Klassik gehörende Gedicht *Der Erlkönig* vorzulesen. Als der Junge das Gedicht von Goethe rappend vorträgt, erntet er auf Anhieb böse Blicke und Kommentare des Typs „Typisch Kanake!“, die von seinen Mitschülern mehrfach als Signal des Missfallens und der Missachtung ausgesendet werden. Dabei wird dem aufmerksamen Zuschauer kaum entgehen, dass Anis das besagte Gedicht auswendig kennt, es also aufsagt, ohne einen Blick in das Buch zu werfen. Bedauerlicherweise wird diese Tatsache jedoch weder von seiner Deutschlehrerin, noch seinen Mitschülern erkannt, geschweige denn honoriert. Die einzige Lehre, die der Junge aus dieser Lektion zieht, ist, Respekt als einen der wichtigsten Werte überhaupt wahrzunehmen und ihn daher um jeden Preis anzustreben: „Wenn du keinen Respekt hast, dann bist du ein Niemand, ein Opfer“, bringt Bushido als Erzähler im Film die besagte Fragestellung auf den Punkt. Im Übrigen sei hinzugefügt, dass ihm aufgrund seiner Herkunft auch von den Eltern seiner Freundin der Respekt konsequent verweigert wurde. Diese waren seines Erachtens „richtige Millionäre“, die es dementsprechend auch „nicht so cool“ fanden, dass ihre Tochter mit einem „Assi“ wie ihm „abhäng“.²⁴ Das vorstehend Gesagte lässt sich aus einer der Schlüsselszenen des Filmes ableiten, in der Anis von Selinas Eltern zum Mittagessen eingeladen und ordentlich angezogen in ihre Wohnung in Charlottenburg kommt. Da die betreffende Szene migrationsbezogene Sachverhalte anspricht sowie Bushidos Betrachtungsweise bezüglich der Diskriminierungen und Positionsbestimmungen im Aufnahmeland enthüllt²⁵, wird sie hier ausführlicher angeführt:

²² In beiden künstlerischen Konstrukten (gemeint sind Bushidos Buch und Filmporträt) wird Ferchichis leiblicher Vater als ein gewalttätiger Mensch dargestellt, der unter Alkoholeinfluss all seine Aggressionen an Frau und Kind ausgelassen hat. Als Beweis dafür gilt das folgende Zitat aus dem autobiografischen Buch: „Als ich drei Jahre alt war, habe ich dabei zusehen müssen, wie er meine Mutter mit dem Telefonhörer krankenhausesreif geschlagen hat. Im Suff hatte er sie windelweich geprügelt. Sie hatte keine reelle Chance sich zu wehren. Damals gab es ja noch keine schnurlosen Telefone, sondern diese schweren Apparate mit Wählscheibe. Er hatte das Telefonkabel aus der Wand gerissen, mit dem Hörer auf ihr Gesicht eingedroschen und danach mit voller Wucht das ganze Telefon auf ihren Kopf geschlagen. Ich hatte weinend, total verängstigt und hilflos in der Ecke gesessen und alles mit ansehen müssen. [...] Als sie endlich die Kraft gefunden hatte, meinen Vater aus unserer Wohnung zu werfen, hatte ich gerade meinen vierten Geburtstag hinter mir“. Ebd., S. 77–78.

²³ Vgl. dazu den Textauschnitt aus dem Lied *Alles wird gut*, das im besagten Film vorgetragen wird: „Yeah, dieses Leben ist nicht immer dankbar. / Nein, dieses Leben ist nicht immer leicht/und manchmal denkst du, du bist ganz allein / und du begreifst nun, dass jeder auf dich scheißt / [...] Du spürst die Blicke und du weißt, du bist hier nicht willkommen / hier nicht willkommen, weil du hier keine Liebe bekommst / Dieser Beton nennt sich Leben, Junge und das sind Kopfschmerzen / und dieser Kopfschmerz lässt dich in 'nem Loch sterben / und keiner antwortet dir. / Ich bin wie du und du wie ich, es gibt eine Handvoll so wie wir.“

²⁴ Ebd., S. 113.

²⁵ Grundsätzlich schiebt Ferchichi die mangelhafte Beteiligung von Migranten am Bildungs- und Arbeitsmarkt auf die deutsche Majoritätsgesellschaft (deren ungenügende Kultur des Förderns). Demnach werden Selinas Angehörige von ihm als ausländerfeindliche Deutsche porträtiert, die migrantische Jugendliche wie ihn von

Vater: Macht überhaupt nichts, ein junger Mann, so was passiert mir ständig. Aha, Josef, sind Sie so nett und schenken Sie uns einen Weißwein ein?

Anis: Vielen Dank, ich möchte nicht.

Vater: Aber heute ist Samstag, da kann man doch über die Stränge schlagen.

Mutter: Ich glaube, Anis ist Muslim und Muslime trinken keinen Alkohol, oder?

Vater: Das ist aber komisch. Bei uns an Empfängen, da saufen die Araber wie die Kamele. [...] Was ist mit dem Fleisch?

Anis: Tut mir leid, Schweinefleisch.

Selina: Papa, Muslime essen kein Schweinefleisch.

Vater: Oh, ja, solange er von dir nicht verlangt, dass du ein Kopftuch trägst...

Die Schwester von Selina: Vielleicht muss Selina jetzt so eine Kapuze übers Gesicht ziehen, so eine, wo nur die Augen rausschauen, so voll krass halt [...] Sie haben ihre Frau sogar erschossen, weil sie keine Kapuze anhatte [...]

Vater: Ausländer in Deutschland, das stelle ich mir ganz schwierig vor... Aufenthaltsgenehmigung, Visaprobleme ...

Anis: Ich bin Deutscher.

Vater: So, das macht die Sache natürlich um einiges einfacher.

Mutter: Und was machen Sie so?

Anis: Ich habe die Schule geschmissen, im Moment mache ich gar nichts.

Mutter: Und was sind Ihre Zukunftspläne, falls Sie welche haben?

Anis: Ich habe mich noch nicht entschieden, was ich machen werde.

Vater: Aber irgendwas müssen Sie ja machen. Jeder macht irgendwas.

Anis: Mir wird schon was einfallen...

Mutter: Interessant. Und wovon leben Sie? Wenn die Frage gestattet ist...

Anis: Vielen Dank für das gute Essen. Ich muss leider gehen...

(Anis legt 200 DM auf den Tisch, verlässt die Appartementwohnung und wird nach einer Weile von Selina eingeholt)

Selina: Du darfst es nicht so nehmen, die sind halt so.

Anis: Sie haben mich behandelt wie einen verdammten Dreckskanaken.

Selina: Anis, es kann an ihrem Arsch vorbeigehen.

Anis: Ich lasse mich von den Verdammten nicht mal anpassen. Sie denken nur, wenn sie in einer riesigen Scheißvilla wohnen, fünf megaschlittene Garagen gebunkert haben und den Butler, dass sie

oben herab betrachten und so in eine Art von kulturellem Ghetto abdrängen. Die auf diese Weise „Ghettoisier-ten“ leben in der Überzeugung, nur noch Schwächen und keine Stärken zu besitzen, was dazu führt, dass sie sich selbst auf ein gesellschaftliches Abstellgleis manövrieren. Dass sich diese Einstellung bei dem Rapper hartnäckig hält, lässt sich den folgenden Worten aus seinem neuesten Buch entnehmen: „Ich sehe, wie meine Kumpels im Sumpf der Antriebslosigkeit versinken, weil sie genau wissen, dass sie weder mit Hauptschule noch mit dem mittleren Schulabschluss zu einem Beruf und damit zu Geld kommen. Ich sehe, wie sie 'Absturz auf ihr Leben haben', weil sie niemals gesagt bekommen haben, dass ihr Leben etwas wert ist, dass sie wichtig und wertvoll sind für diese Gesellschaft und dass sie – und jetzt kommt's – selbstverständlich willkommen sind in diesem Land. [...] Ich sehe, wie sich diese ganze Geschichte in einer einzigen großen Spirale nach unten bewegt, wie sich Missverständnis an Missverständnis reiht und wie eines auf dem anderen aufbaut, denn jedes Ding hat seine Ursache und nichts passiert ohne Grund.“ Ferchichi/Staiger, Auch wir sind Deutschland, S. 14. Sowie auch: „Ich beobachte bei vielen meiner Freunde, die extreme Probleme in ihrem Umfeld haben und nicht mit ihrem Leben klarkommen, dass sie sich immer wieder selbst in die Scheiße reiten. [...] Vielleicht fehlt den Menschen, die solche Probleme haben, einfach nur eine Perspektive, ein positives Lebensgefühl, das Gefühl, das man gebraucht wird in dieser Gesellschaft, dass es wichtig ist, dass man dabei ist. Ich denke oft, dass sich diese Menschen so nutzlos vorkommen, weil ihnen nie jemand gesagt hat, wie wichtig jeder Einzelne ist und wie wichtig es ist, dass sie ihren Beitrag zu dieser Gesellschaft leisten. Ebd., S.122.“

mir eine Ansage machen können, mir... Sie wollen mich kleinkriegen, das ist die Story, damit sie von oben draufpissen können auf mich. Für mich können sie sich diesen Scheißbutler in den Arsch stecken, diese Opfer.

Selina: Es kommt ja wieder runter...

Anis: Mann, du verstehst das nicht. Du bist ein reiches Mädchen. Jeder kettet dich an.

Selina: Was ist denn dein Problem, Mann?

Anis: Hast du was, bist du was. Hast du nichts, bist du nichts. Und doch, wenn ich was hätte, ich würde nie an die Gesellschaft drankommen, nie in tausend Leben, sie würden mich nie reinlassen.²⁶ Und weißt du was, Lina, ich scheiß' auf eure Gesellschaft.

Selina: Du bist ja ganz krass unterwegs, ey!

Anis: [...] Mann, du verstehst das nicht. Das ist 'ne Frage des Respekts“.

Was die Frage des Respekts anbelangt, scheinen sich gewisse Ereignisse in der Familie Ferchichi wiederholt zu haben. Denn auch der Vater von Anis hat als „Hinzugezogener“ einst gegen das negative, mit der Migration einhergehende Etikett ankämpfen müssen und es im Endeffekt nicht verkräftet, von der Aufnahmegesellschaft nicht als „Hiesiger“ anerkannt worden zu sein. Aufgrund des angehäuften, aber kaum abgebauten Frustes ist er in Alkoholsucht geraten. Das beichtet er seinem Sohn zumindest, als er den bereits erwachsenen Sohn über die Gründe für sein ehemaliges Benehmen seinen Angehörigen gegenüber aufzuklären versucht: „Ich bitte dich mein Sohn, du darfst mich nicht verurteilen. Ich war Alkoholiker. Ich wusste nicht, was ich tat. Ich fühlte mich so einsam in diesem Land. Zu Hause war ich ein respektierter Mann, hier, hier war ich ein Nichts. [...] Deine Mutter hätte mehr Verständnis für mich aufbringen sollen.“²⁷ Im Gegensatz zu seinem Vater scheint Anis das immer wieder in Kauf genommene Gefühl des Scheiterns eher abgehärtet zu haben. Obwohl der Halb tunesier aufgrund Versagens- und Fremdheitserfahrungen seine Schullaufbahn nach der elften Klasse abgebrochen und sich mit 14 Jahren dem Drogenhandel und -konsum zugewandt hat, hat er den Glauben an sich nicht verloren. Anis hat sogar den Übergang vom Schulabbrecher zum Multimillionär geschafft, indem er sich im Rapper-Milieu geschickt in Szene zu setzen und mit seinen Pfunden zu wuchern (seine künstlerische Gabe zu entwickeln) wusste. Auf diese Weise ist er für viele Jugendliche zum neuen sozialen Leitbild geworden. Von diesem Blickwinkel her gesehen verwundert sein Lebensmotto kaum:

Glaube an dich und du kannst alles erreichen, was du willst. Lass dich von keinem Idioten vollquatschen und glaube nicht alles, was in der Zeitung steht. Bilde dir deine eigene Meinung und wenn du

²⁶ Dass sich diese Überzeugung beim Rapper hartnäckig hält, ist den folgenden Worten aus seinem letzten Buch zu entnehmen: „Meine Lektion in puncto dazugehören oder nicht habe ich bei der Gala zur Bambi-Verleihung, als ich meinen Medienpreis für Integration bekommen habe, gelernt. Auch wenn ich glaube, dass Geld Türen öffnet und mir ein anderes Leben ermöglicht, die Wahrheit ist: Ich gehöre nicht dazu. Sie wollen mich nicht. Sie finden mich schmutzig und unangenehm. Manchen von ihnen erscheint es vielleicht interessant, sich mit mir zu unterhalten, sich mit mir zu umgeben. Ein Hauch von Gefährlichkeit. Aber dazugehören? Wo kämen wir denn da hin“. Siehe Ferchichi / Staiger, Auch wir sind Deutschland, S. 126.

²⁷ Diese Aussage ist dem Film *Zeiten ändern dich* direkt entnommen und stammt aus der Szene, in der Anis Vater zum ersten Mal von seinem Sohn und dessen Freundin Selina in der Wohnung in Düsseldorf besucht wird. Anis besucht seinen Vater, weil er von ihm zum 29. Geburtstag eine Geburtstagskarte mit der darauf angegebene, neuen Adresse geschenkt bekommt.

denkst, dein Lehrer redet Unsinn, dann sag es ihm einfach. Hätte ich mein Leben lang die Eier von irgendwelchen Spasten geleckert, die meine Vorgesetzten waren, dann wäre ich heute überall – nur nicht da, wo ich gerade stehe.²⁸

Obgleich Bushidos unermüdlicher Kampf um Anerkennung bewundernswert ist, lässt sich kaum abstreiten, dass dafür ein wohl zu hoher Preis gezahlt worden ist und immer noch gezahlt wird. Denn das Image eines guten bösen Jungen wird auf Kosten des intrapsychisch Anderen gepflegt, womit im Grunde jeder gut ausgebildete und situierte „Biodutsche“ gemeint ist.²⁹ Das einst erlebte und jahrelang in sich gezüchtete Unterlegenheitsgefühl hat den Hass gegen die bürgerliche Elite herbeigeführt³⁰, wodurch nicht nur Bushidos persönliche Entwicklung zum sozial ausgeglichenen Menschen, sondern auch seine Integration in die Majoritätsgesellschaft zu scheitern drohen. Die Angeberpose und -sprüche entlarven obendrein Überempfindlichkeit, Kritikunfähigkeit sowie eine narzisstische Persönlichkeitsstörung des erfolgreichen Gangsta-Rappers. Das schlägt sich unter anderem darin nieder, dass Ferchichi jeglichen, sogar harmlosen Provokateuren, die ihm in die Quere kommen, mit roher Gewalt zu parieren wagt. Dass ihm seine radikale Einstellung manchmal den einen oder anderen blauen Fleck einbringt, lässt er außer Acht. Seine Devise lautet denn: „Es ist *Fight Club* angesagt – lieber eins aufs Maul bekommen, als den Schwanz einziehen.“³¹ Eine durchaus kontroverse Haltung, die von dem Berliner Rapper folgendermaßen präzisiert wird:

Ich bin Berliner, okay? Und ich habe so ne Eier [...]. Wenn jemand mein Auto kaputt macht, haue ich ihm auf die Fresse. Wenn jemand Hurensohn zu mir sagt, haue ich ihm auf die Fresse. Da gibt es gar keine Diskussion.³²

Die Leichtigkeit, mit der Bushido dem Gegenüber „die Fresse poliert“ und somit Recht zu sprechen meint, rührt daher, dass er von sich selbst viel hält. Dafür steht das folgende Zitat aus dem autobiografischen Buch: „Ich behaupte nicht, dass ich das Rad neu erfunden habe, aber meine Antennen sind für bestimmte Dinge einfach empfänglicher und sensibler. Mein

²⁸ Ebd., S. 13–14.

²⁹ Vgl. dazu den Textauschnitt aus dem Lied *Zeiten ändern dich*, das im besagten Film vorgetragen wird: „Ich wurde von euch ausgelacht, ihr Missgeburten habt geredet, ich hab' drauf gekackt! / Seid ihr Fortzen aufgewacht? Guck, ich verkaufe was! 500.000, krass! Kaufe mir ‚nen Traumpalast, Zeiten ändern sich! / [...] Ich wollte nie in euer Bild passen, ich hab' darauf gekackt! / Und was ihr redet, interessiert diesen Gangster nicht! / Alle Preise abgeräumt, Zeiten ändern sich!“

³⁰ Vgl. dazu den Textauschnitt aus dem Lied *Hass*, das im besagten Film vorgetragen wird: „Ja das ganze läuft verkehrt, dieser Hass macht dich verrückt, / dieser Hass steigt dir zu Kopf, die Waffe bleibt gezückt. / Und du denkst auch nicht mehr nach, Mann, du denkst auch nicht mehr nach, / denkst nicht nach, was du tust und wen im Endeffekt bestrafst. / Er raubt mir meinen Schlaf, raubt mir jeden Sinn, raubt mir Skrupel, wenn ich jemand ausraub' [...] / Das Leben auf der Straße, skrupellos und krass, / zu krass, denn du pflanzt hier deine Wut und erntest Hass.“

³¹ Ebd., S. 49, Hervorhebung im Original.

³² Ebd., S. 171, Hervorhebung im Original. Hierbei kommt wiederum Bushidos Zugehörigkeitsgefühl bzw. Integrationswunsch in den Fokus: Er sieht sich als Teil der Gesellschaft des Einwandererlandes (als „Berliner“ eben), obwohl er sich mit „den Deutschen“ (was immer man darunter versteht) nicht identifizieren will oder kann.

Gehirn nimmt Dinge wahr, die von anderen gar nicht erst registriert werden.“³³ Zudem scheint er sogar unter einem Besserwisser-Syndrom zu leiden, indem er sich mitunter mit den hellsten Köpfen gleichsetzt:

Ich will der Nachwelt etwas hinterlassen, das sie an mich erinnert. Meine Vorbilder in dieser Hinsicht sind Menschen wie Galileo, Platon, Einstein, Mandela, Achilles oder Columbus. [...] Das waren ganz normale Typen wie wir. [...] Einstein chillte damals auch mit seinen Streber-Kumpels und grübelte über irgendwelche Theorien nach. Wir sitzen halt im Café, rauchen Wasserpfeife und überlegen, wie wir noch mehr Platten verkaufen können. Wo liegt der Unterschied? Es gibt keinen.³⁴

Wie infantil diese Aussagen von Bushido auch klingen mögen, sie wirken auf sein minderjähriges Publikum nur wenig abschreckend. Im Grunde scheitern alle Versuche, das rüpelhafte Idol schlechtzureden. Zu seinen Konzerten kommen die Halbwüchsigen meist scharenweise und schreien sich die Lunge aus dem Leib. Das mag den Rapper allerdings in der Richtigkeit seiner Anschauungen nur noch bestärken. Obgleich böse Zungen behaupten, dass sich die Euphorie bezüglich des Gangsta-Raps und der Gangsta-Ideale mit dem Alter verflüchtigt, bleibt die Frage, inwiefern dadurch die Werte der Zukunft generiert werden, offen:

Man weiß ja nicht, was alles noch hochkommen wird in Zeiten von Hartz IV und Alg II. [...] Längst ahnen auch die Kinder aus behütetem Hause, dass die Rede von Aufschwung, Vollbeschäftigung, von der Leistung, die sich wieder lohnen muss, selbst nichts anderes ist als ein Durchhalte-Rap, warum also sich nicht gleich dorthin durchschlagen, wo unverhohlen das Recht des Stärkeren gilt?³⁵

Dass er mit seiner obszönen Sprache und menschenverachtenden Haltung zur Verrohung oder gar sexuellen Verwahrlosung der Jugend beitragen kann, streitet der Berliner Rapper grundsätzlich ab: „Die Jugend ist schon so krass verkorkst, ich glaube, ich kann da nicht mehr viel kaputt machen.“³⁶ Diese völlig verantwortungslose Äußerung hat bei mir auf Anhieb Alarmsirenen ausgelöst und mir einen wichtigen Input gegeben, gegen Bushidos These genügend Gegenargumente anzubringen. Zu diesem Zweck habe ich am Institut für Germanistik der Universität Gdańsk Studierende des ersten Studienjahrs, die einen langjährigen Aufenthalt in der Bundesrepublik gepaart mit fortgeschrittenen Deutschkenntnissen aufweisen, dazu aufgefordert, sich mit der verfilmten Biografie von Bushido bekannt zu machen und zur potenziellen Auswirkung seines Gangsta-Raps auf die heranwachsende Jugend Stellung zu beziehen. Ziel der Untersuchung war es auch, die mit Deutsch als Zweitsprache Vertrauten für das Dasein der „Migrantiserten“ sowie die Vielgestaltigkeit

³³ Ebd., S. 193.

³⁴ Ebd., S. 397–8.

³⁵ Thomas Groß, Avantgarde der Härte, in: Zeit-Online Nr. 34, http://www.zeit.de/2005/34/B_9aser_Rap, 18.08.2005, S. 2. Vgl. dazu noch den Textausschnitt aus dem Lied *Zeiten ändern dich*, das im besagten Film vorgetragen wird: „Früher war Mama bei der Bäckerei, / heute hat sie so viel Geld, sie könnt' selber Rapper sein!/Fick das Finanzamt, die Pumpgun, den Wandschrank, verdammt man!/Ich lade nach, mich macht dieses Saldo auf der Bank krank! [...] Fick auf das Gesetz, die Kohle wurde knapp,/scheiß auf Günter Jauch, ich hab die Million schon geknackt / Wer ich bin?: King Bushido!“

³⁶ Anke Helle, Hip-Hop krass verkorkst?, in: Fokus-Schule, http://www.focus.de/schule/familie/medizin-tips/tid-8984/bushidos-gangsterrap_aid_262073.html, 29.02.2008, S. 1.

sozial-kultureller und sprachlicher Ausdrucksformen zu sensibilisieren. Im Endeffekt sollten die Studierenden die im Film thematisierten Sachverhalte definieren sowie die Hauptbotschaft erschließen. Der problemorientierte Film hat zu einem interessanten Meinungsaustausch geführt. Die wertvollen Gedanken sind niedergeschrieben und dank der schriftlich bestätigten Einwilligung der InformantInnen zu wissenschaftlichen Zwecken freigegeben worden. An der Diskussion haben sich 47 Personen beteiligt. Sie verfassten Texte, von denen ein Teil in diesem Artikel berücksichtigt werden konnte.³⁷ Die Studierenden äußerten ihre Meinung frei und ohne vorausgehende Steuerung. Zur besseren Veranschaulichung wurde das Relevanteste im Text hervorgehoben. Die folgende Tabelle veranschaulicht die Untersuchungsergebnisse:

Zur Rezeption des Gangsta-Raps von Bushido bei polnischen Germanistikstudierenden am Beispiel des Kinohits <i>Zeiten ändern dich</i>	
1.	„Bushido bedient sich einer sehr vulgären Sprache mit typischen Begriffen aus der Jugend- und Ausländersprache. Die Sprache und ihr grammatischer Aufbau sind vereinfacht. Seine Moral dreht sich vor allem um Ehre und Respekt. Wenn diese verletzt werden, schreckt er vor körperlicher Gewalt nicht zurück. Seine Familie ist ihm sehr wichtig. Er beschützt sie mit allen Mitteln. Der Film will vor allem die Probleme der Migranten in den Vordergrund rücken, genauer gesagt, gegen welche Vorurteile sie von klein auf anzukämpfen haben. Da sich Bushido einer sehr vulgären Sprache bedient und seine Texte sexistische, homophobe und gewaltverherrlichende Tendenzen zeigen, ist er kein gutes Vorbild, vor allem für Jugendliche mit Migrationshintergrund, in deren Milieu solche Tendenzen häufig auftreten. Auch seine kriminelle Vergangenheit und seine jetzigen Probleme mit dem Gesetz können die Jugendlichen negativ beeinflussen. Es sollen lieber positive Vorbilder gefördert werden, von Migranten, die z.B. einen hohen Bildungsweg erreicht haben, keinen Kriminellen, die die Jugendlichen in ihrem negativen Verhalten bestärken. Mir hat der Film nicht gefallen. Für mich ist Bushido ein arroganter Selbstdarsteller, der vor Hass und Gewalt nicht zurückschreckt. Auch fand ich seine Schauspielleistung sehr bescheiden. Für mich hat der Film nichts Positives zu vermitteln, da er Jugendliche in ihren negativen Überzeugungen und Verhaltensweisen nur noch bestärkt.“ (Patrycja K.)
2.	„Im autobiografischen Film <i>Zeiten ändern dich</i> werden Ehre, Anerkennung, Bildungsmangel sowie Gewaltbeteiligung – allesamt Probleme zwischen Kanaken und Kartoffeldeutschen – thematisiert. Es wird ein echter Kampf dargestellt, von einem heranwachsenden Türk-Deutschen, der sich als Deutscher fühlt, aber nicht als solcher angenommen wird. Die Sprache macht vor Vulgarismen nicht halt, was ich in manchen Ansichten respektlos finde. Bushido kämpft um Anerkennung, die er den anderen jedoch abspricht. Er achtet sehr auf seine Familie (Bruder, Mutter) und den Respekt seiner Mutter gegenüber. Der Film zeigt auch, wie man den Hass in sich züchten kann, aber auch den Weg des Verzeihens. Wir bekommen den Einblick in die Welt der Kanaken (in ihre Gedankenvorgänge sowie ihr Wertesystem) und können sie somit besser verstehen. Und er zeigt neben allen negativen Einflüssen auch den Weg eines Kriegers – nie aufzugeben. Persönlich hat mich am meisten berührt, dass der Hauptheld am Schluss den Weg des Verzeihens gewählt hat.“ (Ramın S.)

³⁷ Der Vielfalt an Stellungnahmen hat dieses Unternehmen jedenfalls seine konstruktiven, innovativen und nützlichen Ergebnisse zu verdanken. Mein Dank gilt besonders den Studierenden für ihre Bereitschaft zur Teilnahme an der Untersuchung und für ihren Arbeitseinsatz. Ohne ihr Engagement wäre die Untersuchung nicht möglich gewesen.

3.	<p>„Die meist behandelte Frage in dem Film betrifft die Unterschiede zwischen den Menschen aus der niedrigsten und höchsten Schicht. Es geht um die Minderheit in Deutschland. Der Film soll zeigen, wie die Hinzugezogenen und ihre Kinder behandelt werden. Sie werden von dem Rest der Gesellschaft unter Druck gesetzt und können meistens nicht ohne Angst ihre Meinung äußern. In dem Film wird mit einem Slang gesprochen. Damit meine ich die Sprache aus dem Ghetto. Für den Rapper Bushido ist „Respekt“ ein wichtiges Wort. Die Familie spielt für ihn auch eine große Rolle. Er liebt seine Mutter über alles, seinen Vater will er aber nicht mehr kennen, weil er seine Mutter früher geschlagen hat. Die Hauptbotschaft des Films ist: „Hast du was, bist du was. Hast du nix, bist du nix“. Erst wenn man Geld hat und vieles besitzt, wird man von der Gesellschaft anerkannt. Wenn man aber aus der Unterschicht kommt, muss man sich immer im Leben durchkämpfen, um sich selbst zu behaupten. Die Eltern verbieten ihren Kindern meist, die Musik von Bushido zu hören, weil sie glauben, dass es sich schlecht auf ihre künftige Laufbahn, insbesondere berufliche Laufbahn auswirkt. Sie sind überzeugt davon, dass diese Musik ihre Kinder runterziehen kann und dass sie folglich den falschen Weg einschlagen können. Meiner Meinung nach war der Film sehr gut. Er hat uns vermittelt, dass man im Leben nie aufgeben sollte, egal was kommt. Der Gangsta-Rapper ist zwar kein gutes Vorbild, aber er bleibt treu dem, was er macht.“ (Wiktor K.)</p>
4.	<p>„Positiv wirkt sich der Film vorwiegend auf die Jugend aus dem Ghetto aus. Er muntert Sorgenkinder bloß auf. Bushido hat nie aufgegeben und dies hat dem Schulabbrecher einen Aufstieg zum Bühnenstar ermöglicht. Somit ist den Ghetto-Kindern der mühsame aber lohnenswerte Weg zum Aufstieg vorgelebt worden. Dank dem Film können auch bürgerliche Zuschauer profitieren, weil sie einen Blick hinter die Kulissen der Ghetto-Realität werfen und diese im Nachhinein besser nachvollziehen können.“ (Sonja P.)</p>
5.	<p>„In dem Film werden vor allem die Fragen behandelt, die Jugendliche betreffen. Es werden da Folgen der Armut, Intoleranz in der Schule und die des Schulabbruchs geschildert. Bushidos Sprache assoziiere ich mit der sogenannten Ghetto-Sprache, die unter den Menschen aus der niedrigen Schicht gesprochen wird. Ein Gangsta-Rapper ist ein typisches Beispiel solcher Gesellschaft. Dieser Typ hat seine bestimmten Lebenswerte, die für ihn von ausschlaggebender Bedeutung sind und um jeden Preis erkämpft werden müssen. Die Hauptbotschaft des Filmes ist meiner Meinung nach die Befreiung aus der Pathologie und der Armut. Von diesem Film können viele Jugendliche profitieren: Man erfährt, dass es möglich ist, der Tiefe zu entfliehen und Erfolg zu haben. Das hat mir besonders gut gefallen. Der Film zeigt, dass die zu Hause, aber auch in der Schule erfahrenen Gewalt und Intoleranz mal bewältigt und sogar vergeben werden können. Daher bringt der Film die Hoffnung mit sich. Übrigens werde ich die Aussage von Bushido: „Haste was, biste was. Haste nix, biste nix“ nie vergessen. Das ist eine traurige Regel, die in der heutigen Welt herrscht und mit der Jugendliche aus Problemvierteln nach wie vor konfrontiert sind.“ (Artur T.)</p>
6.	<p>„In dem Film <i>Zeiten ändern dich</i> wird ganz deutlich auf die Veränderung und den Einfluss der Vergangenheit auf das Dasein des Künstlers Bushido verwiesen. Demnach ist die Botschaft des Filmes, man sollte niemals vergessen, wo man herkommt. Denn die Vergangenheit und die Erlebnisse, seien sie auch so negativ, machen aus dir den Menschen, der du bist. Die zur Kreation Bushidos Verwandlung gebrauchte Sprache ist voll von Kraftausdrücken und voller Hass erfüllten Aussagen geprägt. Allerdings ist dies nur ein Mittel für Bushido, seinen Aggressionen ein Ventil zu verleihen. Im Film, welcher aus drei Perspektiven gezeigt wird, erfährt man genau, dass Gewalt und Aggression seinen Alltag beherrschten. Ich denke, dass dieser Film mit seinen Ereignissen ziemlich deutlich vor Augen führt, dass es grundsätzlich nicht so einfach ist, von der sozialen Unterschicht in die Oberschicht aufzusteigen, ohne den Willen, sich anzupassen.</p>

	<p>Bushido war zum Beispiel in der Familie seiner Freundin Selina nicht erwünscht, obwohl er gewisse finanzielle Mittel hatte. Einer der Gründe war auch die Jugendsprache, der er sich bedient hat und immer noch bedient. In gewissen Passagen seiner Liedtexte lässt die Ausdrucksweise sicherlich viel zu wünschen übrig. Aber dies gilt für junge Menschen, die nicht aus diesem Milieu stammen. Jedoch bin ich der Meinung, dass Bushido vielen Jugendlichen, die nicht in der Lage sind, ihre Situation zu bewältigen, buchstäblich aus dem Herzen spricht. Hierbei können Bushidos Texte behilflich sein, mit Emotionen wie Hass und Vernachlässigung umzugehen.“ (Anna W.)</p>
7.	<p>„In dem Film geht es um den deutschen Rapper Bushido, dessen Werdegang zum Superstar biographisch dargestellt wurde. Es steht außer Frage, dass die gesamte Filmkonvention dem heutigen Geist der modernen Jugendkultur entspricht. Da der Star Bushido in einer ausländischen Familie erzogen wurde, die man zu einer niedrigen sozialen Schicht zählen darf, wurde die Sprache des Künstlers besonders stark im Hinblick auf seine fehlende schulische Ausbildung dargestellt. Die Dialoge sowie Aussagen der Figuren sind voller umgangssprachlicher Ausdrücke, sehr oft ethisch fragwürdig, da man offene Aussagen zu Themen Sex, Drogen sowie sogar viele beleidigende Worte im Laufe der ganzen Geschichte hört. Die Hauptbotschaft des Filmstücks ist, dass man ungeachtet seiner Herkunft immer in der Lage ist, seinen Traum dank harter Arbeit zu verwirklichen. Die Hauptsache ist, dass man im Einklang mit sich selbst agiert, treu seinen eigenen Vorstellungen bleibt und sich von anderen Menschen von der Verwirklichung seiner Träume nicht ablenken lässt. Der Hauptprotagonist ist ein wahres Beispiel dafür. Er hatte realistisch gesehen keine guten Voraussetzungen, um ein Star zu werden. Brutalität, Armut und Hass – mit diesen Empfindungen war er sein ganzes Leben lang konfrontiert, bevor er zum berühmtesten Rapper Deutschlands wurde. Seine Beziehung mit einem Mädchen aus einer gesellschaftlich hochangesehenen Familie verdeutlicht noch mehr seine fehlenden Voraussetzungen, die man normalerweise einem erfolgreichen Menschen zuschreiben würde. Nichtsdestotrotz verwirklicht er im Endeffekt seinen Traum. Menschen verehren ihn, weil er treu seiner Herkunft, seinem unperfekten Charakter bleibt und auf dieser Basis kreiert er, wenn auch ganz unbewusst, sein Image. Diese Souveränität des Künstlers spiegelt den Hauptgedanken des Films wider. Bezüglich der potenziellen Auswirkung auf die Jugendlichen lässt sich feststellen, dass die Hauptbotschaft des Filmstückes recht einfach verständlich für junge Leute sein mag, da der Hauptprotagonist das moderne Bild der heutigen Jugendkultur emanzipiert. Viele von Jugendlichen würden sich darüber hinaus sehr einfach in die Position des jungen Künstlers hineinversetzen können. Angesprochen sind hierbei besonders diejenigen, die Opfer der häuslichen Gewalt und gesellschaftlichen Abneigung sind oder gar aufgrund ihres familiären Hintergrundes verurteilt und vernachlässigt wurden. Wichtig bleibt die Frage, ob die Jugendlichen die Moral dem Filmstück richtig entnehmen können. Der Hauptgedanke, der vermittelt werden sollte, kann sehr einfach missinterpretiert werden, was meiner Meinung nach nicht an den fehlenden Fähigkeiten des Regisseurs, sondern an der heutigen Konsumgesellschaft liegen mag. Diese könnte sich durchaus die Lebensweise des Rappers als Vorbild nehmen und so die negativen Aspekte seines Handelns missbilligen. Mich persönlich hat der Film emotionell richtig berührt, obwohl ich den Künstler als Musiker nicht besonders mag. Dank dem Film konnte ich jedoch sein Phänomen besser verstehen und mich näher seinen Songtexten widmen. Ich bin mir nicht sicher, ob die ganze Geschichte auf einen kommerziellen Gewinn erzielt war und ob das alles, was in dem Film dargestellt wurde, der Wirklichkeit entspricht.“</p>

Was mir aber auf jeden Fall gefallen hat, war das Thema der Ausdauer im Kampf um wichtige Werte. Besonders achtwürdig finde ich die Art und Weise, auf welche die Frage der Wiedereinigung mit dem devianten Vater des Künstlers sowie das „Reinigen“ seines Geistes vom Hass behandelt wurde(n). Hierfür wurde als Symbol das Brandenburger Tor benutzt. An diesem lief in der DDR-Zeit die Berliner Mauer vorbei, wobei das Tor selbst weder vom Osten noch vom Westen betreten werden durfte. Heutzutage gilt es als Symbol für Wiedereinigung Deutschlands, Frieden und Toleranz zwischen Nationalitäten.“
(Ewa Z.)

Die Ähnlichkeit der zitierten Stellungnahmen ist verblüffend: In den meisten wird der soziale Aufstieg des einst Ausgestoßenen zum erfolgreichen Gangsta-Rapper als bewunderns- und nachahmenswert (insbesondere für „Ghettokinder“³⁸) dargestellt, seine ethisch fragwürdigen Ausdrucksformen zwar nicht ausgeblendet, aber eher als zweitrangig und „harmloses“ Mittel bei dem Ringen um Anerkennung und Umdenken in Migrationsfragen angesehen. Nur wenige InformantInnen haben für makellose Leitbilder für die heranwachsenden Jugendlichen plädiert, d.h. für diejenigen, die sich zwar für die Rechte der sozial Schwächeren einsetzen, aber den Privilegierten ihre Rechte nicht absprechen. Zudem läuft die Hauptbotschaft darauf hinaus, dass man niemals die Macht der Straße gepaart mit der Lebenserfahrung, die sie einem verleiht, vergessen soll, aber auch nicht, welche Anstrengungen es die armen und nur wenig unterstützten Migrantenkinder kostet, sich in dem Aufnahmeland durchzusetzen und zu behaupten. Allerdings wird hier die negative Auswirkung des Gangsta-Rappers auf die sozial-kulturelle und sprachliche Entwicklung der pubertierenden deutschsprachigen Bevölkerung nicht richtig eingeschätzt. Den meisten InformantInnen ist wohl entgangen, dass sich die „autochthone“ pubertäre Bevölkerung einer unerträglichen Diskriminierung der gleichaltrigen „Ghettobewohner“³⁹ (z.B. von den Lehrkräften, in der Schule überhaupt) selbst schuldig macht und infolgedessen bei den Eltern gegen das Leitbild der/des „traditionellen Deutschen“ rebellieren kann. Dann werden die Einheimischen wahrscheinlich auch die Freiheiten, die sie bei ihrem Idol sehen, durchsetzen wollen. Als Erschwernis kommt hinzu, dass geringe Lernmotivation und Lerngelegenheit von Bushido sowie den anderen „Ghettorappern“ auf ihre persönliche Schullaufbahn abfärben und die Tendenz zum simplifizierten Ausdruck verstärken kann. Denn simplifizierte Formen, die die meisten Rap-Texte kennzeichnen, können sich stabilisieren und auch fossilisieren, wenn man in großer sozialer und psychologischer Distanz zu der einheimischen Bevölkerung lebt.

In der Zusammenschau hat der vorliegende Artikel mittels der Biografie von Bushido auf die Auswirkung hingewiesen, welche eine kaum geförderte und daher schief laufende Integration auf die Entwicklung der deutschsprachigen Jugend hat. Bushidos Lebensgeschichte gibt denjenigen, die fähig und bereit sind, sich jenseits von gängigen Stereotypen und Vorurteilen auf die Situation von Migranten einzulassen, einen wichtigen Input, ihre Leistungen wertzuschätzen und ihnen dort beizustehen, wo sie Unterstützung brauchen. Sonst arbeitet/wirkt man negativen Tendenzen in der kulturellen Produktivität von

³⁸ Siehe: Anmerkungen 2, 14 u. 19.

³⁹ Siehe: Anmerkungen 2, 14, 19 u. 38.

Migrantenjugendlichen (gemeint sind Rap-Texte, in denen Abneigung und sogar Hass gegen eine gebildete, vermeintlich privilegiere und zukunftsfröhlichere bürgerliche Elite im kräftigen und tabuisierten Vokabular manifestiert werden) nur schwer entgegen. Und man entfernt sich schließlich von den Einheimischen selbst, die den „Ghettoisierten“ mit Interesse und Anerkennung begegnen.

Angaben zur Filmbiografie:

Zeiten ändern dich (2010): Regie (Uli Edel), Drehbuch und Produktion (Bernd Eichinger), Besetzung (Anis Mohamed Youssef Ferchichi – Bushido; Elyas M'Barek – der junge Anis; Moritz Bleibtreu – Arafat Abou-Chaker; Hannelore Elsner – Anis Mutter; Karoline Schuh – Selina). Die Deutschlandpremiere des überwiegend in Berlin-Kreuzberg gedrehten Films fand am 3. Februar 2010 in Berlin statt.

Gdańsk 2014, Nr. 30

THEATER

Artur Pełka
Uniwersytet ŁódzkiZwei Theater:
Das romantische Paradigma, die „Generation Porno“
und ein polnisch-polnischer Krieg unter deutscher Flagge

Two theatres: The romantic paradigm, „porno-generation“ and a German-flagged inner Polish war. The paper discusses transformations which took place in the Polish theatre after the turning point of 1989 in the context of so called 'Romantic Paradigm' characteristic for Polish culture. Pointing out to the collapse of that paradigm and to the emergence of a new generation of playwrights, the analysis focuses on the influence of German theatre upon Polish theatre and on the accompanying controversies.

Keywords: Polish theatre after 1989, romantic paradigm, „porno-generation“

Dwa teatry: paradygmat romantyczny, „Generacja Porno“ i polsko-polska wojna pod flagą niemiecką. Artykuł omawia przemiany w teatrze polskim po przełomie w roku 1989 w kontekście dominującego w kulturze polskiej tzw. paradygmatu romantycznego. Wskazując na załamanie się tego paradygmatu oraz wykrystalizowanie się nowej generacji dramatopisarzy z nową estetyką teatralną wywody koncentrują się na wpływach teatru niemieckiego na teatr polski i związanymi z nimi kontrowersjami.

Słowa kluczowe: teatr polski po 1989r., paradygmat romantyczny, „generacja porno“

1.

Im Februar 1946 wurde im Krakauer Theater des Polnischen Soldaten Jerzy Szaniawskis Komödie *Dwa Teatry* (dt. Zwei Theater) unter Beteiligung von Tadeusz Kantor uraufgeführt. Szaniawski, der nach der Schweizer Premiere des Stücks zum „Vorgänger von Dürrenmatt“¹ (Walter Weideli) ausgerufen wurde, entwarf in seinem Text eine Reihe von Bühnenminiaturen, in denen er zwei Theaterkonzepte miteinander konfrontierte.

¹ Vgl. Walter Weideli, *Słowo wstępne do audycji „Dwa teatry w genewskim radiu“*, übers. Wojciech Natanson, in: *Stolica 3* (1963), zit. nach: Krystyna Nastulanka, *„Dwa teatry“ Jerzego Szaniawskiego*, Warszawa 1974, S. 64.

Der Direktor des Theaters „Kleiner Spiegel“, ein, wie er sich selbst bezeichnet, „Fotograf der Wirklichkeit“², pflegt auf seiner Bühne Realismus und Authentizität darzustellen; Vorschläge, die seinem dramatischen Programm nicht entsprechen, lehnt er ab. Im letzten Akt, der im während des Krieges zerbombten Theatergebäude spielt, schläft der Direktor in seinem Sessel ein und tritt so in ein „Theater der Träume“ ein, in dem er den Figuren aus seinem eigenen Repertoire sowie aus den zuvor abgelehnten „poetischen“ Stücken begegnet. Am Ende findet ein Gespräch zwischen ihm und dem Zweiten Direktor, dem Direktor des „Theaters der Träume“, über das Wesen und den Sinn der Theaterkunst statt. Aus der scheinbar antagonistischen Gegenüberstellung von Authentizität und Poesie, Konkretum und Metapher, Alltag und Metaphysik ergibt sich schließlich eine Synthese: Die beiden unterschiedlichen Theater werden zu Theatern einer Wirklichkeit, die als nicht überprüfbar und nicht voraussehbar, sondern als komplex und so auch als nicht eindeutig moralisch beurteilbar erscheint. So ergibt sich das Programm eines Theaters, dessen Aufgabe es ist, die Komplexität der Welt auf der Bühne darzustellen.

Das Stück war wegen seines vermeintlichen Irrationalismus in den ersten Jahren des kommunistischen Polens verpönt. Seit Mitte der 50er Jahre kehrte es auf die Theaterbühnen zurück, wurde als eines der besten Gegenwartsdramen gefeiert und fand für lange Jahre seinen würdigen Platz im Lektürekanon der polnischen Schulen.

Szaniawskis Text liefert ein prägnantes Beispiel dafür, dass sich das Theater in allen historischen Umbruchsituationen, zumal wenn sie eine traumatische Dimension haben, verstärkt nach seiner Kondition und Aufgabe fragt, was zahlreiche dramatische Texte eindrucksvoll dokumentieren. Man denke an Borcherts Kabarettedirektor, der zu Beckmann sagt: „Aber die Leute wollen doch schließlich Kunst genießen, sich erheben, erbauen und keine naßkalten Gespenster sehen.“³

Um dem Theater im demokratischen Polen gerecht zu werden, ist es notwendig, die Geschichte vor 1989 vor Augen zu behalten. So erinnert uns das Aufführungsverbot von „Zwei Theater“ daran, dass das Theater nicht in einem ideologiefreien Raum existiert, sondern ständig, im welchen Maße auch immer, von der Politik abhängig ist, auch von der Bildungspolitik: Szaniawskis Stück gehörte jahrzehntelang zur Pflichtlektüre im Polnischunterricht, bis das Gespenst von Bologna es gnadenlos aus dem Schulprogramm strich.⁴

Und last but not least: Szaniawskis Poetik ist auf den ersten Blick weit entfernt von der romantisch-pathetischen Tradition der polnischen Kunst, und doch offenbart sein Text deutlich einen Mysteriumscharakter, der dem polnischen Theater so immanent ist. Unter vielen sehr subtilen Anspielungen auf die Tragödie des gerade beendeten Krieges findet sich

² Jerzy Szaniawski, *Zwei Theater*. Komödie in drei Akten, in: *Polnische Dramen*, übers. v. Henryk Bereska, Berlin 1966, S. 5–57, hier S. 24.

³ Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür*. Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will, in: ders., *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*, Reinbek 1995, S. 30. Nebenbei bemerkt: Neben *Dwa Teatry* gab es im polnischen Schulkanon lange Zeit das Drama *Niemcy* (Die Sonnenbruchs) von Leon Kruczkowski aus dem Jahre 1949, das aus Bühnenporträts verschiedener Deutscher während der Nazizeit besteht. Kerngedanke des Stücks, dessen ursprünglicher Titel *Deutsche sind Menschen* lautet, war, dass man den Begriff „Deutscher“ nicht mit dem Begriff „Nazi“ identifizieren darf.

⁴ Vom Nachkriegsdrama ist lediglich Mrożeks *Tango* im Schulprogramm übriggeblieben.

in „Zwei Theater“ die eindruckliche Visionsszene eines Kinderkreuzzuges, in dem „Kinder in Papierhelmen und mit Kindersäbeln“⁵ vorbeimarschieren, was deutlich als Reminiszenz des Warschauer Aufstands lesbar ist.

2.

Ähnlich wie nach dem Zweiten Weltkrieg musste sich das polnische Theater nach dem Systemwechsel zwangsläufig die Frage nach seinem gesellschaftlich-politischen Status stellen und selbigen im Rahmen einer neuen, diesmal demokratischen und so auch differenzierteren Wirklichkeit neu definieren. Bis 1989 resultierte dieser Status aus einer klaren politischen Frontenbildung, die das Theater dazu veranlasste, Zweifel gegenüber dem kommunistischen System zu äußern. Darüber hinaus war das engagierte Theater bis 1989 in einem Paradigma verankert, das organisch mit der polnischen Nationalmythologie verwachsen ist und als romantisch bezeichnet wird. Diese durch die Geschichte fundierte, in der Romantik geprägte und durch den Katholizismus bestärkte Mythologie mit ihrem Opfer-Aspekt formte die polnische Identität fast zwei Jahrhunderte lang. Hierbei wird dem polnischen Volk ein Sendungsbewusstsein zugesprochen, insofern es, analog zu Christus und seinem Leiden, auserwählt sei und für die Sünden der gesamten Menschheit zu leiden habe. Aus diesem überheblich-leidvollen Selbstverständnis resultieren zwei wichtige Prämissen für die polnische Kultur. Zum einen ist sie durch eine spürbare Todesnähe gekennzeichnet, ja, man könnte sogar von Todesbesessenheit sprechen – man denke an das insgesamt 200 Jahre andauernde Warten auf die Auferstehung der Nation von den Toten der Teilungen und der deutschen sowie sowjetischen Okkupation, man denke an das fast obsessive Gedenken an die toten Helden bzw. an den Hang zur Heroisierung der Toten überhaupt. Prägnante Stichworte wären hier *Die Totenfeier* von Adam Mickiewicz, Smolensk oder auch nur die Art, wie man hierzulande Allerheiligen begeht. Zum anderen erzwang dieses romantische Paradigma ein homogenes Kulturmodell, das das Gefühl der nationalen Identität und Einheit förderte und das Leben der Gesellschaft um geistige Gemeinschaftswerte wie Vaterland, Unabhängigkeit, Freiheit oder nationale Solidarität organisierte. Vor diesem Hintergrund erscheint die polnische Kultur als eine Kultur der Uniformität, die jedoch paradoxerweise von einem Individuum in Gestalt eines „wieszcz“, d.h. eines Dichterpropheten bzw. Dichturfürsten angeführt wird. Aufgrund des romantischen Paradigmas wurde der Kunst, auch dem Theater, letztlich eine autoritäre Funktion zugeschrieben.⁶ Das polnische Theater zwischen 1945 und 1989 war in der Regel ein Theater der (politischen) Anspielungen, eine Schanze der antitotalitären Parabel und ein Tempel der nationalen Träume von der Freiheit, in dem das romantische und postromantische Repertoire „unsere kleine Stabilisation“ (so der Titel eines Dramas von Tadeusz

⁵ Szaniawski, *Zwei Theater*, S. 49.

⁶ Vgl. Dorota Sajewska, *Medialność teatru politycznego*, in: Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak u. Grzegorz Niziołek (Hgg.), *20-lecie: Teatr polski po 1989*, Kraków 2010, S. 73–90, hier S. 79.

Rozewicz aus dem Jahre 1964) heroisierte.⁷ Darin schreibt sich der sog. März 1968 ein, einer der vielen polnischen Aufstände, zu dem der Impuls mehr oder weniger vom Theater kam. Am 30. Januar 1968 demonstrierten Warschauer Studierende heftig gegen die Entscheidung der Regierung, Kazimierz Dejmeks Inszenierung von Mickiewiczs *Die Totenfeier* nach elf Aufführungen aufgrund vermeintlicher antisowjetischer Anspielungen vom Spielplan abzusetzen. Dies war der Anfang großer Demonstrationen in einigen polnischen Großstädten, die von der Miliz brutal zerschlagen wurden, was zu einer antiintellektuellen Repressionswelle führte und schließlich einen erzwungenen Exodus polnischer Juden verursachte.

Das romantische Paradigma lebte noch einmal in der *Solidarność*-Ära verstärkt auf. Tadeusz Kantor mahnte 1980 wie folgt:

Ich würde so gerne aus den Mündern unserer Politiker das Wort KUNST hören... aber keiner von ihnen sagte auch nur einen Ton darüber. Kein einziger! Kein einziges Mal! Diese Politiker denken, dass sie führen; aber sie haben nie geführt. Es war Mickiewicz, Wyspiański, es waren große Künstler, die geführt haben, und nicht irgendwelche Politiker. Und sie verlieren, verlieren! Denn nur Künstler sind im Stande, die Nation zu führen!⁸

Im allgemeinen Verständnis stellt das Jahr 1989 eine scharfe Zäsur in der Nachkriegsgeschichte Polens und somit einen symbolischen Wendepunkt in der polnischen Kultur dar. Dabei wird der eigentliche Gründungsakt des neuen Polens – der Danziger August 1980 – allmählich aus dem kollektiven Bewusstsein verdrängt. Laut Zbigniew Majchrowski initiierte der Sieg der *Solidarność* „eine Große Theaterreform, die differenzierte Verhaltensweisen in der Öffentlichkeit förderte, nur das Theater selbst unberührt ließ.“⁹ Zwar war die Theatersaison 1980/81 zumindest hinter den Kulissen äußerst stürmisch und umwälzend, denn es gab heftige Auseinandersetzungen zwischen den Ensembles und den der Partei angehörigen Direktoren, aber die Bühne selbst verfiel durch monumentale Versuche einer angemessenen Inszenierung der Freiheit in ein gottvaterländisches Stereotyp, verflachte letztlich zu einer religiös-patriotischen Festveranstaltung. Nach Meinung vieler Theaterwissenschaftler vergab das Theater damals die Chance, wichtige Fragen zu stellen. Majchrowski schreibt, dass „das Theater nach August 1980 keine neue Qualität mit sich brachte, sondern nur das ‚heiligte‘, was passiert war. [...] Das ‚aufgeschlossene‘ Theater aus der Zeit des Widerstandes schloss sich in einer nationalen Kirchenvorhalle ein.“¹⁰ Eine noch kühnere Diagnose stellte im Juni 1981 der Mitarbeiter von Jerzy Grotowski, Ludwig Flaszen:

[H]ier in Polen, wo es um das Los der ganzen Gemeinschaft geht, hat die Kunst keine Bedeutung. [...] Weißt du, wer in Polen das Theater getötet hat? Das war der Papst, während seines Besuches im

⁷ Vgl. Zbigniew Majchrowski, *Szczątki założycielskie*, in: Jarząbek, Kościelniak u. Niziołek, (Hgg.) 20-lecie, S. 7–19, hier S. 13–14.

⁸ Statement in einer Fernsehreportage aus dem Jahre 1990, zit. nach: Majchrowski, *Szczątki*, S. 14. Vgl. auch Krystian Lupa, *Die Künstler in der Epoche der Verlogenheit*, in: *Theater der Zeit* 12 (2005), S. 14–15, hier S. 14. Alle Übersetzungen aus dem Polnischen stammen, falls nicht anders vermerkt, vom Verfasser des vorliegenden Beitrags.

⁹ Majchrowski, *Szczątki*, S. 9.

¹⁰ Ebd., S. 10.

Land. [...] Der Papst war ein hervorragender Protagonist dieses Dramas, und die Menschenmassen wie griechische Chöre. Wenn du nach so etwas ins Theater gehst, siehst du, dass das ein Nichts ist – eine Fiktion, ein verblasster Schatten.¹¹

3.

Das heutige polnische Theater wird mit Vorliebe mit dem deutschen verglichen und an ihm gemessen. Es herrscht sogar die Meinung, dass sich, verglichen mit anderen Ländern, beide Systeme in institutioneller Hinsicht am meisten ähneln, wobei vordergründig die Teilung in Stadt- und Regional- bzw. Landestheater fokussiert wird.¹² Zugleich werden immer wieder – und nicht ohne Neid – enorme Differenzen aufgezeigt. Gern beschworen wird in dieser Hinsicht die alte deutsche bürgerliche Tradition, die ein starkes und dichtes Theaternetz ins Leben rief, und in dem das Publikum immer noch als Hauptsponsor fungiert.¹³ Neidisch schaut man auf großzügige Subventionen jenseits der Oder. Krzysztof Mieszkowski schrieb vor kurzem in seinem Artikel *Die Diktatur der Bürokraten* anlässlich eines gemeinsamen Projekts des Staatsschauspiels Dresden und des Teatr Polski in Wrocław: „Die Konfrontation mit der deutschen Kulturinstitution zeigt noch schmerzhafter, in welcher verzweifelten Situation wir uns befinden. Die statutarische und finanzielle Kluft zwischen unseren Theatern ist gigantisch.“¹⁴

Auch wenn die institutionellen Ähnlichkeiten zwischen dem deutschen und polnischen Theater noch etwas weiter hergeholt sind, als man zu meinen pflegt, ist nicht zu übersehen, dass das deutsche Theater samt seiner Dramatik in den vergangenen Jahren zu einer der stärksten Inspirationsquellen für das polnische Theater geworden ist, das nach der Krise in den 1990er Jahren nach neuen Ausdrucksformen und Möglichkeiten des Kontakts zum Publikum suchte. Nie zuvor war die deutsche Dramatik im polnischen Theaterleben so präsent wie heute, nie zuvor gab es so viele Gastspiele, Koproduktionen, Workshops und andere gemeinsame Projekte, nie zuvor hatte die deutsche Theaterästhetik so viele VerehrerInnen und NachahmerInnen an der Weichsel.

Diese evidente „deutsche Mode“ wird bereits seit längerer Zeit im Kontext der Umstrukturierung des polnischen Theaters kontrovers diskutiert, wobei eine Frontenbildung sehr deutlich ist. Ende 2012 entflammte in dieser Hinsicht sogar eine heftige Fehde. Anlass dazu gab ein Statement von Tadeusz Słobodzianek, Dramatiker und Theaterregisseur, Mitgründer des bekannten anthropologischen Theaters Wierszalin sowie Leiter des „Laboratorium Dramatu“, d.h. des Dramalabors¹⁵, einer Institution für die Ausbildung und Förderung

¹¹ Ludwig Flaszen, *Metafizyka wyszła na ulicę*, in: *Odra* 7/8 (2000), S. 79–81, hier S. 80.

¹² Vgl. Paweł Płoski, *Pełzająca reforma. Zmagania z polskim ustrojem teatralnym*, in: Jarzabek, Kościelniak u. Niziołek, 20-lecie, S. 397–415, hier S. 400

¹³ Vgl. ebd., S. 411.

¹⁴ Krzysztof Mieszkowski, *Dyktatura biurokratów*, in: *Tygodnik Powszechny*, 03.07.2012.

¹⁵ „Laboratorium Dramatu“ wurde 2003 von Słobodzianek in Warschau gegründet. Im Rahmen dieser Institution arbeiten Autoren gemeinsam mit Regisseuren und Schauspielern an neuen Stücken. „Laboratorium Dramatu“ ist nicht nur ein polnisches Quasi-Surrogat des deutschen Studiengangs Szenisches Schreiben,

junger DramatikerInnen. Dieser im polnischen Theatersystem durchaus etablierte Theatermacher verfasste ein etwa 20 Seiten umfassendes Programm seiner neuen Intendanz in dem Warschauer Teatr Dramatyczny, das er ab der Saison 2012/13 übernahm. Der Text gleicht einem einschneidenden Manifest, dessen vermeintlich innovativer Impetus sich aus der Kritik an der besagten „deutschen Mode“ speist. Dabei wird das deutsche Theater nicht nur in ästhetischer, sondern auch in institutionell-ökonomischer Hinsicht in Bausch und Bogen verurteilt:

Im deutschen Theatermodell dominiert ein Inszenator-Diktator, der mit Hilfe des Theatertheoretikers, genannt ‘Dramaturg’, eine Dekonstruktion der dramaturgischen Textstruktur vollzieht oder ideologische Thesen im Geiste einer vorläufigen gesellschaftspolitischen Kritik exemplifiziert, indem er Auszüge aus verschiedenen Werken, Sketche und Improvisationen zusammenklebt, was als Postdramatik bezeichnet wird.¹⁶

Einen Gegensatz zu diesem „sehr teuren“ und „ineffektiven“ Modell bildet nach Słobodzianek das englische System: Dieses sei „viel ökonomischer, wirksamer“ und „ein echter Motor für das Bestehen des Theaters“ und basiere darüber hinaus auf dem „Zufluss neuer Dramatik und vorzüglicher Schauspielkunst“. Weiter verkündet Słobodzianek in seiner obsolet-ominösen Rhetorik: „[D]as neue Drama in angelsächsischen Ländern ist nicht nur eine Basis für das Theater, sondern auch für die intellektuelle und soziale Erziehung junger Menschen.“¹⁷

Eben diese süffisanten Ansichten veranlassten die polnische Theatermonatszeitschrift *Dialog* zum Hauptthema der Oktoberausgabe 2012 *Den englisch-deutschen Krieg unter weiß-roter Flagge* zu wählen, wie auf dem Cover zu lesen ist. Drei Beiträge, darunter ein Artikel des Chefredakteurs, widmen sich der Kondition des polnischen Theaters und nehmen direkt oder indirekt Bezug auf das Statement von Słobodzianek. Dem neuen Direktor werden unreflektierte Urteile und grobe Vereinfachungen, gar totalitäre Rhetorik vorgeworfen. Die Widersacher führen eine Reihe von Argumenten an, die die Thesen von Słobodzianek widerlegen; vordergründig wird betont, dass das englische Theater aus kontinentaler Sicht unterfinanziert sei und dass dieser Umstand seit jeher englische Theaterleute zur Emigration veranlasst habe, wofür paradigmatisch der große Theaterreformer Edward Gordon Craig stehe.¹⁸

sondern schafft – durch die Organisation von Werkstattinszenierungen, Lesungen und Publikumsdiskussionen – eine breitangelegte Öffentlichkeits- und Bildungsarbeit.

¹⁶ Tadeusz Słobodzianek, *Oferta dla Teatru Dramatycznego M. St. Warszawy* im G. Holoubka, www.um.warszawa.pl/sites/default/files/attach/aktualnosci/t._slobodzianek_-_oferta_dla_td_2012_1.pdf, S. 4.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Solch eine Emigration betrifft in letzter Zeit allerdings vor allem Dramatiker wie Edward Bond oder Harold Pinter, deren Werke hauptsächlich dank kontinentaler „Inszenatoren-Diktatoren“ zu Ruhm gelangten. Ein aktuelles Beispiel in dieser Hinsicht liefert die enge und erfolgreiche Zusammenarbeit von Simon Stephens und Sebastian Nübling. Zur Situation englischer Dramatiker im eigenen Lande, die von Słobodzianek so verklärt wird, äußerte sich Stephens in einem in *The Guardian* publizierten Artikel mit dem Titel *Deutsch courage: why German theatre dares – and wins* wie folgt: „British playwrights have tended to fall into two camps in the past 15 years: the type that succeeds on Broadway and the type that succeeds in Berlin. [...] The essence of German theatre is different too much of the theatre in the UK. Bolstered by a breathtaking level of state subsidy, theatre

Die vom polnischen Theaterdirektor forcierte Theateridylle „made in Great Britain“ wird aber von den Redakteuren der Zeitschrift *Dialog* vor allem mit konkreten Zahlen widerlegt: So seien die staatlichen Subventionen für das Londoner Royal Court niedriger als das entsprechende Budget des von Słobodzianek geleiteten Theaters in Warschau.¹⁹

In der Diskussion wird das deutsche Modell zwar verteidigt, sogar gelobt, aber vor dem Hintergrund der kontroversen Publikation *Der Kulturinfarkt*²⁰ auch auf seine Richtigkeit bzw. Gerechtigkeit geprüft. So stellt der Redakteur der Auslandsabteilung von *Dialog* eine Reihe provokativer Fragen:

Ist die deutsche Mittelklasse nicht zu einer kontinentalen Entsprechung des angelsächsischen Sponsors geworden, der nur eine solche Kunst unterstützt, die er mag? Sind Theaterintendanten und -künstler im deutschen Modell nicht zu geschickten Nachfolgern oder Entsprechungen der angelsächsischen Manager geworden, die wissen, was man dem Publikum zeigen soll, damit es Eintrittskarten kauft? Ob das deutsche Bedürfnis, beleidigt zu werden, nicht zu einem perversen Vergnügen ohne jegliches künstlerisches Erlebnis geworden ist? Denn ist es vielleicht nicht so, dass die für Deutsche wirklich unbequeme Kunst sich heute auf die Tätigkeit der türkischen Minderheit oder Künstler beschränkt, die die Arbeit in Institutionen und die von Institutionen verteilten Subventionen verachten? Oder vielleicht bekommen diese Künstler überhaupt keine Subventionen, und zwar aus denselben Gründen wie das unbequeme amerikanische Theater?²¹

Diese Fragen wie auch andere Motive der hier verkürzt dargestellten Debatte implizieren wichtige Aspekte, die in der Diskussion über die Kondition der Institution Theater nicht unberücksichtigt bleiben sollten. Dazu gehört, hüben wie drüben, die Situation der jungen DramatikerInnen, die oft als „Frischfleisch“ behandelt werden.²²

workers there are not concerned with the pursuit of private sponsorship, nor the possibility of a successful commercial transfer but rather with art and provocation. Their actions are to unsettle and undermine. This is not a culture of staged literature but of the physical force of dance, the visual energy and intellectual daring of contemporary art, the thrust of rock'n'roll.“; *The Guardian*, 09.05.2012.

¹⁹ In der Polemik werden zudem erstaunliche Parallelen zwischen dem englischen und polnischen Theater beschworen, die in Polen eher als zu beseitigende Unbequemlichkeiten betrachtet werden, d.h. die Zentralisierung und lästige Bürokratie. Der Arts Council of England finanziere vorwiegend fünf Londoner Institutionen, zusätzliche Mittel (die etwa aus der Nationalen Lotterie gewonnen würden) verteile er fast ausschließlich für Investitionen. Trotz dieser Einwände sehen polnische Theaterredakteure durchaus positive Aspekte des englischen Theatermodells. Erinnert wird beispielsweise daran, dass die Kürzungen der staatlichen Subventionen in Großbritannien seit den 80er Jahren nicht nur mit einer neuen Finanzierungsphilosophie zusammenhängen, sondern auch mit der „durch künstlerische Unangepasstheit strapazierten Geduld der Politiker“, was den Hang des englischen Theaters zur künstlerischen Autonomie impliziert. Darüber hinaus werden die Vorteile eines Zuschussystems hervorgehoben, das Zielbudgets prämiert, wovon vor allem junge Theaterleute profitieren. Vgl. Piotr Olkusz, *Wojna angielsko-niemiecka pod flagą biało-czerwona*, in: *Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej teatralnej, filmowej, radiowej, telewizyjnej* 671 (2012), H. 10, S. 62–72.

²⁰ Dieter Haselbach et al., *Kulturinfarkt. Von Allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*, München 2012. Die Publikation suggeriert unter anderem Sparmaßnahmen und die Schließung der Hälfte aller deutschen Theater.

²¹ Olkusz, *Wojna angielsko-niemiecka*, S. 71.

²² Vgl. Andrea Breth, *Wohin treibt das Theater?* (Rede gehalten auf der Tagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt am 21.10.2004), in: http://www.theaterportal.de/andrea_breth_wohin. In ähnlichem Ton über die „Ausbeutung“ polnischer DramatikerInnen Roman Pawłowski, *Co za polski dramat*, in: *Gazeta Wyborcza* 2003, Nr. 258, S. 16: „Für die Kosten einer großen Aufführung mit Schauspielstars

4.

Dem polnischen Theater nach dem Systemumbruch stand lange Zeit so gut wie kein einheimisches Gegenwartsdrama zu Verfügung. Texte, die in den ersten Jahren nach 1989 entstanden, waren der neuen Wirklichkeit in der Regel nicht gewachsen. Diese Tatsache fasste 2005 der Theaterkritiker Roman Pawłowski in seinem Artikel in einer dem polnischen Theater gewidmeten Ausgabe der Zeitschrift *Theater der Zeit* wie folgt zusammen:

Die Jahre nach 1989 brachten den etablierten [polnischen] Klassikern keine Konkurrenz. Mögliche Kandidaten schrieben, was einträglicher war, für das Fernsehen oder die Werbung, so dass die Bedeutung der Worte 'Polnische Uraufführung' in Vergessenheit geriet. [...] Ersatz für die ausbleibenden einheimischen Stücke lieferten in den 90er Jahren neue Texte aus Paris, Berlin und London.²³

Auch wenn Pawłowski in einem Atemzug französische, deutsche und englische Vorbilder nennt, herrschte in Polen Ende der 90er Jahre und Anfang des 21. Jahrhunderts vor allem ein außergewöhnlich reges Interesse am deutschsprachigen Gegenwartsdrama und -theater. Dieser Kulturtransfer fand auf verschiedenen Ebenen statt. Er äußerte sich zum einen in zahlreichen Publikationen neuer deutschsprachiger Theatertexte in polnischer Übersetzung²⁴, zum anderen in häufigen und sehr gut aufgenommenen Gastspielen deutscher Theater²⁵, zudem im wachsenden wissenschaftlichen Interesse an gegenwärtigen Theaterkonzeptionen sowie theaterwissenschaftlichen Forschungen in Deutschland. Diese Situation entwickelte sich zu einem bislang im polnischen Theaterleben nahezu fehlenden Phänomen, denn in der Vergangenheit – sowohl vor 1989, als auch weit früher, im 18. und 19. Jahrhundert – war die deutschsprachige Dramatik im Repertoire polnischer Theater kaum anzutreffen, was auf unterschiedliche historische Blockaden politischer Provenienz zurückzuführen ist.²⁶

Der Einfluss des deutschen Theaters auf das polnische ist unbestritten, auch wenn in diesem Kontext zu Recht auf sehr unterschiedliche historisch-politische und nicht zuletzt ästhetische Traditionen in beiden Ländern hingewiesen wird.²⁷ Dies ist wohl auch ein

und üppiger Inszenierung kann man fünf polnische Uraufführungen haben. [...] Außerdem ist ein polnischer Autor, gerade wenn er jung ist, billig.“

²³ Roman Pawłowski, *Made in Poland – mit eigenem Blick* [Übersetzung aus dem Polnischen: Bernhard Hartmann], in: *Theater der Zeit* 4 (2005), S. 20–23, hier S. 20.

²⁴ Ins Polnische werden vor allem Stücke jener Theaterschaffenden übersetzt, die in ihren Ländern erfolgreich waren oder mit renommierten Preisen (Mülheimer Dramatikerpreis, Kleist-Preis, Nestroy-Preis, Erwähnung in *Theater heute*) ausgezeichnet wurden. Zu verzeichnen sind sowohl Übersetzungen von Texten etablierter AutorInnen wie z.B. Botho Strauß, die vor 1990 in Polen kaum bekannt waren, als auch DramatikerInnen, die erst an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert debütierten.

²⁵ Vgl. Hans-Peter Bayerdörfer, *Deutsche Gastspiele auf Bühnen in Polen seit 1989. Unvorgreifliche Gesichtspunkte und Beobachtungen*, in: Artur Pełka u. Karolina Prykowska-Michalak (Hgg.), *Migrationen/Standortwechsel. Deutsches Theater in Polen*, Łódź, Tübingen 2007, S. 128–140.

²⁶ Vgl. Małgorzata Leyko u. Małgorzata Sugiera, *Die Rezeption des deutschsprachigen Dramas und Theaters in Polen nach 1945. Ein Abriss*, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, Tübingen 1998, S. 3–12.

²⁷ Vgl. z.B. Anna R. Burzyńska, „Myśmy wszystko zapomnieli“. *Dialektyka narodowej pamięci i zbiorowej amnezji w teatrze Michała Zadary*, in: Jarząbek, Kościelniak, Niziołek, *20-lecie*, S. 59–69, hier S. 59–61.

Grund dafür, dass deutsche Theaterstücke für das polnische Publikum weitgehend abstrakt bleiben, da sie eben unter völlig anderen gesellschaftlichen Bedingungen entstanden sind.²⁸

In den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts erfolgte in Polen schließlich eine spürbare Belebung des szenischen Schreibens, die zu einer Konjunktur der jungen Stücke führte. Diesen Wandel bestätigt im Herbst 2003 das Erscheinen einer ersten Anthologie zeitgenössischer polnischer Stücke seit 30 Jahren, die unter dem Titel *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory*²⁹ (Generation Porno und andere geschmacklose Theaterstücke) Texte von zehn Autoren präsentierte. Titelspendend ist ein Text von Paweł Jurek, in dem junge Gewinner der Systemumwandlung – Yuppies aus der Medienbranche – mit einem ironisch-kritischen Gestus in Szene gesetzt werden. Der Protagonist Johnny, der eigentlich Janek heißt, ein Fernsehproduzent, lebt in Saus und Braus; er habe, brüstet er sich, zwei Millionen an „Sendungen für Spanner“³⁰ verdient. Doch Johnny führt kein erfülltes Leben. Eigentlich möchte er Dramatiker werden, aber in der Wirklichkeit, die er mitgestaltet, gibt es für Kunst keinen Platz mehr. Als er einem bekannten Theaterdirektor, mit dem ihn offensichtlich auch ein sexuelles Verhältnis verbindet, sein neues Stück vorstellen möchte, bekommt er nur sechs Minuten Zeit, denn „die Werbung wartet“.³¹ Die Theaterwirklichkeit überlappt sich hier mit der Fernsehwelt und das Theater verkommt schließlich zu einer *reality show*:

DŻONNY: Nie mów, że twój teatr ma takie powodzenie.

BARTEK: Żebyś wiedział. Na dużej scenie leci teraz *Klan*.

DŻONNY: *Klan*? Przecież to jest w telewizji!

BARTEK: No właśnie. Ludzie to kochają. Dlaczego nie mieliby oglądać tego w teatrze? Będziemy przedstawiać przyszłe odcinki. Bilety są wyprzedane na trzy miesiące z góry. [...] Zobacz, co wymyśliłem. [...]

DŻONNY: Co to jest?

BARTEK: Pilot teatralny. [...]

DŻONNY: Chcesz powiedzieć, że nadajesz w teatrze kilka przedstawień, a widzowie mogą sobie wybierać?

BARTEK: To moje marzenie. Ten pilot nie ma jeszcze takich możliwości. Naciskając przyciski, można pobudzić aktorów elektrowstrząsami, żeby grali szybciej, mówili głośniej, rozebrali się lub ubrali. [...]

DŻONNY: Chyba żartujesz?

BARTEK: Teatr musi wychodzić naprzeciw oczekiwaniom publiczności.

DŻONNY: A co z prawdziwą sztuką?

BARTEK: No jak to? Gramy też klasykę: *Zemstę*, *Pchłę szachrajkę*, *Dziady*, ale tylko na przedpopołudniówkach dla młodzieży szkolnej.³²

JOHNNY: Sag bloß, dass dein Theater so beliebt ist.

BARTEK: So ist es. Auf der großen Bühne läuft jetzt *Verbotene Liebe*.

JOHNNY: *Verbotene Liebe*? Das läuft doch im Fernsehen!

²⁸ Vgl. Pawłowski, *Made in Poland*, S. 20.

²⁹ *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory*. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego, Kraków 2003. Das Buch hatte großen Erfolg, die erste Auflage war innerhalb eines Monats vergriffen.

³⁰ Paweł Jurek, *Pokolenie Porno*, in: *Pokolenie Porno i inne*, S. 75–94, S. 80.

³¹ Ebd., S. 83.

³² Ebd., S. 86–87.

BARTEK: Na eben. Die Menschen lieben das. Warum sollen sie es nicht im Theater sehen? Wir werden weitere Folgen aufführen. Die Karten für die nächsten drei Monate sind ausverkauft. [...]
Guck mal, was ich mir ausgedacht habe. [...]

JOHNNY: Was ist das?

BARTEK: Eine Theaterfernbedienung. [...]

JOHNNY: Willst du damit sagen, dass du im Theater ein paar Aufführungen gleichzeitig zeigst und die Zuschauer sich aussuchen können, was sie wollen?

BARTEK: Das ist mein Traum. Die Fernbedienung bietet diese Möglichkeit noch nicht. Aber wenn du die Tasten drückst, kannst du die Schauspieler per Elektroschock anregen, damit sie schneller spielen, lauter sprechen, sich aus- oder anziehen. [...]

JOHNNY: Du spinnst wohl!

BARTEK: Das Theater muss die Erwartungen des Publikums erfüllen.

JOHNNY: Und was ist mit der echten Kunst?

BARTEK: Aber sicher. Wir spielen auch den *Zerbrochenen Krug*, *Max und Moritz* und *Faust*. Aber nur vormittags. Für die Schuljugend.³³

Bartek will Johnnys Stück nicht in den Spielplan aufnehmen, weil es von „betrunkenen Stadträten“³⁴ handelt, und bietet ihm lediglich eine Leseprobe in seinem Theater an, aber nur dann, wenn der Autor selbst Sponsoren findet.

Die Bezeichnung ‘Generation Porno’, eine polnische Erfindung, ist ein Quasi-Pendant zur ‘Generation Golf’, ‘Generation X’ oder ‘Generation P’. Gemeint ist die Altersgruppe der etwa 30-jährigen, gut situierten Polen, für die es keine Tabu-Themen und -verhaltensweisen gibt, die ein ausschweifendes Sexualeben jenseits von Gut und Böse führen. Jureks Text besteht im Prinzip aus einer permanenten Sprach- und Körperorgie, und zwar in allen denkbaren Konstellationen. In dieser Hinsicht ahmt er den Gestus des *in-yer-face* nach, nur bekommt dieses *Shopping and Fucking* eine deutlich polnische Prägung. Die Provokation liegt aber nicht nur in der Vulgarität und Brutalität. Der Titel des Theatertextes antizipiert meines Erachtens die ‘Generation JP2’ als ihr verzerrtes Gegenstück. ‘Generation JP2’ wurden in Polen Menschen getauft, die Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre geboren wurden, also mit dem Pontifikat von Johannes Paul II aufwuchsen und nach dem Tod des Papstes zum – vermeintlichen – Zeichen ihres tiefen Glaubens bzw. ihres moralischen Empfindens in eine hysterische Trauer verfielen.

Die Leitthemen der jungen polnischen Dramatik – der Nihilismus, die Omnipotenz der Hyperrealität, die Krise der Familie und der zwischenmenschlichen Beziehungen, die Enttäuschung über den Kapitalismus oder die Arbeitslosigkeit – sind universelle Themen und zeugen davon, dass Polen nicht mehr durch einen Eisernen Vorhang von der restlichen Welt abgekapselt ist. Was die polnischen AutorInnen etwa von ihren deutschen KollegInnen unterscheidet, ist der Verlust des Vertrauens in alte Autoritäten, insbesondere in die katholische Kirche. Sie wird in der jüngsten polnischen Dramatik oft als eine überholte Institution dargestellt, die allzu sehr mit sich selbst beschäftigt ist und mit der sich verändernden Wirklichkeit nicht Schritt halten kann.³⁵

³³ Für die polnischen Titel wurden in meiner Übersetzung absichtlich deutsche Äquivalente eingesetzt.

³⁴ Jurek, *Pokolenie Porno*, S. 86. Dies ist auch ein einleuchtendes Beispiel dafür, dass die polnischen Jungdramatiker das in den 90er Jahren vermisste landesspezifische Kolorit doch gefunden haben.

³⁵ Vgl. Roman Pawłowski, *Wstęp*, in: *Pokolenie Porno i inne*, S. 5–20, hier S. 13–15.

5.

Abschließend möchte ich mich der Frage widmen, wie es nun um das romantische Paradigma im polnischen Gegenwartstheater bestellt ist. Im Finale von *Generation Porno* besucht Johnny, verkleidet als Transvestit namens Lee, Bartek und Kaśka. Als er erfährt, dass in deren Kühlschrank vier Säuglinge eingefroren sind, die Kaśka umgebracht hat, und dass Bartek seine Eltern getötet hat, erschießt er die beiden mit dem Kommentar: „Vielleicht werde ich nie ein echter Künstler, aber ich mache etwas für die Kunst!“³⁶ Gewiss ist das Finale genauso präventiv wie vieldeutig, es ist nicht frei von der Selbstironie des Autors – so erinnert Jurek daran, wie schwer es ist, heutzutage ein anerkannter Künstler zu werden – und entblößt billige Tricks der Gegenwartsdramatik, die sich oft aus kommerziellen Gründen der Brutalität bedient. Der Text liefert aber zugleich eine psycho-soziologische Diagnose der jungen Generation, die, nur um wahrgenommen zu werden, oft zu jeder, auch der brutalsten Tat bereit ist. Der Alltag liefert unzählige Beispiele dafür. Schließlich kann Johnnys Exekution aber auch als symbolische Verhängung einer Strafe über die Unmoral der heutigen Welt interpretiert werden. Welcher Lesart auch immer man folgt, erweist sich letztlich, dass die dargestellte Welt gar nicht so eindimensional und platt ist, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Johnny ist auch alles andere als ein romantischer Held, der der Nation zu irgendeiner Verwandlung verhelfen, geschweige denn sie erlösen will. Mit der jungen Dramatik – für die *Generation Porno* nur ein Exempel ist – büßt das polnische Theater seinen romantisch-autoritären Anspruch ein. Was das Gros der aktuellen Theaterstücke kennzeichnet, ist eine spürbare Wende von der Uniformität des romantischen Paradigmas zu Individualismus bzw. Generationalität.

Anfang der 1990er Jahre attestierte die Literaturwissenschaftlerin Maria Janion dem romantischen Paradigma seinen Zusammenbruch.³⁷ Es gibt aber auch Behauptungen, dass es sich dabei vielmehr um eine tiefgreifende Transformation dieses Paradigmas handelte, die dem Theater erlaubte, sich, so Grzegorz Niziołek, „angesichts des unvermeidlich fortschreitenden Prozesses des Vergessens auf Trauerrituale vorzubereiten“.³⁸ In der Tat erobern Trauerrituale seit ein paar Jahren die polnischen Bühnen, wobei nicht mehr ein romantisches Opfermysterium bzw. das Gedenken an die eigenen Helden, sondern die kollektive Amnesie der Polen bezüglich der eigenen historischen Schuld in den Vordergrund tritt. So wird der Mythos von dem unschuldigen Opfervolk gebrochen, womit auch die Vorstellung von der Nation als ethnischer Monolith zerbröckelt. Vorwiegend junge Regisseure wie Michał Zadara holen das Traumatisch-Verdrängte des polnischen Gedächtnisses in ihren Inszenierungen des romantischen Repertoires an die Oberfläche oder thematisieren es reportagenhaft-protokollarisch mit Hilfe von „Experten der Geschichte“, wie Jan Klata in dem Vertriebenenprojekt *Transfer!* Dabei werden den Polen nicht nur ihre historischen Sünden vorgehalten, sondern es wird auch die positive Dimension des in Polen so geheiligten Opfers in Frage gestellt, wie in Warlikowskis berühmter Inszenierung (*A*)*pollonia*, in

³⁶ Jurek, *Pokolenie Porno*, S. 94.

³⁷ Vgl. Maria Janion, *Romantyzm blaknący*, Dialog 1–2 (1993), S. 146–154.

³⁸ Grzegorz Niziołek, *Ruiny Europy*, in: Jarzabek, Kościelniak, Niziołek (Hgg.), *20-lecie*, S. 35–50, hier S. 50.

der der Regisseur u.a. zeigt, welche schmerzhaften Konsequenzen eine Aufopferung für die Familienangehörigen haben kann.³⁹ Auch der polnischen Dramatik ist diese Trauerarbeit nicht fremd. Tadeusz Słobodzianek beschwört in seinem 2010 preisgekrönten Theaterstück *Nasza klasa* (Unsere Schulklasse) die jüdischen MitbürgerInnen herauf und erinnert an die Verwicklung der Polen in ihre Vernichtung. Trotz auffälliger Korrespondenzen macht solch eine Behandlung der Geschichte einen enormen Unterschied zum gegenwärtigen deutschen Theater, das als Geschichtsdeutungstheater oft zum „Nummernprogramm und Revueformat“⁴⁰ tendiert.

Es bleibt die Frage, ob dieser neue Mysteriumscharakter des polnischen Theaters im Stande ist, „einen Übergang von der Erfahrung des Todes zu der Erfahrung des Lebens“⁴¹ zu schaffen, wie Niziołek es formuliert. Dies scheint ein ewiges und prekäres Dilemma der polnischen Kultur zu sein. In der anfangs erwähnten Kreuzzugszene in Szaniawskis *Zwei Theater* reagiert der Erste Direktor auf die „[jungen Soldaten] in Papierhelmen und mit Kindersäbeln“ folgendermaßen:

Genug davon. Ich will sie nicht sehen. Sie sind von dem Geschlecht, das mit bloßen Händen die Sonne stürmen will. Immer dasselbe. Ständig wiederholt es sich. Ich bin nüchtern. Ich bin ein Realist!⁴²

Der jungen polnischen Dramatik wie Regie ist seit ein paar Jahren eine spürbare Realitätsnähe, ja eine Lebensnähe inhärent, was sie mit ihren deutschen Pendanten sehr verbindet. Ob dadurch auf lange Sicht hin der Übergang von der Erfahrung des Todes zu der Erfahrung des Lebens vollzogen wird, bleibt ungewiss. Eine wichtigere Frage wäre, ob die Dialektik oder Doppelnatur des Theaters, die Szaniawski in seinem Text so genial in Szene setzte, dadurch nicht vernichtet wird.

³⁹ Es geht um die authentische Geschichte von Apolonia Machczyńska, die jüdische Kinder rettete und von den Nazis hingerichtet wurde.

⁴⁰ Eva Behrendt, Fukuyamas Handtasche. Geht deutsche Geschichte nur noch als Revue? In: Theater heute 4 (2009), S. 12–15, hier S. 12.

⁴¹ Niziołek, *Ruiny Europy*, S. 50.

⁴² Szaniawski, *Zwei Theater*, S. 49.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Karolina Prykowska-Michalak
Uniwersytet Łódzki

Die Anwendung der Theorie des Kulturtransfers auf die Erforschung der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen nach 1990

Application of the concept of cultural transfer to the research of Polish-German theatrical relations after 1990. The concept of cultural transfer arose on the French and German borderland in the 1980s. It emerged as a response to the need to verify the effectivity of the comparative method, dominant in the research of mutual cultural influences between France and Germany in the 20th century. The starting point was the statement that the way how the Western cultures import and assimilate new and foreign contents was not considered as subject of scientific research properly. The concept of cultural transfer, little known in Poland, is situated among numerous approaches in contemporary humanities addressing multiculturalism, interculturality and transculturality. Its use for the research of relations between the Polish and the German theatre is justified by the thesis that it developed on the German borderland as an offering allowing to study processes of cultural transformations coming about within the reception of new cultural elements and topics between two neighbouring countries. The proposed application of the concept of cultural transfer to the research on relations between the Polish and the German theatre is an experiment aiming at drawing attention to the changes in the theatrical contacts between both countries after 1990.

Keywords: cultural transfer, German theatre, contemporary theatre

Zastosowanie koncepcji transferu kultury do badań niemiecko-polskich relacji teatralnych po 1990 roku. Koncepcja transferu kultury powstała na pograniczu niemiecko-francuskim w latach osiemdziesiątych XX w. Zrodziła ją potrzeba zweryfikowania efektywności metody porównawczej, dominującej w badaniach wzajemnych wpływów kulturowych między Francją i Niemcami w XX wieku. Punktem wyjścia stało się stwierdzenie, że sposób, w jaki zachodnie kultury importują i przyswajają nowe i obce im treści, nie został dotąd dostatecznie precyzyjnie wzięty pod uwagę jako przedmiot badań naukowych. Mało znana w Polsce koncepcja badania transferu kultury sytuuje się wśród wielu propozycji współczesnej humanistyki, podejmujących zagadnienia wielokulturowości, interkulturowości i transkulturowości. Zastosowanie tej koncepcji w badaniach relacji między teatrem polskim i teatrem niemieckim uzasadnia teza, że powstała ona na pograniczu niemieckim jako propozycja służąca badaniu procesów przemiany kultury, zachodzących pod wpływem recepcji nowych elementów i treści kultury między dwoma sąsiadującymi państwami. Zaproponowane tu wykorzystanie koncepcji transferu kultury w badaniach relacji między polskim i niemieckim teatrem jest eksperymentem mającym na celu zwrócenie uwagi na zmiany, jakie nastąpiły w kontaktach teatralnych między obydwoma krajami po roku 1990.

Słowa kluczowe: transfer kultury, teatr niemiecki, teatr współczesny

Die Methode des Kulturtransfers ist innerhalb unterschiedlicher Verfahren und Forschungsperspektiven der zeitgenössischen Geisteswissenschaften angesiedelt, die an interkulturellen Fragestellungen interessiert sind, wie etwa die moderne Komparatistik, die Kultur- und Literaturtheorie, die Translationswissenschaften und die Postcolonial Studies. Ähnlich wie diese leitet sie sich von dem Wunsch her, Veränderungen zu erfassen, die sich in heutigen Kultursituationen bzw. in der Reflexion über sie vollziehen. Im Gegensatz zu den oben genannten theoretischen Ansätzen und Disziplinen hat sie jedoch keine ausgeprägten Systemambitionen; ihr Status und ihre Position in Bezug auf andere Diskurse, die für die Theorie des Cultural Turn repräsentativ sind, erlauben es, sie vielmehr als nützliches Instrument für die Untersuchung des Phänomens „Kulturfluss“ wahrzunehmen. Das gilt ganz besonders für die Erforschung von Prozessen des Kulturtransfers sowie für den Charakter und die Eigenschaften von Kulturkonsum, denn sie werden zu Effekten des Kulturflusses. Von einer solchen Funktionsweise der Methode des Kulturtransfers zeugen ihre Verbindungen zur Ökonomie und zu den von dieser Disziplin erarbeiteten Forschungsmethoden (s.u.).

Das Konzept des Kulturtransfers (*transfert culturel*) entstand aus dem Bedürfnis heraus, die Effektivität von Untersuchungen der traditionellen Komparatistik zu verifizieren. Die Forschungen eines französischen Wissenschaftlerteams um das Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) in Paris fruchteten in der Initiative, Überlegungen zu einem neuen Paradigma anzustellen. Ausgangspunkt war die Feststellung, dass die Verfahren der westlichen Kulturen, neue und ihnen fremde Inhalte, Werte und Denkweisen zu importieren und sich anzueignen, bisher nicht ausreichend als Forschungsgegenstand berücksichtigt worden seien. Das Forschungsprogramm der Gruppe um das CNRS wurde 1985 von Michel Espagne und Michael Werner in der Zeitschrift *Francia* publiziert. Es eröffnete die bis heute andauernde Diskussion über den Kulturtransfer.¹

Ein Merkmal des Konzepts ist, wie erwähnt, sein Bezug zu den Wirtschaftswissenschaften. So wurde von Anfang an ein deutlicher Bezug zu entsprechenden Termini hergestellt, wie z.B. dem des Technologietransfers oder dem des Kapitaltransfers. Dies geschah nicht ohne Grund, erlauben es die wirtschaftlichen Konnotationen doch, in die Semantik des neuen Terminus 'Kulturtransfer' Begriffe wie Export und Import einzubeziehen, während sie gleichzeitig sehr deutlich auf die Prozesse selbst sowie die beobachteten Gegenstände verweisen.

Bereits während der ersten Arbeiten am Konzept warf Michel Espagne die Frage auf, ob man auf die Erforschung von verschiedenen Objekten eines weit verstandenen Kulturbegriffs dieselben Regeln und Normen anwenden könne. Mit diesen Objekten meinte er materielle Gegenstände (z.B. Arbeitswerkzeuge, Kunstgegenstände oder Modeartikel), philosophische Ideen, soziale und gesellschaftliche Regeln, literarische Strömungen usw. Aus diesem Grund nahm Espagne auch nicht physische, sprachliche oder behaviouristische Artefakte selbst zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen, sondern die so genannte Rezeptionskonjunktur dieser Elemente. Damit löste er sich von der anthropologischen Sichtweise.

¹ Vgl. Michel Espagne u. Michael Werner, Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S, in: *Francia* 13/1985, S. 502–510.

Seine Annahmen illustrierte er beispielhaft an der Rezeption von Kants Philosophie im jakobinischen Frankreich² und verwies dabei auf die Bedingungen, die für den Transfer günstig waren, weniger auf seine Inhalte. Dies aus folgendem Grund: Die Konjunktur, verstanden als Geflecht unterschiedlicher Umstände und Bedingungen, hat einen positiven Einfluss auf das untersuchte Transferelement, daher ist ihre Erforschung zentral. Diese Herangehensweise unterscheidet Espagnes und Werners Konzeption von anderen Verfahren, z.B. von der traditionellen Komparatistik.

Für Matthias Middell hat ein solches Verständnis von Kulturtransfer einen tieferen Sinn, da es die Wahrnehmung von interkulturellen Veränderungen radikal umkehrt: „nicht der Wille zum Export, sondern die Bereitschaft zum Import steuern im Grunde genommen die Prozesse des Kulturtransfers.“³ Nach Espagne lässt sich so jedoch auch „die Willkür des Vergleichs“ vermeiden. Die Transfer-Wissenschaften betonen die Konstituierung der Dynamik von sozialen oder geisteswissenschaftlichen Lösungen und verweisen besonders auf die Rolle des Bedürfnisses nach Fremdem in eben dieser Dynamik.⁴ Das heißt also, dass der Faktor, der den Transfer ermöglicht, nicht die Wirkungskraft ist, mit der die fremde Kultur kulturelle Inhalte generiert,⁵ sondern die Bereitschaft der aufnehmenden Kultur, diese Inhalte zu rezipieren.

Das Konzept des Kulturtransfers wurde aus augenscheinlichen Gründen zunächst auf Elemente aus der französischen bzw. deutschen Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts bezogen,⁶ anschließend wurde der Reflexionsbereich auch um andere Länder erweitert. Vergleichsweise spät bezog man das 20. Jahrhundert in die Überlegungen mit ein, denn „die anfänglichen Interessen der Forschenden richteten sich vor allem auf die griffigsten Fragestellungen des Kulturtransfers der Hochkultur und der Wissenschaft.“⁷ Das heißt, dass man sich von Anfang an der Begrenztheit der Methode bewusst war.

Andere Forschende und KritikerInnen des ersten Theorie-Entwurfs von Espagne und Werner berücksichtigen auch die Gegenwart, also den gerade stattfindenden Zivilisationswandel, und versuchen, die Methode der Kulturtransferforschung an die Herausforderungen der zeitgenössischen Wissenschaft anzupassen. Dabei betonen sie vor allem Faktoren, die die effektive Anwendung der Methode bedingen, etwa den Gegenstand bzw. den Inhalt

² Vgl. Matthias Middell, Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch: Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten, in: Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert: Prag – Krakau – Danzig – Wien, hrsg. von Andrea Langer und Georg Michels, Stuttgart 2001, S. 18.

³ Ebd.

⁴ Michel Espagne, Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften, in: *Comparativ* Nr. 10, 2000, S. 43.

⁵ Den Begriff ‘Kulturinhalte’ entnehme ich Dominik Pick, der in seinem Beitrag *Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania na gruncie polskim* den Terminus für das benutzt, was von einer fremden Kultur in die aufnehmende Kultur transferiert wird. (Referat auf dem ersten Treffen der Deutschlandkundler, Wrocław 2010).

⁶ Vgl. dazu Michel Espagne u. Matthias Midell (Hrsg.), *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig 1999; Etienne François et al. (Hgg.), *Marianne – Germania. Deutsch-französischer Kulturtransfer im europäischen Kontext*, Leipzig 1998.

⁷ Dominik Pick, *Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania na gruncie polskim*, (Referat auf dem ersten Treffen der DeutschlandforscherInnen, Wrocław 2010).

des Transfers, die Konjunktur, die so genannten „Vermittler“⁸ sowie das Phänomen der Akkulturation. Über das Schema Espagnes lassen sich Einzelfaktoren analysieren, die die Existenz von Kulturtransferprozessen selbst bedingen. Dies soll dazu dienen, neue Aspekte oder auch neue Interpretationen von Phänomenen zu erarbeiten. In meinen eigenen Arbeiten zeige ich dies am Beispiel des Theaterlebens auf.

Die Wahl der Forschungsmethode Kulturtransfer für die Analyse eines durch Bereich und Gegenstand bestimmten Quellenmaterials meist historischer (wenn nicht sogar archivarischer) Prägung⁹ legt das Material selbst nahe, wie Johannes Paulmann in seinen Erläuterungen zu der seit Jahren andauernden Diskussion zwischen den Anhängern des Konzepts von Espagne und Werner bzw. den Verfechtern der traditionellen Komparatistik meinte.¹⁰ Letztendlich führte diese zum Versuch, beide Theorien miteinander in Einklang zu bringen und ihre Verfahren als komplementär anzuerkennen. Denn es lässt sich schwerlich verneinen, dass es Kulturphänomene gibt, die besser mit den analytischen Prozeduren der traditionellen Komparatistik zu erklären sind (ein Beispiel hierfür wäre der Vergleich von Modellen der Kulturpolitik in Deutschland und Polen zur Erfassung ihrer Ähnlichkeiten und Unterschiede), während andere nur zu einer bestimmten Zeit in einem begrenzten Bereich und aus sehr konkreten Gründen rezipiert und aufgenommen wurden – ihre Erforschung verlangt es daher, ein Instrument anzuwenden, das ihre besondere Spezifität berücksichtigt. Das leistet der Ansatz des Kulturtransfers. Auch hierfür möchte ich ein Beispiel aus den deutsch-polnischen Theaterbeziehungen anführen, nämlich transferierte bzw. entlehene Bühnenfiguren wie etwa der Student Bardos aus Bogusławskis *Oper Cud mniemanego, czyli Krakowiacy i Górale* (Die Krakowiter und die Bergbauern).

Auf dem ersten Kongress der Deutschlandforscherinnen und Deutschlandforscher im Willy-Brandt-Zentrum für Deutschland- und Europastudien der Universität Wrocław 2010 wurden im Rahmen einer interdisziplinären Sitzung zum Kulturtransfer zwischen Deutschland und Polen Fragestellungen aufgegriffen, die darauf hinweisen, dass das Konzept zur Beschreibung der Spezifität und der Einzigartigkeit der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen nach 1990 dienen kann. Gleichwohl wurde der Begriff des Kulturtransfers in polnischen historischen Theaterforschungen bisher nicht verwendet. Zu den Gründen für den fehlenden Zugriff zählen vor allem eine Aversion gegen den fremd klingenden Terminus ‘Transfer’, aber auch die anfänglich schwache Strahlkraft der französisch-deutschen Theorie.

Meiner Ansicht nach ist die These vom konjunkturell bedingten Wandel in den Theaterbeziehungen beider Länder nach dem Systemwechsel (bzw. die Meinung, der Wandel basiere auf einem deutlich wahrnehmbaren Rezeptionswillen und eben nicht auf der Expansion), also die Anwendung der hier besprochenen Methode zur Erforschung der deutsch-polnischen Theaterbeziehungen nach 1990 naheliegend, da dieser Wandel die Grundmerkmale

⁸ Espagne und Werner betonen im Programmtext, dass dies sowohl Einzelpersonen als auch ganze Gruppen sein können. Vgl. dies., *Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert*, S. 506.

⁹ Dass die Methode auch auf historische Untersuchungen angewandt wird, belegen neuere Arbeiten. Vgl. Martin Biersack: *Mediterraner Kulturtransfer am Beginn der Neuzeit*, München 2010; Martin Przybilski: *Kulturtransfer zwischen Juden und Christen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin 2010.

¹⁰ Vgl. Johannes Paulmann, *Neue historische Literatur. Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, in: *Historische Zeitschrift* 267/1998, S. 649–685, hier S. 667.

des Kulturtransfers trägt. Die Einführung von Transferkonzepten in die polnische Theaterforschung erfordert jedoch einige besondere Anmerkungen und Einschränkungen.¹¹ So geht man zum Beispiel im Falle eines Kulturkontaktes in den meisten Fällen nach dem Muster „das Eigene – das Fremde“ vor. Dadurch verliert jedoch jede Kultur außer der eigenen das Besondere, da sie automatisch dem Fremden zugeordnet wird. Das Fremde wird als homogen (weil fremd) wahrgenommen – auch wenn unter den gegenwärtigen Zivilisationsbedingungen der Austausch von Kulturinhalten gewöhnlich einen multilateralen Charakter hat.¹²

In meinen eigenen Forschungen beschränke ich mich auf die Untersuchung von Deutschland und Polen. Dabei gehe ich davon aus, dass das gewonnene Erkenntnisminimum Inspiration für zukünftige, auch interdisziplinäre Forschungen sein kann. Die Anwendung des Kulturtransferkonzepts ist als Forschungsaufgabe zu sehen, die mehreren Zielen dienen soll. Sie soll in der Version von Espagne und Werner aus heutiger, in polnischen Kulturforschungen eher seltener vertretener Sicht vorgestellt werden. Dabei soll auch aufgezeigt werden, dass sie ein Mittel ist, das sehr umfangreiche historische Material zu den deutsch-polnischen Theaterbeziehungen der letzten 20 Jahre zu ordnen.

Es gibt zahlreiche Kulturtransfers von Polen nach Deutschland und umgekehrt, die es zu beschreiben lohnt, daher möchte ich meine Ausführungen mit einem aktuellen und aufschlussreichen Beispiel belegen. Im Folgenden sollen die Methode und ihre Effekte an einem konkreten Beispiel aufgezeigt werden, nämlich am Theater Frank Castorfs. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die Bezugnahme auf Castorf und sein Theater in Polen, wie sie sich in der Presse darstellt. Die *Gazeta Wyborcza* schreibt am 20.06.2011, Castorf sei im Juni 2011 mit zwei Stücken im Teatr Dramatyczny zu Gast gewesen, um „sich zu entschuldigen“ – dafür, dass er, wie Joanna Drekażew schreibt, „unser Haus beschmutzt“¹³ und das Geschmackempfinden jugendlicher Theaterbesucher verdorben habe.

Die Analyse des Untersuchungsmaterials, hauptsächlich Theaterrezensionen, deutet auf mehrere Etappen im Transfer von Castorfs Theater hin: eine – misslungene – Anfangsphase um 1998, dann im Jahre 2000 der Versuch, sein Theater nach Polen zu exportieren, also die Phase der Veränderungen und der Rezeption des deutschen Theaters. Das betrifft auch die Rezeption des deutschen politischen Theaters, das von den gesellschaftspolitischen Bedingungen der aufnehmenden Kultur, d.h. der polnischen, stimuliert wurde. Nach 2003 kam es zu einer Wende in den Beziehungen zwischen dem polnischen Theater und den sukzessiv transferierten Stücken der Volksbühne, der sich in der Akzeptanz für die und dem Interesse an den übermittelten Inhalten zeigte – bisweilen auch in ihrer Akkulturation, die Einfluss hatte auf die Gestalt des polnischen politischen Theaters der Gruppe „Krytyka Społeczna“ (sie wird repräsentiert von u.a. Jan Klata oder Paweł Demirski und Monika Strzępka). Untersuchungen dieses Phänomens sind auf die Analyse von Aspekten gerichtet, die von der Theorie des Kulturtransfers beschrieben wurden: die gesellschaftspolitische Konjunktur, die

¹¹ Mehr über die Anwendung des Konzepts der Kulturtransfers in: Karolina Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim i teatrem niemieckim po 1990 roku*, Łódź 2012.

¹² Vgl. dazu Michael Werner, Nachwort, in: Schalenberg, *Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 173–180.

¹³ Joanna Derkażew, Castorf, przeprasza Państwa in: http://wyborcza.pl/1,99069,9812351,Castorf_przepras_panstwa_.html; 30.10.2013.

Aufnahmebereitschaft seitens einer gegebenen Kultur und die Existenz einer Vermittler-Gruppe. Sie bieten darüber hinaus eine andere Betrachtungsperspektive als traditionelle Analysezugänge, die sich auf das Werk selbst konzentrieren.

Im Folgenden soll in aller Kürze die Rezeption des Theaters von Frank Castorf in Polen nachgezeichnet werden, wobei besonders auf die Elemente eingegangen werden soll, die aus der Perspektive des Kulturtransfers interessant sind.

Während es aus heutiger Perspektive unmöglich scheint, Castorfs Theater zu ignorieren (selbst in Polen ist dies nicht möglich, so ist beispielsweise Castorf TV auf der Webseite des Teatr Dramatyczny abrufbar), war in den 1990er Jahren das Gegenteil der Fall.

Mit Carl Zuckmayers *Des Teufels General* wurde 1998 auf dem Theaterfestival „Kontakt“ in Toruń die erste Inszenierung Castorfs in Polen gezeigt. Die damalige Aufführung ist ein gelungenes Beispiel für einen misslungenen Kulturtransfer, weil weder die für die Rezeption des Stückes förderliche Konjunktur, noch der „Wille zur Aufnahme“ seiner Ästhetik auf Seiten des polnischen Publikums bzw. der Theaterkritiker vorhanden waren. Die Inszenierung fand kein Echo, und in der Rezension eines mit der deutschen Theaterszene vertrauten Kritikers heißt es, das Stück sei „alt“ (es ist von 1996) und „das schlechteste des Regisseurs“¹⁴, weshalb es nur von geringem Interesse sei. Man meinte, das Problem sei das Stück selbst, da es schlecht, unverständlich und für die polnischen Verhältnisse ohne Belang sei. In Deutschland galt es in der Spielzeit 1996/1997 jedoch als Mitbewerber um die Auszeichnung *Aufführung des Jahres*, und zwar u. a. dank der von der Monatszeitschrift *Theater Heute* ausgezeichneten Corinna Harfouch in der Rolle des General Harras.

Doch für die wenig gelungene Rezeption ist nicht nur das Stück verantwortlich zu machen, auch in anderen Bereichen ist nach Gründen dafür suchen. Unter Berücksichtigung der Forschungsperspektive ‘Kulturtransfer’ ist festzuhalten, dass Ende der 1990er Jahre sozialkritisches oder politisches Theater in Polen keine Konjunktur hatte. So diagnostizierte ebenfalls 1998 derselbe Theaterkritiker, der Castorfs Inszenierung von *Des Teufels General* verriss, das Fehlen des politischen Theaters im polnischen Theaterleben und verwies auf eine ungünstige Konjunktur, die er wie folgt beschreibt:

Wie kann man vom Theater den Kampf gegen die Gesellschaft und die Auswüchse des kapitalistischen Systems verlangen, wenn man selbst nicht dagegen kämpft, sondern genau das Gegenteil tut? Wir leben, meine Herren, in Polen sehr gut. Ob wir es wollen oder nicht – wir gehören zum Establishment. Der eine ist Copywriter, ein anderer gestaltet den Massengeschmack, indem er in der meistgelesenen polnischen Tageszeitung schreibt, der dritte tritt im Fernsehen auf.¹⁵

Dass in Polen die Rezeption von Castorfs Theater nicht erfolgreich war, liegt also vor allem an der gesellschaftspolitischen Euphorie der ersten Jahre unter der Regierung von Jerzy Buzek (regierende Partei war damals die heute nicht mehr existierende AWS, Wahlbündnis Solidarność).

Zwei Jahre später änderte sich die Situation und es gab erste Anzeichen für eine sich verbessernde „Konjunktur zugunsten des deutschen Theaters“, vor allem dank Thomas Ostermeier und polnischer Künstler wie Grzegorz Jarzyna und Krzysztof Warlikowski. Sie besetzen nach dem

¹⁴ Lukasz Drewniak, Operacja „kogutek”, Didaskalia Nr. 24/26, 1998.

¹⁵ Lukasz Drewniak, Artyści pod ścianą, in: <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/24-25/drewniak.html>.

Schema von Espagne und Werner die Rolle der ‚Vermittler‘, sind deutlich zum Westen hin orientiert (der Presse zufolge „kopieren sie den modischen Quatsch aus Deutschland“) und haben zur Verbesserung der Beziehungen zwischen dem deutschen und dem polnischen Theater beigetragen. Als einige der ersten erkannten sie die Bedeutung des so genannten „Theaters des neuen Realismus“ und seine Bedeutung für die jüngere Generation. Obwohl das Theater Ostermeiers zeitlich später als das von Castorf entstand, wurde es in Polen früher rezipiert, als die Nachfrage nach Castorfs politischem Theater aufkam. Es war also Ostermeier, der deutschen Theaterschaffenden den Weg auf die polnischen Bühnen ebnete.

Das „ästhetische Chaos“ und die Diskussionen, die Ostermeiers Theater und die in Polen als „Brutalisten“ bezeichneten Theaterkünstler hervorriefen, beeinflussten die Rezeption des heute als Kultstück geltenden Dramas *Die Weber* von Gerhart Hauptmann. Castorfs Inszenierung, die beim Warschauer Theatertreffen im März 2000 vorgestellt wurde, rief extreme Reaktionen hervor. Viele reagierten mit Schock oder Empörung, häufig wird daran erinnert, dass Andrzej Wajda demonstrativ den Saal verließ oder Castorf provozierende Fragen gestellt wurden, z.B. die, ob die Regie des Stückes sich von der Regie von Paraden zum 1. Mai unterscheidet. Damit gab man ihm die Bedeutung eines medialen Ereignisses, das aufs Engste mit der polnischen Theatergeschichte der letzten 20 Jahre verbunden ist. Es ist gerade diese Inszenierung Castorfs, die Publizisten heute, etwa 15 Jahre später, als deutsche Inspirationsquelle für das polnische Theater festhalten.

Eine weitere Phase fällt in das Jahr 2003, als die nun dem deutschen Theater geneigte Konjunktur in Polen eine andere Rezeption einer Castorf-Inszenierung bewirkte als noch 1998. Das in *Endstation Amerika* (nach Tennessee Williams *Endstation Sehnsucht*) dargestellte Polenbild zeigt Stanley Kowalski, der, wie Piotr Gruszczyński in der Wochenzeitschrift *Tygodnik Powszechny* schreibt:

in einem zerschlissenen Unterhemd mit der verwaschenen Aufschrift SOLIDARNOŚĆ und mit Cowboy-Hut über die Bühne paradiert – vulgär, wie ein Alphamännchen, primitiv. In Berlin war er [...] das Symbol des polnischen Kleinkriminellen und des Schlitzohrs, außerhalb von Berlin Symbol derer, denen wir alle entfliehen wollen [...], Repräsentant des intellektuellen und politischen Proletentums. [...] Das Stück begeisterte das Publikum jedoch – es war, als hätte es nur darauf gewartet, dass sich endlich einmal jemand traut, uns brutal aufs Maul zu hauen¹⁶. Damals stellte man fest, dass „es ein solches Theater wie das Castorfs in Polen nicht gibt.“¹⁷

Auf den Lücken und Mängeln im polnischen Theater (wie z.B. das Fehlen einer realistischen Tradition) baute man ein Forum für die Akzeptanz und Akkulturation des politischen Theaters von Castorf auf. Die Bilanz des Transfers zeigt sich in den Stücken der bereits erwähnten Künstler Klata, Strzypka, Demirski und auch Zadara – das polnische politische Theater übernahm von der Volksbühne den postmodernen ästhetischen Mix sowie die publizistische Form der Aufführungen und nutzt sie wie eine transferierte Technologie. Ob sich dies unter polnischen Bedingungen bewährt, bleibt Forschungen zum zeitgenössischen polnischen Theater zu beantworten.

Übersetzung von Yvonne Belczyk-Kohl

¹⁶ Piotr Gruszczyński, Niemcy w Warszawie, *Tygodnik Powszechny* Nr. 15, 13.04.2003.

¹⁷ Ebd.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Astrid Popien

Georg-August-Universität Göttingen

Unter Deck im *Krebsgang*. Günter Grass' Novelle und ihre Theateradaption durch Paweł Huelle

Under deck in *Crabwalk*. Günter Grass' novella and its adaption by Paweł Huelle. The following article compares the novella *Im Krebsgang* (*Crabwalk*, 2002) by Günter Grass with its adaption for the stage by the renowned Polish writer Paweł Huelle, which was put on stage by Krzysztof Babicki in Gdynia in 2012. It traces the changes which Huelle applied to the original text, taking a closer look at the setting, the construction of the narrative and the depiction of some central characters.

Keywords: Günter Grass, Paweł Huelle, dramatization

Pod pokładem *Idąc rakiem*. Nowela Güntera Grassa a jej adaptacja autorstwa Pawła Huelle. Niniejszy artykuł jest ujęciem porównawczym tekstu prozatorskiego Güntera Grassa i jego adaptacji scenicznej, zrealizowanej przez polskiego pisarza o światowej renomie Pawła Huelle. Spektakl wystawił Krzysztof Babicki w Teatrze Miejskim w Gdyni w 2012 roku. W analizie prześlędzone zostały zmiany, którym Huelle poddał tekstu oryginału, takie jak: sceneria, konstrukcja narracji oraz przedstawienie centralnych postaci.

Słowa kluczowe: Günter Grass, Paweł Huelle, dramatyzacja

Günter Grass ist bekanntlich einer der vielseitigsten Künstler Deutschlands. Seinen Welt-
ruhm erlangte er als Romancier und Novellist, den Nobelpreis erhielt er im Jahr 1999 vor
allem für *Die Blechtrommel*. Doch auch als Lyriker ist er erfolgreich, desgleichen in der bil-
denden Kunst als Grafiker und Bildhauer. Dass er, hauptsächlich in den 1950er Jahren noch
vor dem Erscheinen der *Blechtrommel*, auch eine Reihe von Dramen verfasste, die ihm den
Ruf einbrachten, neben Max Frisch und Wolfgang Hildesheimer einer der wenigen Ver-
fasser absurden Theaters in deutscher Sprache zu sein¹, ist heute hauptsächlich noch den
Literatur- und Theaterhistorikern bekannt; in den Spielplänen deutscher Bühnen länger-
fristig etabliert hat sich kein einziger dieser Texte. Nicht besser erging es seinen beiden in

¹ Hier sind vor allem die Dramen *Beritten bin und zurück*, *Hochwasser*, *Onkel*, *Onkel*, *Die bösen Köche*
sowie *Noch zehn Minuten bis Buffalo* zu nennen, die alle in den Jahren 1954 bis 1957 entstanden. Martin Esslin
verweist in diesem Zusammenhang auf Grass' Karrierebeginn als Maler: „Seine Stücke muten an wie zum Leben
erwachte Gemälde von Bosch oder Goya – sie sind gewalttätig und grotesk.“ Vgl. Martin Esslin, *Das Theater des
Absurden. Von Beckett bis Pinter*, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 211–216, hier S. 215.

den 1960er Jahren entstandenen Dramen, *Die Plebejer proben den Aufstand* und *Davor*.² Zu seinem dramatischen Oeuvre insgesamt ist zu sagen, dass die Öffentlichkeit von diesem erst Kenntnis nahm, nachdem Grass durch seine Epik bereits berühmt geworden war, und dass ersteres in der Theaterkritik auch stets an letzterer gemessen wurde und dementsprechend eher schlecht wegkam.³

Weit präsenter als seine schon seit Jahrzehnten an Profibühnen praktisch nicht mehr gespielten Dramen sind im Theater hingegen Grass' epische Werke. Der unübersehbare und bis heute ungebrochene Trend, Erzähltexte in Dramenfassungen auf die Bühne zu bringen, ist auch an Grass' Romanen, Erzählungen und Novellen nicht vorbeigegangen; Theateradaptionen seiner Werke waren und sind auf deutschen, aber auch auf polnischen Bühnen zu sehen. Allein in den Städten Gdańsk und Gdynia wurden im Laufe der vergangenen zwei Jahrzehnte vier Grass-Werke für die Bühne adaptiert – und zwar bezeichnenderweise genau jene, die die Stadt Danzig/Gdańsk zum Thema haben: die Novelle *Katz und Maus* (im Jahr 1994), die Erzählung *Unkenrufe* (2000), der Roman *Die Blechtrommel* (2007)⁴ sowie, als jüngstes Beispiel, die Novelle *Im Krebsgang* (2012). Mit der letztgenannten Dramatisierung beschäftigt sich der folgende Beitrag.

Entstehung und Rezeption des Stückes

Verfasser der Theateradaption der Novelle *Im Krebsgang* ist der Danziger Schriftsteller Paweł Huelle, der literarische Leiter⁵ des Städtischen Witold-Gombrowicz-Theaters in Gdynia und einer der derzeit bekanntesten und bedeutendsten polnischen Schriftsteller. Berühmt wurde er 1987 mit seinem Debütroman *Weiser Dawidek* (1990 auch auf Deutsch erschienen), der als erster literarischer Text nach dem Zweiten Weltkrieg die deutsche Vergangenheit der polnischen Stadt Gdańsk thematisierte und dabei auch Grass' „Danziger Trilogie“ anklingen ließ.⁶ Jedoch wohl nicht nur deshalb wird Huelle gelegentlich als „grasolog“ („Grassologe“) bezeichnet⁷, sondern auch wegen seiner jahrelangen Verbindungen zu dem deutschen

² Bei seinem letzten Stück *Davor*, das von der Kritik besonders unfreundlich aufgenommen wurde, handelt es sich übrigens um eine Dramenfassung des mittleren Buches des im Jahr seiner Uraufführung, 1969, publizierten Romans *örtlich betäubt*. Vgl. das Kapitel *Theater* in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Blech getrommelt*. Günter Grass in der Kritik, Göttingen 1997, S. 45–74, hier S. 66–74.

³ Vgl. ebd.

⁴ Aus Anlass des 80. Geburtstags von Günter Grass im „Teatr Wybrzeże“ in der Inszenierung von Adam Nalepa; die Adaption stammt von Nalepa und dem Dramaturgen Jakub Roszkowski.

⁵ Poln. „kierownik literacki“ – eine Position, die es in deutschen Theatern in dieser Form nicht gibt; am ehesten wäre das Wort vielleicht mit „Chefdramaturg“ zu übersetzen.

⁶ Grass selbst erscheint Huelles Roman „wie eine Fortsetzung“ der Novelle *Katz und Maus* und er empfiehlt, beide Texte in einem Band zu drucken. Vgl. ein Interview mit beiden Autoren in der Zeitschrift *Merian* im Jahr 2009, <http://www.merian.de/magazin/danzig-interview-guenther-grass-pawel-huelle.html>; 11.01.14. Die Erzählung der deutschen Vergangenheit der Stadt nimmt Huelle später wieder auf, diesmal allerdings mit intertextuellem Bezug auf Thomas Mann, in seinem Roman *Castorp* (2004, deutsch 2005).

⁷ So etwa von Piotr Wyszomirski, *Skandalik, czyli z punktu widzenia gdańskiego Niemca* am 21.05.2012, www.portkultura.pl, vgl. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/139551.html>; 11.01.14.

Nobelpreisträger.⁸ Bereits am Drehbuch der Verfilmung der Erzählung *Unkenrufe* durch den Regisseur Robert Gliński im Jahr 2005 hatte Huelle mitgewirkt. Seine Dramenfassung von *Im Krebsgang* ist die erste weltweit. Günter Grass selbst sei, wie er anlässlich seines Besuches einer Aufführung im Juni 2012 erklärte, zunächst sehr skeptisch gewesen, als ihm die Pläne für eine Dramatisierung seiner Novelle zu Ohren kamen; als er jedoch erfahren habe, dass Huelle diese zu verfassen plane, hätten seine Zweifel sich deutlich verringert.⁹

Die Uraufführung des Stücks fand am 13. Mai 2012 statt, und zwar unter Deck der „Dar Pomorza“, eines ehemaligen Segelschul-, heute Museumsschiffs, das im Zentrum von Gdynia vor Anker liegt, und es wurde am selben Ort noch wiederholt gespielt, zuletzt im August 2013. Inszeniert wurde es von dem Regisseur Krzysztof Babicki, Direktor des Städtischen Theaters, für den Günter Grass ebensowenig eine unbekannte Größe ist wie für Paweł Huelle. Bereits im Jahr 1994 brachte er im „Teatr Wybrzeże“ in Gdańsk das Stück *Było sobie miasto* [Es war einmal eine Stadt] auf die Bühne, das auf Grass' „Danziger Trilogie“ basiert¹⁰ und von Władysław Zawistowski für das Theater adaptiert wurde. Die Dramenfassung der Erzählung *Unkenrufe* stammt von Babicki selbst, der sie unter demselben Titel (poln. *Wróżby kumaka*) im Jahr 2000 in einer Privatwohnung in der Ulica Grażyny – der ehemaligen Elsenstraße übrigens, in der *Hundejahre* sowie *Im Krebsgang* zufolge Tulla Pokriefke ihre Kindheit verlebte – im Stadtteil Wrzeszcz (ehemals Langfuhr) zur Aufführung brachte. Den Gedanken, auch *Im Krebsgang* auf der Bühne zu zeigen, habe er bereits seit längerer Zeit verfolgt, erklärt Babicki in einem Interview.¹¹

Von der Kritik wurde das Stück – mit wenigen Ausnahmen¹² – sehr positiv aufgenommen. Mehrere Rezensenten stellen übereinstimmend fest, dass es sich um eine der wichtigsten Inszenierungen des Stadttheaters in Gdynia, ja sogar in der gesamten Dreistadt im Laufe der vergangenen Jahre handle.¹³ In seiner Retrospektive der „kulturellen Top-Ereignisse 2012“ listet Łukasz Rudziński das Stück auf Platz 5.¹⁴ Vom Marschall der Wojewodschaft Pommern wurde es als „spektakl roku“ [Aufführung des Jahres] mit einem Ehrenpreis ausgezeichnet, einen weiteren Preis erhielt von ihm Dorota Lulka für ihre Darstellung der

⁸ Huelle gehörte etwa in dem Streit um Grass' spätes Bekenntnis seiner Waffen-SS-Mitgliedschaft im Jahr 2006 zu denjenigen Stimmen in Polen, die den deutschen Schriftsteller öffentlich verteidigten.

⁹ Vgl. Gdynia. Günter Grass na spektaklu *Idąc rakiem* (30.06.2012), <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/142353.html>; 11.01.14.

¹⁰ Der Titel ist dem zweiten Buch des Romans *Hundejahre* entliehen. Vgl. Günter Grass, *Hundejahre* (= Werkausgabe, Bd. 5), Göttingen 1993, S. 407.

¹¹ Krzysztof Babicki im Gespräch mit Grażyna Antoniewicz, *Gdyński teatr wystawi powieść Grassa*, *Polska Dziennik Bałtycki* Nr. 108, 10.05.2012 zit. nach <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/138920.html>; 11.01.14.

¹² Z.B. Piotr Wyszomirski, der u.a. Grass Geschichtsfälschung vorwirft und die Leistungen der Schauspieler kritisiert. Vgl. ders., *Skandalik, czyli z punktu widzenia gdańskiego Niemca*, http://teatrdlawas.pl/teatr/tdw/index.php?option=com_content&task=view&id=26113; 11.01.14.

¹³ So z.B. Łukasz Rudziński, *Koszmar, który trwa*, am 14. Mai 2012 auf dem Internetportal *Trojmiasto*. pl, <http://kultura.trojmiasto.pl/Koszmar-ktory-trwa-o-Idac-rakiem-Teatru-Miejskiego-n58199.html>; 11.01.14) oder Mirosław Baran, *Historia bez Polaków. Günter Grass na Darze Pomorza*, http://wyborcza.pl/1,112395,11724752,Historia_bez_Polakow__G%C3%BCnter_Grass_na_Darze_Pomorza.html; 11.01.14.

¹⁴ Vgl. Łukasz Rudziński, *Kulturalny Top 2012. Podsumowanie roku*, *Trojmiasto*.pl, 28.12.12, <http://kultura.trojmiasto.pl/Kulturalny-Top-2012-Podsumowanie-roku-n64938.html>; 11.01.14.

Tulla nach 1945.¹⁵ Lulka erhielt außerdem noch den Publikumspreis der Leser der *Gazeta Wyborcza Trójmiasto*.¹⁶

Von der auch überregionalen Wahrnehmung der Inszenierung zeugt ihre Ausstrahlung mit anschließender Fernsehdiskussion durch den Fernsehsender TVP Kultura am 5. Februar 2013.¹⁷ Eine weitere TV-Debatte über das Stück – zwischen dem Theaterkritiker Maciej Nowak und dem Danziger Schriftsteller und Theaterwissenschaftler Mieczysław Abramowicz – zeigte TVP2 am 10. Juni 2013.¹⁸

Von der Novelle zum Theaterstück: ein Vergleich

Die Transformation eines Textes von einem Genre ins andere – hier von der Novelle ins Drama – ist grundsätzlich mit der Schwierigkeit verbunden, den Ausgangstext den besonderen strukturellen Erfordernissen des Zielgenres anzupassen, ohne dabei seine Essenz aus den Augen zu verlieren. Die Novelle gilt zwar allgemein als die *per se* dramatischste unter den epischen Gattungen¹⁹, dennoch brachte die Theateradaption von *Im Krebsgang* für deren Autor eine Reihe von Herausforderungen mit sich, über die Huelle auf einer der Uraufführung vorausgehenden Pressekonferenz spricht:

[...] Der Autor-Erzähler [der Novelle, A.P.] sitzt die ganze Zeit vor dem Computer, verfolgt die Entwicklung einer bestimmten Situation und berichtet. Er bringt zwar einige Dialoge vor, aber im Prinzip haben wir es mit einem großen und langen Monolog von über 200 Seiten zu tun. Und jetzt stellt sich die Frage, was zu tun ist, damit der Zuschauer eine Stunde und zwanzig Minuten lang Theater hat und kein Monodrama, selbst wenn es von dem allerbesten Autor ausgeführt wurde.²⁰

Ein weiteres Problem dabei, die Novelle in die Sprache des Theaters zu übersetzen, sei, so Huelle, ihre „wieloczasowość“ [Vielzeitigkeit].

¹⁵ Vgl. Jarosław Zalesiński, Nagrody Teatralne Miasta Gdańsk i Marszałka Województwa Pomorskiego przyznane, in: Dziennik Bałtycki online, 25.03.13, <http://www.dziennikbaaltycki.pl/artykul/791461,nagrody-teatralne-miasta-gdansk-i-marszalka-wojewodztwa-pomorskiego-przyznane-zdjecia,id,t.html>; 11.01.14.

¹⁶ Vgl. Dorota Lulka laureatką Sztormu Roku, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/157310.html>; 11.01.14.

¹⁷ Vgl. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/155467.html>; 11.01.14. – Ich danke Prof. Mirosław Ossowski von der Universität Gdańsk herzlich dafür, dass er mir eine Aufnahme der Fernsehausstrahlung des Stückes zur Verfügung gestellt hat.

¹⁸ Vgl. http://cjj.gazeta.pl/CJG_Trojmiasto/1,109143,11889694,Maciej_Nowak_i_Mieczyslaw_Abramowicz_o_Idac_rakiem_.html; 11.01.14.

¹⁹ So argumentiert etwa Gero von Wilpert, die „Verwandtschaft zum Drama“ sei „größer als die zum Roman“, was sowohl aus der Existenz erfolgreich dramatisierter Novellen als auch aus dem Umstand, dass Novellendichter oft auch Dramatiker seien (als Beispiel führt er Kleist an), zu erkennen sei. Gero von Wilpert, Novelle, in: Sachwörterbuch der deutschen Literatur, 7. erw. Aufl., Stuttgart 1989, S. 628–631.

²⁰ Vgl. Gdynia. „Idąc rakiem“ Grassa wystawi na „Darze Pomorza“ Teatr Miejski, 9.05.12, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/138876.html>; 12.01.14. Die Übersetzung des Zitats stammt von mir, ebenso wie alle anderen nicht anderweitig gekennzeichneten Übersetzungen aus dem Polnischen, auch die aus dem Text der Bühnenadaption.

In *Im Krebsgang* haben wir einige parallel verlaufende Zeitstränge – weil alles sich im Kopf dieses Autors abspielt. Er verfolgt z.B. die Katastrophe der ‚Gustloff‘ im Jahr 1945 sowie seinen Sohn, der sich durch das Internet zum Neonazi entwickelt und den Kult um „Gustloff“, nach dem das Schiff benannt ist, entfaltet. Und das alles im gleichen Moment.²¹

Wie also löst Pawel Huelle in seiner Adaption der Novelle für das Theater diese – und noch einige andere – Probleme; welche Veränderungen nimmt er vor? Im Folgenden soll zunächst auf die Gestaltung des Bühnenraums, dann auf die Erzählkonstruktion und schließlich auf die Konzeption einzelner Figuren eingegangen werden.

Bühnenbild

Das von Huelle identifizierte Problem der „Vielzeitigkeit“ löst sich beinahe von selbst durch den Ort, an dem das Schauspiel stattfindet, und seine Einrichtung. Der „klastrophobische Raum“ unter Deck des Segelschiffs „Dar Pomorza“ „unterstreicht das tragische Ausmaß der Geschichte, die mehrfach auf die unvermeidliche Katastrophe zusteuert“.²² Das Bühnenbild zeichnet sich durch größtmögliche Schlichtheit aus: im Zentrum befindet sich ein Tisch, an dem und um den herum die Schauspieler sich in wechselnden Konstellationen gruppieren. Das Möbelstück hat zahlreiche verschiedene Funktionen: Es dient – etwa dem Schriftsteller Paul, Konny, David, Gustloff, dem Richter – natürlich als Tisch, der jungen Tulla, unter ihm sitzend, aber auch als Hundehütte; in der Szene der Begegnung zwischen Konny und David spielt der Tisch die Rolle der Stadt Schwerin; mit Steinen werden verschiedene Sehenswürdigkeiten auf ihm markiert, die die Jungen bei ihrem touristischen Rundgang passieren. Außerdem gibt es an der, vom Publikum aus gesehen, linken Seite einen Spind, aus dem bei Bedarf Requisiten hervorgeholt werden; auf der gegenüberliegenden Seite steht ein Periskop für Kapitän Marinesko. Von der rechten Seite der Bühne aus führt eine Treppe nach oben, und hinter den Zuschauern ist an der Wand ein altertümlich anmutendes Telefon angebracht, mit dem Wilhelm Gustloff sowie David Frankfurter Gespräche führen. In diesem abstrakten Raum können gleichzeitig Personen auftreten, die verschiedenen Zeitebenen angehören, ohne jedoch zu interagieren. Exemplarisch hierfür ist etwa die Episode der Erschießung Wilhelm Gustloffs: Gustloff sitzt mit dem Rücken zum Publikum am Tisch (der ihm in dieser Szene als Schreibtisch dient), David Frankfurter tritt ihm von der anderen Seite gegenüber. Links und rechts von ihnen am Tisch sitzen Konny und David Stremplin jeder vor seinem Laptop; hinter ihnen auf einem Schemel sowie auf der Treppe sitzen der Schriftsteller und der Kommentator und beobachten regungslos (im Freeze) die Szene. Gustloff und Frankfurter nehmen von den vier anderen anwesenden Personen keinerlei Notiz.

²¹ Ebd.

²² Das bemerkt treffend Mirosław Baran in seiner Rezension, *Historia bez Polaków*. Günter Grass na Darze Pomorza vom 15.05.12, http://wyborcza.pl/1,112395,11724752,Historia_bez_Polakow__G%C3%Bcenter_Grass_na_Darze_Pomorza.html; 12.01.14.

Erzählkonstruktion

Um den „zweihundertseitigen Monolog“ Pauls, des Ich-Erzählers der Novelle, aufzulösen, nimmt Huelle eine fundamentale Änderung von dessen Rolle vor: In der Novelle ist Paul, der Sohn Tullas und Vater Konrads, die alleinige Erzählinstanz und kontrollierende Intelligenz des Textes. Genötigt sowohl durch seine Mutter, als auch und vor allem durch einen ominösen „Alten“, der ihm „im Nacken sitzt“²³ (und unschwer als alter ego von Günter Grass zu identifizieren ist), verfasst er einen ausführlichen Bericht über die Geschichte des Schiffes *Wilhelm Gustloff* – und stößt bei seinen Recherchen auf die Webseite seines Sohnes, der dieselbe Geschichte aus anderer Perspektive erzählt. Obwohl Paul (dargestellt von Dariusz Szymaniak) im Personenverzeichnis des Stücks als „pisarz“ [Schriftsteller²⁴] geführt wird, tritt seine Funktion als Schreibender in der Bühnenumfassung völlig in den Hintergrund. Lediglich ganz zu Beginn der Aufführung, schon vor dem Auftritt Marineskos, sitzt er mit einem Stift und einem Heft am Tisch und macht sich Notizen. Beide Utensilien werden nach dessen Auftritt vom Kommentator eingesteckt und tauchen dann nicht wieder auf. Am Laptop schreibend sieht man Paul überhaupt nicht; diese modernen Geräte dienen als Alleinstellungsmerkmale der beiden Teenager Konrad und David. Anders als in der Novelle haben in der Theaterfassung alle dreizehn auftretenden Personen durch ihre Redebeiträge Anteil am Fortgang der Handlung, in deren Verlauf, ebenso wie in der Novelle, wenn natürlich auch deutlich verknüpft und aufs Wesentliche reduziert, sowohl die Geschichte der „Gustloff“, als auch die der Familie Pokriefke präsentiert werden. Der Schriftsteller bleibt zwar die Zentralfigur des Stückes mit den meisten Redebeiträgen, die Geschichte jedoch spielt sich nicht, wie von Huelle für die Novelle konstatiert, in seinem Kopf, sondern tatsächlich auf der Bühne ab – auch wenn man bemerken kann, dass „die Schauspieler die Geschichte ihrer Figuren eher referieren als spielen“.²⁵

Der ohnehin stark narrative Charakter des Stückes wird noch durch die Einführung einer Instanz betont, die in der Novelle keine direkte Entsprechung hat, auch wenn man vielleicht eine gewisse strukturelle Verwandtschaft zum „Alten“ bemerken könnte. Es ist der „komentator“ [Kommentator] – die einzige Figur, die außerhalb des auf der Bühne verhandelten Geschehens steht. Dieser Kommentator, der eine Verdoppelung des Schriftstellers darstellt (was besonders deutlich daran wird, dass beide identische Kostüme – dunkle Hose, helles Hemd, dunkles Sakko – tragen), übernimmt die Rolle eines beinahe auktorialen Erzählers, der mit den anderen Figuren – mit Ausnahme Pauls – auch nicht interagiert. Er betritt die Bühne mit den Worten: „Es gibt immer irgendeinen Anfang“; auch sonst sind seine Aussagen stets im epischen Modus gehalten: „Es war einmal Langfuhr“, „Es geschah im Stützpunkt Smolny“, usw. In der intrapersonalen Arbeitsteilung zwischen ihm und Paul, d.h. in den Geschichten, die die beiden in Wechselrede erzählen, ist sein Part

²³ Günter Grass, *Im Krebsgang*, München 2004, S. 31.

²⁴ Was eine *per se* irreführende Bezeichnung ist, da Paul – was er auch in der Theaterfassung betont – von Beruf Journalist ist und – in der Novelle – als solcher immer wieder beteuert, nur zu berichten. Vgl. Grass, *Im Krebsgang*, S. 123 u.ö.

²⁵ Elżbieta Baniewicz, *Na widnokręgu*, in: *Twórczość* Nr. 12, 17.12.12, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/152594.html>; 12.01.14.

eher das Historische²⁶, während Paul selbst sich mehr auf seine Familiengeschichte und die Gegenwart konzentriert.²⁷

Gleichzeitig mit der Erzählkonstruktion der Novelle, die eben darin besteht, dass Paul einen Bericht schreibt, fällt in der Theateradaption notwendigerweise auch einer ihrer ganz zentralen Charakterzüge weg: der dokumentarische. Alle Hinweise auf reale historiographische Quellentexte, aus denen der Ich-Erzähler der Novelle zum Zweck der Rekonstruktion der Ereignisse um das Schiff „Wilhelm Gustloff“ schöpft und die er dort so penibel ausbreitet, dass sie beinahe den Charakter einer wissenschaftlichen Arbeit annimmt²⁸, sind in der Bühnenbearbeitung getilgt. Dennoch stellt auch das Theaterstück eine Rekonstruktion dar. Gleichberechtigt mit der Geschichte der „Gustloff“ jedoch wird hier die Geschichte Konnys rekonstruiert: Wie konnte es dazu kommen, dass Pauls Sohn seinen Internet-Feindfreund David erschoss und dafür jetzt vor Gericht steht? Anders als Grass, der in seiner Novelle innerhalb der jeweiligen parallelen Erzählstränge chronologisch (also eigentlich gar nicht „im Krebsgang“) verfährt, stellt Huelle seiner Theaterfassung zwei Szenen voran, die die beiden in ihr verhandelten Katastrophen vorwegnehmen: Die Handlung beginnt mit dem Beschuss der „Wilhelm Gustloff“ durch Kapitän Alexander Marinesko (dargestellt von Rafał Kowal). Anschließend – der Schriftsteller ist bereits auf der Bühne – treten die alte Tulla und Gabi, Konrads Mutter, auf und streiten sich darüber, wer die Schuld an Konnys Mordtat trägt. Die Leser der Novelle hingegen erfahren von Davids Ermordung erst im 7. Kapitel, in dem sie auch geschildert wird, wenn auch erste Andeutungen schon viel früher, ab dem 2. Kapitel, fallen, wo die Tat im Internetchat durch das spätere Opfer quasi angekündigt wird. Das Stück endet – wie die Novelle – mit dem Prozess und dem anschließenden Besuch Pauls in der Gefängniszelle seines Sohnes. Aber in der Bühnenfassung stattet auch Marinesko Konny – quasi aus dem Jenseits – einen Besuch ab (ohne dass Konny ihn wahrnimmt natürlich): Er erzählt das Ende seiner Geschichte und berichtet von den ihm zu Lebzeiten verwehrteten Ehrungen, die ihm posthum doch noch zuteil wurden. Durch diesen doppelten Rahmen, den Huelle dem Theaterstück gibt, wird der Fokus von dem „Unglücksschiff“²⁹ auf den Jugendlichen verschoben, der sich so obsessiv mit ihm

²⁶ Zu dieser Aufgabe passt auch das Alter des Darstellers (Eugeniusz Krzysztof Kujawski), der im Jahr 1936 geboren ist und also den Zweiten Weltkrieg noch selbst erlebt hat. Der Kommentator übernimmt auch das Erzählen der Geschichte von der Einweihung des ersten Autobahnabschnitts durch Adolf Hitler im Jahr 1935, die mit dem Plot von *Im Krebsgang* gar nichts zu tun hat und von Huelle aus *Mein Jahrhundert* vermutlich übernommen wurde, um zum historischen Kolorit des Stücks beizutragen. Vgl. die Episode 1935 in: Günter Grass, *Mein Jahrhundert*, Göttingen 1999, S. 126–129.

²⁷ Im Gespräch mit Grażyna Antoniewicz gibt Krzysztof Babicki an, dass Huelle den Kommentator als „alter ego“ Pauls konzipiert habe: der Kommentator sei „jemand, der die Vergangenheit tiefer in sich trägt, jemand, der verschiedene peinliche verborgene Geschichten aus der Vergangenheit hervorholt, von einem Hinterhof in Wrzeszcz [Langfuhr]“. Vgl. *Gdyński teatr wystawi powieść Grassa*, in: *Polska Dziennik Bałtycki* Nr. 108, 10.05.12, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/138920.html>; 12.01.14.

²⁸ Vgl. hierzu meinen Aufsatz, *Erfundene Geschichte. Zum Verhältnis von Fiktion und Dokumentation* in Günter Grass' *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* und *Im Krebsgang*, in: Marion Brandt, Marek Jaroszewski u. Mirosław Ossowski (Hgg.), *Günter Grass. Literatur, Kunst, Politik. Dokumentation der internationalen Konferenz 4.–6.10.2007 in Danzig*, Sopot 2008, S. 297–310.

²⁹ Grass, *Im Krebsgang*, S. 116 u.ö.

beschäftigt. Mit größerer Dringlichkeit noch als die Novelle stellt ihre Bearbeitung für das Theater die Frage, wieso ein – um mit dem Historiker Christopher R. Browning zu sprechen – „ganz normaler Junge“ zum Neonazi und Mörder wird.

Figurengestaltung

Eine weitere Schwierigkeit, die sich ergibt, wenn in einer Novelle sich alles „im Kopf“ des Ich-Erzählers abspielt, besteht darin, dass alle anderen Personen nur als von ihm Berichtete existieren, also eine dritte, jedoch keine erste Person besitzen. Was den Text der Adaption angeht, hält Huelle sich grundsätzlich eng an die Übersetzung der Grass'schen Vorlage durch Sławomir Błaut; große Teile der Dialoge sind fast wörtlich dem Novellentext entnommen.³⁰ Wie jedoch verfährt der Theaterautor mit Figuren, die in der epischen Vorlage keine eigene Sprache haben oder wo diese zur Charakterisierung der Figuren auf der Bühne nicht ausreicht? In extremer Weise stellt sich dieses Problem im Fall Marineskos, der in Grass' Text selbst überhaupt nicht spricht, sondern Gegenstand von Pauls quasi-historiographischem Bericht ist. Aber auch Konny und David kommunizieren in der Novelle nur per Internetchat; über ihre erste und einzige persönliche Begegnung kann der Erzähler nur mutmaßen. Tulla wird bei Grass zwar viel in wörtlicher Rede zitiert, aber wie alle anderen wird auch sie nur durch die Brille ihres schreibenden Sohnes betrachtet. Im Folgenden soll die Gestaltung dieser Figuren, an denen Huelle die weitreichendsten und interessantesten Veränderungen der Novelle gegenüber vornimmt, genauer betrachtet werden.

Die Sprache Marineskos ist deftig und einem dem Alkohol nicht abgeneigten Seemann angemessen; er flucht, zum Teil in russischer Sprache, spielt Akkordeon und singt, teilweise auch auf Russisch. Die in Grass' Novelle enthaltenen Informationen über Marineskos Mehrsprachigkeit (er sprach „ein Mischmasch aus vielerlei Sprachen [...] Sosehr er sich später bemühte, Russisch zu sprechen, nie wollte es ihm ganz gelingen, sein von jiddischen Einschlebseln durchsupptes Ukrainisch von seines Vaters rumänischen Flüche zu säubern“³¹) übersetzt Huelle in ein mit russischen Lauten und Begriffen durchsetztes Polnisch. Gleich zu Beginn des Stückes werden die Zuschauer (und der am Tisch sitzende Schriftsteller) Zeugen eines Wutausbruchs Marineskos, in dem er sich über die mangelnde Anerkennung seiner Heldentaten beklagt:

Marinesko: Bladź! Chujnia! Miały być trzy. Boh trojcu liubit! A tu zdjes tylko dwa! Tylko Lenin! Tylko Czerwony Sztandar!!! A gdzie gieroj Sowietkowo Sojuza? Niet gieroja Sowietkowo Sojuza!! A na chujnia mi Lenin! W pizdu Czerwony Sztandar!³²

³⁰ Zu etwa 80 Prozent folge der Text der Adaption der Vorlage, schätzt Regisseur Babicki in dem bereits zitierten Interview mit Grażyna Antoniewicz; vgl. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/138920.html>; 12.01.14.

³¹ Grass, *Im Krebsgang*, S. 13.

³² Diese Sprache ist schwer übersetzbar, die deutsche Entsprechung lautet in etwa: „Verdammte Scheiße! Es sollten drei sein. Gott liebt die Zahl drei! Und hier sind nur zwei! Nur Lenin! Nur die Rote Fahne!!! Und wo ist der Held der Sowjetunion? Kein Held der Sowjetunion!! Ich scheiße auf Lenin! Ich pisse auf die Rote Fahne!“

Marinesko gehört – ebenso wie Gustloff, Frankfurter und die junge Tulla – zu den Figuren, die ihre Geschichte nicht referieren, sondern sie tatsächlich spielen. Durch seine Flüche, seine sentimentalen Erinnerungen an Odessa und seine sehr plastische Darstellung des U-Boot-Angriffs auf die „Wilhelm Gustloff“ verleiht Marinesko dem Stück viel von der Dynamik, die es ansonsten streckenweise vermissen lässt.

Ähnliches lässt sich über Tulla Pokriefke sagen, die – wie Paul – auf der Bühne verdoppelt wird: neben der alten Tulla tritt die junge (gespielt von Agata Moszumańska) auf, die das Leben Tullas vor dem Krieg in Danzig präsentiert. Da *Im Krebsgang* für Huelles Geschmack offenbar nicht genug Informationen über diese Epoche lieferte, reicherte er seine Bühnenbearbeitung mit Episoden aus Grass' Roman *Hundejahre* an, in denen von Tullas Kindheit die Rede ist: zum Beispiel die Geschichte von der Blutegelsuppe oder vom Ertrinken ihres taubstummen Bruders Konrad und ihrer anschließenden „Hundehtütentage“.³³ Durch diese Ergänzungen gewinnt die Figur eine Tiefenschärfe, die ihr in der Novelle fehlt – diese setzt die Kenntnis der *Hundejahre* offenbar voraus. Dass sie in der Theaterfassung expliziert wird, verstärkt und unterstreicht auch noch einmal die Verbindung zu den Orten der Handlung (und der Aufführung), Danzig/Gdańsk und Gdingen/Gdynia. Die Geschichten aus Tullas Kindheit werden von Schriftsteller, Kommentator und der jungen Tulla selbst in Wechselrede erzählt (wobei Tulla das Erzählte gleichzeitig darstellt).

Tullas Sprache wird in Grass' Novelle von ihrem Sohn als „breiteste[s] Langfuhrsch“³⁴ bezeichnet, ihr Dialekt wird im Schriftbild annäherungsweise phonetisch wiedergegeben. In der Bühnenfassung weist der Schriftsteller auf die Herkunft der Familie Pokriefke aus der Koschneiderei³⁵ hin und sagt:

Pisarz: Kosznajderianie mówili po niemiecku... koszmarnie. Chyba gorzej niż Kaszubi. Moja matka, Tulla, nigdy nie dopracowała się poprawnej fonetyki, ani akcentu. [...]³⁶

Besonders deutlich wird dieses Unvermögen gegen Ende des Stücks in der Szene im Gerichtssaal, in der sich Tulla – vergeblich – um eine fehlerfreie Sprache bemüht. – Im Polnischen hat Tullas „Langfuhrsch“ Anklänge ans Kaschubische und integriert auch deutsche Vokabeln. So kommentiert sie das aus ihrer Sicht einzige Verdienst ihres Sohnes:

Tulla: Jedyne, co udało są, to jak zeszcie wnuka mi machnęli. Ale żebym są nie uparła, to on by nie był Konradzik. Mój Konradzik ukochany.³⁷

Das deutsche Wort „machen“ wird hier als polnisches Verb konjugiert. Zudem sprechen beide Tullas in der Inszenierung in ihrem eigenwilligen Polnisch das R durchgängig als den

³³ Grass, *Hundejahre*, S. 338 sowie 176–177 und 182–196.

³⁴ Grass, *Im Krebsgang*, S. 42 u.ö.

³⁵ Der Begriff bezeichnet umgangssprachlich ein Gebiet südöstlich von Chojnice, das vor dem Zweiten Weltkrieg von einer weitgehend deutschsprachigen Bevölkerung bewohnt wurde. Die niederdeutsche Mundart der Koschneider gehörte zu den süd-hinterpommerschen.

³⁶ „Die Leute aus der Koschneiderei sprachen ein grauenhaftes Deutsch. Wohl schlimmer als die Kaschuben. Meine Mutter Tulla hat sich nie eine fehlerfreie Aussprache erarbeitet, ohne Akzent.“

³⁷ „Das ainzige, was diä schließlich jejlickt ist, war, miä ainen Enkel zu machen. Aber wänn ech nich drauf bestanden hätte, hieße er nich Konradchen. Main liejebtes Konradchen.“

fürs Deutsche charakteristischen Reibelaut – was als „starker deutscher Akzent“ interpretiert wird.³⁸

Die Internet-Chats der beiden Jugendlichen Konny (in der Theateradaption gespielt von Maciej Wizner) und David (Szymon Sędrowski) werden in Grass' Novelle von Paul am Computer verfolgt und dem Leser mitgeteilt. In der Bühnenfassung sitzen sie rechts und links am Tisch, jeder mit seinem Laptop, und sprechen selbst den Text ihrer Chats. Auch die einzige persönliche Begegnung der beiden, mit tödlichem Ausgang, wird in der Novelle von Paul geschildert, der aber, da er nicht dabei war, nur Konnys spätere Aussagen zu diesem Thema wiedergeben sowie durch eigene Vermutungen ergänzen kann. Die Sprache, die Grass den beiden Jungen gibt, bleibt also stets durch Paul vermittelt, und vielleicht ist das der Grund dafür, dass ihre wenigen Dialoge auf den Leser eher künstlich wirken. So zum Beispiel die Ankündigung des Mordes im Internet-Chat: „Wilhelms [d.i. Konrads, A.P.] in den Chatroom gestellte Frage ‚Würdest du, wenn mich der Führer ins Leben zurückriefe, abermals auf mich schießen?‘, beantwortete David umgehend: ‚Nein, nächstes Mal darfst du mich abknallen.‘³⁹ Huelle hingegen gelingt es, den beiden eine authentisch wirkende Sprache zu verleihen, den Ton einer Unterhaltung zwischen Teenagern zu treffen – etwa wenn sie sich am Ende des Chats voneinander verabschieden:

Konny: Przechodzę na off-line. Spieprzaj, na dzisiaj mam już ciebie dosyć.

Dawid: Oki. Spadaj sobie. Ale miałeś mi coś przesłać o swojej babce, zanim się wycilujesz.

Konny: Jak sobie zasłużysz. Dobrego szabasu, Żydku.

Dawid: Dobrego piwska, lysolu.⁴⁰

Zum Vergleich der Abschied bei Grass: „Bevor sie den Chatroom verließen, sagten sie: ‚Tschüß, du geklontes Nazischwein!‘ und ‚Mach's gut, Itzig!‘“⁴¹ Aufgrund der Sprache, die Huelle ihnen gibt, wirken die Jugendlichen in der Bühnenfassung glaubwürdiger als in der Novelle – auch wenn es letztlich meiner Meinung nach weder Grass noch Huelle gelingt, das blutige Finale ihrer Feindfreundschaft hinreichend zu motivieren und plausibel zu machen.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Autor Huelle, der Regisseur Babicki und die Schauspieler ein Bühnenwerk geschaffen haben, das sich einerseits eng an Grass' Novelle orientiert, andererseits ein völlig eigenständiges Kunstwerk ist, das auch ohne die Kenntnis der

³⁸ Etwa von Elżbieta Baniewicz in ihrer Rezension *Na widnokręgu*: „Dazu kann man die erwachsene Tulla Dorota Lulkas als Kreation bezeichnen. Konstruiert vor allem aus den Worten einer Deutschen, die mit starkem deutschen Akzent Polnisch spricht, die Worte und Syntax verdrehend, aber der Sinn ihrer Worte bleibt verständlich.“ Vgl. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/152594.html>; 12.01.14.

³⁹ Grass, Im *Krebsgang*, S. 49.

⁴⁰ „Konny: Ich logge mich aus. Verpiss dich, für heute habe ich genug von dir.

David: Ok. Bis dann. Aber du wolltest mir was über deine Oma schicken, bevor du chillen gehst.

Konny: Wie du es verdienst. Gut Schabbes, Jude.

David: Fröhliches Bierchen, Glatze.“

⁴¹ Grass, Im *Krebsgang*, S. 49.

Vorlage verstanden werden kann. Mehr noch: Dem Stück gelingt es, einige Schwächen der Novelle wie etwa die nicht besonders überzeugende Charakterisierung Konnys und Davids auszugleichen; es fügt ihr, unter anderem durch die Integration früherer Grass-Texte, die „Verdoppelung“ zweier Figuren und die Einführung eines zweifachen Erzählrahmens, sogar noch einige interessante Aspekte hinzu. Die Rezensenten sind meiner Meinung nach zu Recht voller Lob für das Stück. Offenbar sind die aus fremder Feder stammenden Bühnenfassungen Grass'scher Epik bessere Theatertexte als seine eigenen Dramen.

Bild 1: Das Plakat zur Inszenierung *Idąc rakiem* (Autor: Joanna Siercha; aus dem Archiv des Städtischen Theaters in Gdynia)

Bild 2: Agata Moszumańska als junge Tulla, Dariusz Szymaniak als Schriftsteller und Eugeniusz Krzysztof Kujawski als Kommentator (Foto: Roman Jocher; aus dem Archiv des Städtischen Theaters in Gdynia)

Bild 3: Dorota Lulka als Oma Tulla (Foto: Roman Jocher, aus dem Archiv des Städtischen Theaters in Gdynia)

Gdańsk 2014, Nr. 30

Andreas Enghart

Ludwig-Maximilians-Universität München

Transkulturalität im Theater? Susanne Kennedy's Inszenierung von Marieluise Fleißer's *Fegefeuer in Ingolstadt* an den Münchner Kammerspielen

Transculturality in theatre? Susanne Kennedy's production of Marieluise Fleißer's *Purgatory in Ingolstadt* at the Munich Kammerspiele. The German-speaking contemporary theater has become increasingly transnational. Aesthetics, artists, critics and the audience now participate in global mobility. A very good example of this trend is Susanne Kennedy's production of Marieluise Fleißer's *Purgatory in Ingolstadt* at the Munich Kammerspiele. Their aesthetics of installation art and the importance of ontic-ontological difference for the theater aesthetics support the relation between local popular theatre, regional director's theatre and international avant-garde aesthetics. In this sense, this work in German director's theatre is a transcultural production.

Keywords: German director's theatre, transcultural production, global mobility, Marieluise Fleißer, Susanne Kennedy, aesthetics of installation art

Transkulturowość w teatrze? Inscenizacja sztuki Marieluise Fleißer *Czyściec w Ingolstadt* w Münchner Kammerspiele w reżyserii Susanne Kennedy. Współczesny teatr niemieckojęzyczny staje się coraz bardziej transnarodowy. Estetyka, artyści, krytycy i widownia są obecnie częścią globalnej mobilności. Bardzo dobrym przykładem tego trendu jest inscenizacja sztuki Marieluise Fleißer *Czyściec w Ingolstadt* w Münchner Kammerspiele w reżyserii Susanne Kennedy. Estetyka sztuki instalacyjnej i znaczenie ontyczno-ontologicznych różnic dla estetyki teatralnej łączą lokalny teatr popularny z regionalnym teatrem reżyserskim oraz międzynarodową estetyką awangardową. W tym sensie owa działalność niemieckiego teatru reżyserów jest inscenizacją transkulturową.

Słowa kluczowe: niemiecki teatr reżyserów, inscenizacja transkulturowa, globalna mobilność, Marieluise Fleißer, Susanne Kennedy, estetyka sztuki instalacyjnej

Transnationale Einflüsse im deutschsprachigen Regietheater

Deutschsprachiges Regietheater ist für viele Ausländer unverständlich oder verrückt, zuweilen auch besonders interessant. Mutmaßlich ist es auch deshalb oft spannend, weil es außerordentlich offen für die Integration von Ästhetiken anderer Länder, Regionen und Kulturen, weil es Teil inter- oder transnationaler Beziehungen, Vernetzungen und kultureller

Mobilität ist. Weitgehend einig ist man sich darüber, dass in der deutschsprachigen Theaterlandschaft das Inter- oder Transnationale zur lokalen Eigenheit zählt. Beeindruckt ist man von Inszenierungen Luk Percevals, Katie Mitchells, Barbara Wysockas, Nurkan Erpulats, Dusan Davids Parizeks, Alvis Hermanis, Jan Klatas, Susanne Kennedys, Yannis Houvardas und Lola Arias. Performatives Theater wie das des Nature Theater of Oklahoma, von Jan Lauwers, Forced Entertainment, Rosas und Romeo Castellucci ist eine gewohnte Erscheinung im Festivalbetrieb zwischen Berlin, Hamburg, Wien und München. Ein transnationales Ensembletheater wie die Münchner Kammerspiele unter Johan Simons oder das postmigrantische Maxim Gorki Theater von Shermin Langhoff sind nichts Besonderes mehr, und die Spielpläne der Plattformtheater, etwa des HAU1–3, von Festivals wie euroscene Leipzig und theatrale Netzwerke wie Mitos21 sind programmatisch global ausgerichtet. Der Titel der Ausgründung der Berliner Festspiele als Veranstalter des Berliner Theatertreffens für internationales performatives Theater, „Foreign Affairs“, spricht für sich. Auch das wichtigste deutschsprachige Festival für junge Theatermacher, „Radikal Jung“ am Münchner Volkstheater, beschränkt sich nicht mehr auf den deutschsprachigen Nachwuchs, sondern präsentiert ein weites Spektrum an Ästhetiken und Regisseuren, seit 2011 aus dem europäischen Raum und seit 2013 aus der globalen Theaterlandschaft.

Transnationale Verflechtungen und Überlagerungen in der Theatergeschichte

In der Selbstverständlichkeit des transnationalen Blicks, in der entspannten Integration globaler Multiperspektivität eröffnet sich jedoch die Frage nach der Differenz zum jeweils Anderen bzw. Fremden. Wenn das Fremde eine relationale Beziehung ist, wie verdeutlicht sich theatral oder performativ diese Beziehung? Oder anders und etwas vereinfacht gefragt: Wie oder was wären die ästhetischen Zeichen oder medialen Merkmale für den Fremdeinfluss? Kann und darf heute noch etwas als ‚anders‘, gar ‚fremd‘ bezeichnet werden, gerade in einer transnationalen Welt des Neben- und Miteinanders von Lokalisierung, Regionalisierung und Globalisierung? Welche prägenden Einflüsse auf inhaltlicher und/oder formaler Ebene aus dem transnationalen Raum auf die hiesige Bühnenästhetik wären überhaupt zu verzeichnen und welche innovativen Formen sind daraus entstanden? Zumal nicht erst seit den 1990er Jahren als, so Arjun Appadurai, Epoche der „Hochglobalisierung“¹, transnationale Verflechtungen und Überlagerungen die Kultur- und damit die Theatergeschichte bestimmen. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sei nur an den Einfluss der italienischen Commedia dell'Arte auf das französische klassische Theater oder die Autorität Shakespeares für das deutsche Theater erinnert – Shakespeare wird gar zum „Dritten deutschen Klassiker“, was relativ offen auf die paradoxe Konstellation von Kulturbildung hinweist. Für das 20. Jahrhundert sind die Einflüsse des asiatischen Theaters auf Bert Brecht, Antonin Artaud und Max Reinhardt bekannt. Shakespeares *Othello* ist auch heute noch

¹ Arjun Appadurai, *Die Geographie des Zorns*, Frankfurt/M. 2009, S. 14.

die große Herausforderung in der Besetzung – die Möglichkeiten reichen vom berühmten Ira Aldridge als „echtem Schwarzen“ im 19. Jahrhundert über Zadeks Skandalinszenierung 1976 mit Ulrich Wildgruber als „angemaltem“ Schwarzen, Stefan Puchers entstereotypisierende Inszenierung des *Othello* als „King of Pop“, der 2004 den Rhythmus ‚im Blut hat‘, bis zu Luk Percevals *Othello* an den Münchner Kammerspielen, in dem 2003 die afrikanische Herkunft allein in diskriminierenden Dialogzeilen („Schoko“) angedeutet wurde. „Originäre“ Figuren oder sonstige Bühnenverweise auf das Fremde sind generell mit dem Problem der Vorstellungen, Projektionen und Stereotypisierungen verbunden: Was ist fremd? Wie sieht der Fremde aus? Fremdheit, so die seit Jahrzehnten in den Geistes- Medien- und Kulturwissenschaften vorherrschende Meinung, ist keine Essenz, Substanz oder Wesenheit, sondern Resultat eines relationalen Verhältnisses, und: Fremdheit und mentale Stereotype sind nicht voneinander zu trennen. Spätestens seit Edward Said sein weltweit einflussreiches Buch *Orientalismus* (1978) als Gründungsdokument postkolonialer Theorie vorgestellt hatte, in dem kulturelle Beschreibungssysteme des Westens als Teil von Machtdiskursen offengelegt wurden, war die abendländische Wissensproduktion und damit die Darstellung des Fremden im Theater nicht mehr unschuldig.² Aus kulturanthropologischer Sicht ging es um die Darstellung kultureller Spezifität, wobei jeglicher Form transkultureller Verallgemeinerung eine Absage erteilt wurde, bis hin zu Homi K. Bhabhas Liminalitätsraum der Hybridization bzw. des In-Between.³ Perceval ging mit der Problematik der Darstellung des Fremden 2008 in Shakespeares *Troilus und Cressida* besonders geschickt um: Zum einen wurden Griechen und Trojaner von denselben Schauspielern gespielt, zum anderen war ein hinzuerfundener „Bühnendiener“ als inhaltlich neutrale Figur ein Schauspieler mit Migrationshintergrund.

Damit ließ Perceval indirekt Peter Brooks „interkulturelle“ Produktion *Mahabharata* (1985) naiv aussehen. Schon die zeitgenössische Kritik hatte Brook die Aneignung eines indischen Mythos, den er letztlich nicht ganz verstanden habe, vorgeworfen. Besser hat wohl die künstlerische Zusammenarbeit der internationalen Schauspielergruppe funktioniert. Brooks gelungene und zugleich gescheiterte Inszenierung war der Höhepunkt einer interkulturellen Produktion in einer noch weitgehend überschaubaren Welt, die sich, so Appadurai, in den 1990er Jahren im Zuge der Globalisierung in Richtung einer um- und übergreifenden allgemeinen und verstärkten sozialen Verunsicherung deutlich verändert hat.⁴

Auch das deutschsprachige Theater musste sich nun an eine transnationale Perspektive gewöhnen, was insbesondere einen neuen Blick auf die eigene Migrationsgeschichte erforderte. Feridun Zaimoglus erstes Buch *Kanak Sprak* wurde zwar schon 1997 mehrfach für die Bühne adaptiert, jedoch handelte es sich um frühe Versuche. Erst seit einigen Jahren wurden Deutsche mit Migrationshintergrund zu einem zentralen Thema auf den deutschsprachigen Bühnen, immer mehr hörte man den Begriff postmigrantisches Theater. Im Jahr 2011 wurde die Inszenierung *Verrücktes Blut* zu einer der wichtigsten des Jahres: Nurkan Erpulat und Jens Hillje setzten darin die stereotypen Verhaltensweisen von Schülern mit Migrationshintergrund zuerst auffällig in Szene, um sie dann in mehreren Peripetien lustvoll und

² Vgl. Edward Said, *Orientalism*, New York 1978.

³ Vgl. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994.

⁴ Vgl. Appadurai, *Geographie des Zorns*, S. 22.

nicht ohne pädagogischen Aufklärungswillen sowie Unterhaltungsabsicht ad absurdum zu führen. Es war eine Produktion des programmatisch postmigrantischen Theaters Ballhaus Naunynstraße in Berlin, dessen Leiterin Şermin Langhoff nun die Intendanz des Maxim Gorki Theaters übernommen hat. Postmigrantischem Theater geht es um Erfahrungen, kollektive Erinnerungen, mentale Typisierungen und Selbstdarstellungen von Menschen, die im deutschsprachigen Raum aufgewachsen sind, aber ihren Migrationshintergrund weiterhin mit sich tragen. Dies konvergiert mit der globalen Tendenz hin zur allgemeinen Erfahrung von Diversität, ganz unabhängig davon, ob ein individueller Migrationshintergrund zu verzeichnen ist.

Globale Diversität und transnationale Perspektive nach der Hochglobalisierung der 1990er Jahre

Diese generelle und globale Diversität fordert heute grundsätzlich einen global- oder transnationalperspektivischen Blick auf die theatralen Phänomene ein, zumal der Prozess der Globalisierung mit der Entwicklung, Einrichtung, Verbreitung und Ausdifferenzierung von offeneren ökonomischen Feldern, interdependierenden Organisationen, global ausgerichteten Medien, Technologien, besseren Verkehrswegen und – Stichwort Containerökonomie – effizienteren Transportmöglichkeiten verbunden ist. Dies bedeutet zum einen eine dichtere und lebendigere globale Vernetzung, zum anderen eine tatsächliche oder angebliche Verringerung politischer, kultureller sowie letztlich geographischer Unterschiede und Distanzen. Selbstverständlich hat das Auswirkungen auf die Theaterwelt, auf den von ihr mit performten Raum von regionaler bzw. lokaler und translokaler, wenn nicht transnationaler Öffentlichkeit, auf den Austausch bzw. die Migration von Ästhetiken, Künstlerpersönlichkeiten, Inszenierungsstilen und Institutionsformen. Diese Dimensionen, Entwicklungen und Dynamiken – wir fügen hinzu: Performanzen – hat Arjun Appadurai u.a. mit den Begriffen „Mediascapes“, „Technoscapes“ oder „Econoscapes“ beschrieben.⁵ Transnationale Phänomene ereignen sich vor diesem Hintergrund auf der Basis einer entsprechenden Mobilität, nicht umsonst eines der wichtigsten Schlagworte in der letzten Zeit. Dies betrifft sowohl materielle Güter und Artefakte als auch Habitus, Lebensstile, Ästhetiken und Akteure auf den verschiedensten Qualifikationsebenen. Hierbei kann man bekanntermaßen paradoxe Entwicklungen feststellen: Während für hoch qualifizierte Akteure wie international ausgerichtete Künstler und Regisseure die Grenzen eher fallen, nehmen die Schwierigkeiten bei der Grenzüberwindung für Migranten ohne hohe Qualifikationsausweise generell eher zu, wachsen sich an einigen Brennpunkten gar zu lebensgefährlichen Unternehmen aus. Das Lokale erweist sich als (zu) enger Raum für sogenannte untere Schichten, während es zugleich den jeweiligen Lebens- und Arbeitsraum einer künstlerischen Elite bildet – Ghettoisierung ist eine Tendenz in der zunehmenden Differenzierung nach Oben wie nach Unten.

⁵ Vgl. Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis 1996.

Dies trifft umso mehr auf das regional verankerte Stadt- und Staatstheater in der deutschsprachigen Theaterlandschaft zu. Im globalen Vergleich ist das deutschsprachige, hochsubventionierte Theater aufgrund der Entwicklung Deutschlands aus der historischen Kleinstaaterei heraus und der Kulturhoheit der Länder bzw. kommunalen Verankerung als institutionelle Vorbedingung per se regional und lokal verortet. Im Gegensatz etwa zum angelsächsischen Raum besitzt es zudem die institutionelle Eigenheit, dass es neben der Integration global agierender Künstler wie Regisseure, Schauspieler und Bühnenbildner auch die Grenze zur sogenannten Freien Szene schon seit Jahren weit geöffnet hat und hält. Dies betrifft sowohl Ästhetiken wie auch Theatermacher, wir haben es also im Moment in der deutschsprachigen Theaterlandschaft mit mehreren Arten von Mobilität zu tun. Zu der Mobilität von Ästhetiken, sowohl auf der Produktionsebene, als auch auf der Rezeptionsebene, gesellt sich unter anderem die Mobilität von Intendanten, Schauspielern, Regisseuren, Dramaturgen, Bühnen- und Kostümbildnern und nicht zuletzt der Kulturkritik sowie eines polyglotten Publikums.

Susanne Kennedys Inszenierung von Marieluise Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt*

Grenzüberschreitungen auf mehreren Ebenen, eine grundsätzliche Mobilität und eine transnationale Perspektive sind, wie bereits angedeutet, die erklärte und verwirklichte Grundlage der Intendanz Johan Simons an den Münchner Kammerspielen. Im Folgenden werde ich eine in der letzten Zeit höchst beachtete Inszenierung einer jungen Regisseurin, Susanne Kennedy, als gutes Beispiel eines Theaters der Transkulturalität vorstellen. Kennedy ist insbesondere mit dieser Inszenierung in der letzten Kritikerumfrage im Jahrbuch von *Theater heute* 2013 zur Nachwuchsregisseurin des Jahres gekürt worden. Zudem wurde ihre Inszenierung 2014 als eine der zehn „bemerkenswertesten“ des letzten Jahres im deutschsprachigen Raum zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Kennedy ist hierbei ein ausgemachter Regie(re)import, Johan Simons hat sie im Rahmen seines transnationalen Spielplans aus dem niederländischen Raum an die Münchner Kammerspiele engagiert, um dort Marieluise Fleißers Stück *Fegefeuer in Ingolstadt* in Szene zu setzen. Dabei hat Kennedy bereits in ihrer Ausbildung einen transnationalen Hintergrund aufgespannt: Als Deutsche mit einem englischen Vater studierte sie Theaterwissenschaft in Mainz, Paris und Amsterdam sowie Regie an der Hogeschool voor de Kunsten in Amsterdam. Danach erarbeitete sie 2005 in ihrer Diplominnszenierung Schillers *Maria Stuart*, 2006 die Performance *Variationen von Jackie O.* am Theater Gasthuis in Amsterdam und 2007 Sarah Kanes *Phaedra's Love* am Nationalen Toneel in Den Haag, zudem wurde sie Hausregisseurin der Toneelgroep Amsterdam.

Dass Kritikermeinung und Einladungen zum Berliner Theatertreffen nicht unbedingt mit der Mehrheit der Zuschauermeinungen und -reaktionen zu einer Aufführung übereinstimmen müssen, wurde gerade bei Kennedys „Fegefeuer in Ingolstadt“ deutlich.

Bild 1: Von links nach rechts: Edmund Telgenkämper als Gervasius/Ministrant, Christian Löber als Roelle, Cigdem Teke als Olga, Anna Maria Sturm als Clementine, Marc Benjamin als Protasius/Ministrant (Foto: Julian Röder, Münchner Kammerspiele 2013)

Bild 2: Heidi Forster als Mutter Roelle (Foto: Julian Röder; Münchner Kammerspiele 2013)

Nachdem der Eiserne Vorhang hochgegangen war, auf dem bereits eine Projektion eines völlig leeren, kahlen, mutmaßlich gerade geräumten, etwas abgelebten Zimmers zu sehen war, sahen die Zuschauer nun für eine längere Zeit nur einen kühl und leblos anmutenden Innenraum als streng an einem Fluchtpunkt orientierten Guckkasten. In der Raummitte an der Decke eine betont charakterlose Lampe aus einem Baumarkt, im Fluchtpunkt des Raumes ein großes, nichtssagendes Fenster ohne wirklichen Durchblick nach außen, darüber eine billige Gardinenstange, an der eine zusammengeschobene, geschmacklose Gardine hing. Links eine unspektakuläre Tür, die während der Aufführung kein einziges Mal benutzt wurde, rechts gegenüber die Andeutung einer zugemauerten, ehemaligen Öffnung. Der Boden war als schmutzig-verschliertes, abgenutztes, bräunliches Linoleum erkennbar, die Wände waren schmutzig-grau in Plattenbau- oder Billigbetonästhetik. Dieser Raum der Bühnenbildnerin und Videodesignerin Lena Müller – wie Kennedy als Münchnerin ebenfalls ein Reimport –, die an der Amsterdammer Gerrit Rietveld Academie Amsterdam und zusätzlich Digital Media am Piet Zwart Institute in Rotterdam studiert hat, blieb während der ganzen Aufführung derselbe; Veränderungen fanden nur im häufigen Wechsel zwischen dem Eindruck von Auf- und Abblende statt. Letzteres manifestierte sich im plötzlichen Dunkelwerden mit gleichzeitig hässlichem, nervigem, eher undefinierbar-maschinenähnlichem Lärm.

Die in der momentanen sozialen Situation spielenden Figuren standen, statisch und abstrakt erscheinend, nach hinten gestaffelt verteilt im ansonsten leeren Raum. Meistens agierten und „sprachten“ die Figuren zum Publikum hin, ohne mit diesem Kontakt aufzunehmen, also eher in sich gekehrt – vermieden wurde im inneren Kommunikationssystem des Theaters weitgehend jede gestische, mimische oder proxemisch-korporal ausgedrückte Zuwendung zum Anderen. Die Spielweise war minimalistisch, die Figuren bewegten sich kaum, ihre verkrampfte Haltung sollte die Körperbilder von Francis Bacon spiegeln. Wenn eine Bewegung zu sehen war, dann wirkte sie künstlich, die Zuschauer meinten, Marionetten oder lebendige Tote, unheimliche, psychisch gestörte Alltagszombies vor sich zu haben. Nach jeder Ab- und Aufblende erschienen und verschwanden Figuren wie von Geisterhand – Auf- und Abtritte der Schauspieler waren niemals zu sehen.

Die wie ausgeschnitten wirkenden Figuren trugen nicht besonders alltagstaugliche Kostüme, für die Lotte Goos die Entwürfe lieferte; sie studierte Kostümdesign an der Hochschule der Künste in Utrecht und wurde 2013 im Jahrbuch von *Theater heute* zur Nachwuchskostümbildnerin gewählt. An den jungen Frauen fielen sehr kurze Kleider, hohe Absätze und künstlich wirkende Perücken auf, einige Zuschauer assoziierten damit die einflussreiche Volksbühnenästhetik oder das Frauenbild des japanischen Mangas. Damit wurde auf der visuellen Ebene das sexistische Kindchenschema evoziert, das auf der auditiven Ebene durch extrem hohe Tonlagen unterstützt wurde, die man aus der Theatergeschichte etwa von Peter Steins *Torquato Tasso* (1969) am Theater Bremen her kennt – Stein wollte damals mit diesem Brechtschen Verfremdungsmittel gegen die Abhängigkeit der Theatermacher von der bürgerlichen Kunstkultur protestieren. Die jungen Männer waren entweder als Ingroup steife Karikaturen der Idealboys des Modelabels „Abercrombie & Fitch“, die ihre Kleidung bekanntermaßen nur an gut aussehende, angepasste und in ihrem Freundeskreis beliebte Kunden verkauft, oder ähnelten den unheimlich-gewalttätigen Psychopathen aus Hanekes *Funny Games*.

Zur Fremdgruppe gehörte konsequenterweise die schon bei Fleißer als Außenseiter ausgewiesene Hauptfigur Roelle, der neben langen ungewaschenen Haaren oft nur schmutzige Shorts trug und so auf Jesus Christus verwies. Der Vater von Olga und die Mutter von Roelle als Repräsentanten der älteren Generation traten zugeknöpft und ganz in Schwarz auf.

Am Ende der Aufführung wiederholten alle Figuren, weiterhin statisch im Raum stehend, als Chor über Minuten immer wieder dasselbe Gebet, „Blut Christi tränke mich [...]“, aber stets einen Ton höher transponiert. Dies wurde solange zur Enervierung der Zuschauer durchgehalten, bis das Schrille ins Hysterische zu kippen schien und einige Zuschauer aus Protest den Saal verlassen hatten. Diese Überdehnung in der ständigen Wiederholung spiegelte nicht nur das existenzialistisch Absurde, sondern ebenfalls die für die Vorstellung der Postmoderne relevante Diagnose Friedrich Nietzsches von der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“. Eine solche musikalisch-chorische Endlosschleife kannte der kundige Theaterzuschauer aus Christoph Marthalers Kultinszenierung *Murx den Europäer* an der Volksbühne aus dem Jahr 1993: Mit dem Chor der vereinzelter Figuren, die im Einheitsraum von Anna Viebrock – von der die Bühnenbildnerin Lena Müller einiges gelernt und etwas abgeschaut hat – verteilt sitzen, trägt hier Jürg Kienberger am Klavier ganz ähnliches mit dem bekannten evangelischen Kirchenlied *Danke für diesen guten Morgen* vor. Nur: Was bei Christoph Marthaler einst in der Wiederholung hoch komisch war und die Zuschauer zu Lachstürmen hinriss, war nun bei Susanne Kennedy absolut ernst, unironisch und eher nervig, auf jeden Fall ohne jeden oberflächlichen Unterhaltungswert. Im Vergleich dieser beiden strukturell ähnlichen Szenen zeigt sich die Differenz zwischen der postmodern-anarchischen Volksbühnenzeit in der Event- und Spaßgesellschaft der 1990er Jahre und der heutigen ernsten Krisenzeit nach der Jahrtausendwende, für die auf den vermehrt transnational ausgerichteten Bühnen so etwa wie eine Ästhetik des postironischen Theaters festzustellen ist.⁶

Als besonders ungewöhnlich an Kennedys Inszenierung wurde bewertet, was den meisten Zuschauern erst nach einer gewissen Weile auffiel: Die Schauspieler bewegten zwar den Mund synchron zum Dialog bzw. zu den Stimmen der einzelnen Figuren, aber der gesamte gesprochene Text kam letztlich vom Band und wurde während der Aufführung über die Lautsprecher eingespielt. Dabei betonte jede Figur die ihr zugehörige Dialog- bzw. Monologeinheit, sodass die Worte und Sätze jeweils nur für sich zu stehen schienen, man also eher einen monologisierenden Dialog vernahm und so auch auf sprachlicher Ebene die Isolierung der jeweiligen Figuren verständlich wurde.

Diese Ausstellung mehr toter als lebendiger Individuen wie in einem Schaukasten, die Fixierung der Figuren als Marionetten im Einheitsraum, welche aus der Distanz wie aufgespießte biologische Präparate aussahen, war eine durchaus nachvollziehbare Interpretation des dramatischen Textes von Marieluise Fleißer, der sowohl inhaltlich wie auch formal daraufhin angelegt war, die Isolierung der Außenseiterfiguren in der Provinz Ingolstadt zu verdeutlichen. Marieluise Fleißer veröffentlichte *Fegefeuer in Ingolstadt* 1924, 1926 folgte die Berliner Uraufführung. 1901 geboren, war sie Anfang/Mitte Zwanzig, also eine

⁶ Zum postironischen Theater vgl. Andreas Enghart, *Theater der Gegenwart*, München 2013.

Jungautorin; sie stammte selbst aus Ingolstadt, sodass von autobiographischen Bezügen auszugehen ist. Wir kennen Fleißer im Zusammenhang mit der Renaissance des kritischen Volkstücks in den 1960er Jahren, mit der Wiederentdeckung der frühen Freundin Brechts, aber auch Horvaths. Es war die Zeit der nicht konfliktfreien Ablösung der noch durch den Nationalsozialismus geprägten älteren Theatermacher in Deutschland durch die junge Regiegeneration, insbesondere durch Zadek, Peymann oder Stein, die das heutige Regietheater begründeten. Fleißers Stücke beeinflussten Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder oder Franz Xaver Kroetz.

Brechts Verfremdungseffekt und die aus der Episierung resultierende Distanzierung sind in Kennedys Inszenierung ohne Zweifel produktionsleitend gewesen. Die Prägnanz der Dialogzeilen in Fleißers Text wurde in der Aufführung noch verstärkt, indem zwei zentrale Figuren, nämlich Peps, der attraktive Vater des unehelichen Kindes von Olga (Cigdem Teke), und Hermine, die Freundin von Peps, ersatzlos gestrichen wurden. Noch mehr ins Zentrum rückte hiermit der „Freak“ als der regional Andere und Fremde, der die Gemeinschaft bestätigende, ausgestoßene Roelle (Christian Löber). Hinzu kamen als weitere statisch agierende Figuren Clementine, Olgas Schwester (Anna-Maria Sturm), Olgas Vater (Walter Hess), Roelles Mutter (Heidy Forster) und – in Doppelrollen – Protasius/Ministrant (Marc Benjamin) sowie Gervasius/Ministrant (Edmund Telgenkämper). Die Streichungen führten zum verstärkten Eindruck einer annähernd elliptischen Dramaturgie, die Auf- und Abblenden wirkten wie eine Eisensteinsche Attraktionsmontage der sozial entfremdenden Situationen. Eine hervorgehobene Episierung und ein überaus gestörter Monolog zogen die Dramaturgie über den sozialen Brechtschen zumindest teilweise in den selbstreferentiellen Gestus der Postdramatik, die Entfremdung der Figuren wurde im angedeuteten Entzug des Dramatischen noch auffälliger. Was der abstrakte Bühnenraum und die Figureninszenierung mit Rekurs auf Appia und Craig erahnen ließen, war die Tradition der Avantgarde. ‚Tote‘ Figuren erleichterten wie in den Einrichtungen Tadeusz Kantors – man denke nur an seine berühmte *Tote Klasse* – den fließenden Übergang zwischen Theater und bildender Kunst.

Ästhetik der Installation, Bewegungsbild und ontisch-ontologische Differenz im Theater

In der Guckkastenästhetik der Bühne der Münchner Kammerspiele wurde eine Ästhetik der Installation präsentiert, die, so Juliane Rebentisch mit Rückgriff auf Gertrude Stein, die Idee einer Synchronität der ästhetischen Erfahrung mit dem zeitlichen Verlauf der jeweiligen Zeitkunst subvertiert. Installationen bewirkten, dass das Spannungsverhältnis zwischen der Zeit der ästhetischen Erfahrung und dem zeitlichen Verlauf der jeweiligen Kunstwerke bewusst wird.⁷ Damit wird eine Ästhetik benannt, für die Gilles Deleuze im Film die Dichotomie zwischen Zeit- und Bewegungsbild gefunden hat, wobei das Bewegungsbild mit der medialen Traditionslinie Brecht – Godard – Fassbinder und, wenn man so will, Kennedy

⁷ Vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M. 2003.

verbunden werden kann. Dies deutet auch auf die ontisch-ontologische Differenz zwischen Sein und Seiendem, übertragen auf das Kunstwerk bzw. die Installation: zwischen Darstellendem und Dargestelltem. So verstärkte sich der Dialog zwischen Kunst- und Realraum, zwischen sinnlich-materialelem Kunstwerk bzw. zwischen Schauspielern, die ihre Rolle weniger erlebten, sondern mehr ausstellten, und den Zuschauern, welchen vermehrt interpretatorische und reflektierende Eigenleistungen abverlangt wurden. Dem Rezipienten wurde letztlich gegenüber dem offenen Kunstwerk die von ihm eingeforderte eigene, abschließbare Mitarbeit bewusst – auf Kosten des Dialogs im inneren Kommunikationssystem, also zwischen den Figuren der Inszenierung. In diesem Sinne korrespondieren in Kennedys Inszenierung inhaltlich-dramatische und formal-epische oder gar postdramatische Zugänge zur Entfremdung des modernen Individuums in der Provinz als Produkt zunehmender Globalisierung, des Spannungsverhältnisses zwischen Lokalem und Globalem in den 1920er Jahren und heute.⁸ Damit wäre auch der avantgardistische Zug, die Schauspieler eher als sinnlich-materiales Objekt und weniger als Subjekt im Rollenspiel zu präsentieren, verständlich. Denn in der Arbeit des Verstehens, Einordnens und Strukturierens des auf der Bühne Eröffneten kommt der Zuschauer schnell an seine Grenzen, ihm wird die unaufhebbare Differenz zwischen aktueller Bedeutungszuweisung und Verweigerung jedes abschließenden, begreifenden Verstehens bewusst: Das auf der Bühne Anwesende ist in seiner Präsenz immer ganz anders als jede in sich geschlossene Gestalt, das Reale bleibt unaufhebbar fremd. Somit wird das ästhetische Verstehen als stets prekäres, krisenanalogen und unabschließbares Verstehen verdeutlicht – die Korporalität, Präsenz und Anwesenheit der Aufführung konvergiert mit der anhaltenden Performanz, der Prozessualität des Wahrnehmungs- und Zuschauakts.

Transkulturalität im gegenwärtigen Regietheater

Heideggers ontisch-ontologische Differenz bzw., neu verstanden, die performative Differenz überlagerte sich in Kennedys Inszenierung daher mit Brechts Verfremdungseffekt. Zugleich übernahmen die Figuren im Raum in ihrer Anordnung und Artifizialität Stilmittel aus frühen Filmen von Fassbinder – dies war sicher kein Zufall, Kennedy hatte 2011 am NTGent Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* inszeniert. Das Bühnenbild und dessen Ästhetik der Installation kopierte, ja plagiierte fast eins zu eins Gregor Schneiders Rauminstallation *Totes Haus u r 1985-Gegenwart*. Schneider baute seit 1985 in Mönchengladbach-Rheydt in der Untenheydenerstr. 12 ein abgelebtes kleinbürgerliches Mietshaus als Installation ständig um. 2001 wurde diese performative Installation als deutscher Beitrag zur Biennale von Venedig eingeladen, wobei man dort die Innenräume des *Toten Hauses* in den in der Zeit des Nationalsozialismus umgestalteten deutschen Pavillon der Biennale einfügte. Dass Gregor Schneider unlängst mit seiner Ankündigung, einen Sterbenden in einem Museum auszustellen, einen veritablen Kunstskandal erzeugt hat, war sicher eine vom Produktionsteam intendierte Spur in der Anmutung und im Verständnis von *Fegefeuer in Ingolstadt*.

⁸ Vgl. hierzu etwa Mike Featherstone, Scott Lash u. Roland Robertson (Hgg.), *Global Modernities*, London 2001.

Bild 3: Gregor Schneider: TOTES HAUS u r, Rheydt 1985–2001, Deutscher Pavillon, 49.
Biennale Venedig 2001 (Foto: Gregor Schneider)

Der regionale Bezug zu Ingolstadt und die lokale Situation des in der Gruppe Ausgeschlossenen interagierte eigentümlich mit einem reanimierten Existenzialismus, mit absurdem Theater sowie mit der Transkulturalität und globalen Mobilität Brechtscher sowie neavantgardistischer Ästhetik, global-schicker Fassbinderrezeption und transnationaler Performanceästhetik, für die Richard Schechner schon in den 1970er Jahren den Begriff und die Definitionskriterien des Environmental Theatre gefunden hatte.

In diesem Sinne stellte Kennedy in ihrer für Zuschauer sicher nicht einfach zu konsumierenden Inszenierung eine theatrale Ästhetik der Transkulturalität vor. Ihr eklektischer Stil, ihr Avantgarde-Intertext oder -Mashup ist ein Produkt bewusster und unbewusster grenzüberschreitender Kontaktzonen, performativer Figurationen und heterogener Identitätszuweisungen. Transkulturalität soll hierbei nach Wolfgang Welsch verstanden werden, nämlich in Abgrenzung von den alten Modellen der Multikulturalität, welche die Gefahr der Ghettoisierung bergen, wie auch der Interkulturalität, für die ein um das Verstehen des Anderen bemühter Dialog in sich abgeschlossener Kulturen charakteristisch ist – mithin als eine neue Dimension in der globalen, transnationalen Theaterlandschaft. Ein Theater der Transkulturalität wie das von Kennedys *Fegefeuer in Ingolstadt* kombiniert als theatrale Assemblage im Sinne von Deleuze und Guattari auf in sich korrespondierenden formalen und inhaltlichen Ebenen lokales Volkstheater und regionales Regietheater mit globaler Avantgardeästhetik, wobei von externen ästhetischen, personellen und institutionellen Vernetzungen sowie dem grundsätzlich inneren Hybridcharakter von Kulturen, Ästhetiken und Charakteren ausgegangen wird.⁹ Es korrespondiert mit der Globalisierung seit den 1990er Jahren und der heute im deutschsprachigen Regietheater nicht nur zugelassenen, sondern forcierten internen ästhetischen Hybridisierung. Diese macht allen am theatralen Prozess Beteiligten bewusst, dass Aufführungen verschiedenste kulturelle Typen, Gestalten, Stile und Wahrnehmungsmuster in sich vereinen, also von vorne herein niemals monokulturell, sondern transkulturell strukturiert sind.

⁹ Vgl. Wolfgang Welsch, Was ist eigentlich Transkulturalität?, in: Lucyna Darowska, Thomas Lüttenberg u. Claudia Machold (Hgg.), Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität, Bielefeld 2010, S. 39–66.

Gdańsk 2014, Nr. 30

Eliza Szymańska
Uniwersytet Gdański

Theater und Migration – Olek Witts „Theater der Migranten“ aus interkultureller Perspektive

Theatre and migration – The „Theatre of Migrants“ by Olek Witt from an intercultural perspective. This article deals with the absence of the subject of migration as well as of people with migrant background in contemporary German institutional theater. This does not apply, however, to the off-scene where people with migrant background are active. The “Theater of Migrants” directed by Olek Witt is exemplary in this respect; its premises and activities are presented in the second part of the article. Theoretical considerations and the analysis of two representations are based on issues such as community dance, performativity, collective work, social aesthetics or the program of intercultural by Mark Terkessidis.

Keywords: Theatre, migration, interculturalism, performativity

Teatr i migracja – „Teatr Migrantów“ Olka Witt z perspektywy interkulturowej. Niniejszy artykuł podejmuje kwestię braku obecności zarówno tematyki migracyjnej jak i osób z zapleczem migracyjnym we współczesnym niemieckim teatrze instytucjonalnym. Sytuacja ta nie dotyczy jednakże sceny offowej, od zawsze będącej platformą dla działań osób z zapleczem migracyjnym. Przykładem takiej sceny jest Teatr Migrantów Olka Witt, którego założenia i działalność przedstawione zostają w drugiej części artykułu. Zarówno rozważania teoretyczne jak i analiza dwóch przedstawień dokonane zostają w oparciu o takie zagadnienia jak: community dance, performatywność, praca kolektywna, estetyka socjalna czy program interkultury Marka Terkessidisa.

Słowa kluczowe: teatr, migracja, interkulturowość, performatywność

Die Migration wird heutzutage als eine treibende Kraft bei Europas Neugestaltung angesehen, die die Globalisierung und damit die Kosmopolitisierung der national ausgerichteten europäischen Länder mit sich bringt.¹ Heutzutage betrachtet man die Migration als „eine Form moderner Existenz“.² Es ist nämlich kein Stigma oder kein Trauma mehr, den Ort, an dem man lebt, zu wechseln, sondern es gehört der Normalität an und wird öfters als eine Bereicherung interpretiert.³

¹ Vgl. Regina Römhild, Aus der Perspektive der Migration. Kosmopolitisierung Europas, in: Sabine Hess, Jana Binder u. Johannes Moser (Hgg.), *nointegration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*. Bielefeld 2009, S. 225–238, hier S. 225.

² Konrad Köstlin, Kulturen im Prozeß der Migration und die Kultur der Migration, in: Carmine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, Stuttgart 2007, S. 365–386, hier S. 377.

³ Vgl. ebd., S. 378–380.

Seit 1998, als sich die rot-grüne Regierung zum ersten Mal öffentlich dazu bekannt hat, ist es offiziell – Deutschland ist ein Einwanderungsland. Und tatsächlich hat in Deutschland fast ein Fünftel der Bevölkerung einen Migrationshintergrund. 2010 lag der Anteil der Menschen mit Migrationshintergrund bei 19,6 Prozent (Polen belegt nach der Türkei und Italien den dritten Platz in der Statistik). Es gibt Städte und Bundesländer (z.B. Hamburg, Bremen oder Baden-Württemberg), in denen dieser Anteil sogar ein Viertel der Bevölkerung ausmacht, und in Berlin, Hessen und Nordrhein-Westfalen haben auch mehr als die besagten 19,6 Prozent eine Migrationsgeschichte hinter sich. Endgültige Prognosen zu stellen, wie sich die Migrationsbewegung weiter entwickeln wird, ist schwer. Trotzdem kann man vermuten, wie diese Entwicklung weitergeht, wenn man sich vergegenwärtigt, dass unter den Fünfjährigen jedes dritte Kind einen Migrationshintergrund hat.⁴ Wissenschaftler verweisen auf die Tatsache, dass es in manchen Großstädten schon Schulen gibt, in denen Deutsch bereits zu einer Fremdsprache geworden ist. Als extremstes Beispiel wird eine Grundschule in Hamburg genannt (Grundschule Billbrookdeich), in der 98% der Kinder über einen Migrationshintergrund verfügen.⁵ All diese Tatsachen beeinflussen die gegenwärtige öffentliche Diskussion zu Fragen der Migration mit den immer wiederkehrenden Stichpunkten: Integration und kulturelle Vielfalt. Es geht darum, „wie Menschen unterschiedlicher Herkunft integriert und wie zugleich Frei- und Erfahrungsräume für ein Zusammenleben auf der Basis kultureller Vielfalt entstehen können“.⁶ Nach Susanne Keuchel, deren Meinung ich mich anschließe, könnte bei der Beantwortung dieser Frage die Kunst eine Schlüsselrolle einnehmen.⁷

Meines Erachtens ist im Zusammenhang mit der von Keuchel aufgestellten These besonders auf das Theater zu verweisen, da das Theater Bilder erzeugt, die der kulturellen Selbstreflexion dienen können. Mit Hilfe dieser symbolischen Bilder ist das Theater im Stande, nicht nur Ausdrucksformen für die Repräsentanz zu produzieren, sondern diese zugleich auch zu reflektieren. In diesem Sinne ist die Interkulturalität nicht als ein Zusammentreffen der Kulturen selbst, sondern als das Zusammentreffen der Bilder, die man von der eigenen wie von der fremden Kultur hat, aufzufassen.⁸ Darum war, ist und bleibt m. E. das Theater eine geeignete Plattform für interkulturellen Austausch, der nicht auf die Vermittlung der eigenen nationalen Kultur ausgerichtet ist, sondern nach Möglichkeiten sucht, eine Basis für einen Dialog zu schaffen, der zu Anerkennung und Wertschätzung der kulturellen Unterschiede führen kann.

⁴ Vgl. Susanne Keuchel, *Kulturelle Identitäten in Deutschland. Untersuchungen zur Rolle von Kunst, Kultur und Migration*, in: Wolfgang Schneider (Hg.), *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld 2011, S. 21–33, hier S. 21.

⁵ Vgl. Wolfgang Sting, *Interkulturalität und Migration im Theater*, in: ders., et al. (Hgg.), *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*. Berlin 2010, S. 21–30, hier S. 22.

⁶ Keuchel, *Kulturelle Identitäten in Deutschland*, S. 21.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Kulturelle Texte und interkulturelles (Miß-)Verstehen. Kulturanthropologische Herausforderungen für die interkulturelle Literaturwissenschaft*, in: Alois Wierlacher (Hg.), *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*, München 1987, S. 653–664, hier S. 657.

In Anbetracht des oben Erwähnten ist es erstaunlich, dass, wie Wolfgang Schneider 2011 konstatiert, die Migration im deutschen Theater nur als Marginalie stattfindet. Das veranlasst den Theaterpädagogen, einen Aufruf zu einer umfassenden Reform des Theatersystems zu starten.⁹ Und auch Björn Bicker ist der Meinung, dass sich die meisten institutionellen Theater den Migranten gegenüber nicht geöffnet haben und plädiert für mehr Involvierung und eine neue Definition von Kultur, in der Migration als eine Norm angesehen wird.¹⁰ Die beiden Aufrufe haben ihre guten Gründe. Wenn man bundesweit die städtischen und staatlichen Bühnen unter die Lupe nimmt, so sind dort, im Gegensatz zu Tanz- und Musiktheater, kaum ausländische Regisseur/innen und Schauspieler/innen tätig. Die wenigen Ausnahmen, wie etwa Feridun Zaimoglu, Neco Celik, Nuran David Calis oder Nurkan Erpulat, die im institutionellen Theater Erfolge verzeichnen, sind ein guter Anfang, verändern jedoch die Situation nicht grundlegend. Und auch die Tatsache, dass Shermin Langhoff 2012 das Maxim Gorki Theater in Berlin übernommen hat, zeugt m.E. noch von keinem endgültigen Durchbruch. Es ist eher der erste Schritt auf einem noch langen Weg. Es ist umso erstaunlicher, dass im filmischen Bereich seit Mitte der 90er Jahre der sog. deutsch-türkische Film mit Fatih Akin als seinem Hauptvertreter fester Bestandteil des deutschen Kinos ist. Das mangelnde Interesse an der Einbeziehung ästhetisch und kulturell anderer Formen in die gegenwärtigen deutschen Inszenierungen sowie das Fehlen von Akteuren mit Migrationshintergrund veranlassen den Theaterwissenschaftler Christopher Balme zu der pessimistisch anmutenden Schlussfolgerung: „Interkulturalität wirkt in der deutschen Theaterlandschaft wie ein Fremdwort.“¹¹ Dies wird von den Mitarbeitern der wohl bekanntesten Szene des postmigrantischen Theaters, des Berliner Ballhauses Naunynstraße, bestätigt, wenn sie in einem 2010 durchgeführten Gespräch bekennen, auf ein Potential zurückzugreifen, das „bisher in der Theaterlandschaft kaum genutzt worden ist“.¹² Auf die Frage nach möglichen Vorbildern für die eigene Arbeit lautet die schlichte Antwort: „Vorbilder im Sinne von postmigrantischer Kulturpraxis im Theaterbereich gab es für uns keine, weil sie einfach nicht existieren“.¹³ Das spiegelt eine allgemeine Tendenz wider: zur Zeit richtet sich nur ein Prozent der Bildungsveranstaltungen aller Kultureinrichtungen an Menschen mit Migrationshintergrund und nur neun Prozent arbeiten mit Migrantenkulturvereinen zusammen. Dabei wünschen sich, laut einer Studie zu Lebenswelten und Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund

⁹ Vgl. Wolfgang Schneider, Warum wir kein Migranten-Theater brauchen... aber eine Kulturpolitik, die in Personal, Produktion und Publikum der dramatischen Künste multiethnisch ist, in: ders. (Hg.), Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis, Bielefeld 2011, S. 9–20, hier S. 18.

¹⁰ Vgl. Björn Bicker, Theater als Parallelgesellschaft? Über das Verhältnis von Theater und Migration, in: Sabine Hess, Jana Binder u. Johannes Moser (Hgg.), nointergration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa, Bielefeld 2009, S. 27–32, hier S. 27.

¹¹ Christopher Balme, Deutsches Welttheater?, „Deutsche Bühne“ Nr. 5/2007, S. 20–23, hier S. 20.

¹² Migration dichten und deuten. Ein Gespräch zwischen Shermin Langhoff (künstlerische Leiterin des Ballhaus Naunynstraße), Tuncay Kulaoglu (Leitender Dramaturg und Kurator am Ballhaus Naunynstraße) und Barbara Kastner (Dramaturgin am Ballhaus Naunynstraße) im August 2010, in: Artur Pelka u. Stefan Tigges (Hgg.), Das Drama nach dem Drama, Bielefeld 2011, S. 399–408, hier S. 399.

¹³ Ebd.

in Deutschland und Nordrhein-Westfalen, die Einwanderer eine stärkere Repräsentanz in Kunst und Kultur.¹⁴

Der oben erwähnten These von Schneider über die marginale Anwesenheit des Themas Migration sowie der Menschen mit Migrationshintergrund im deutschen Theater kann man nicht widersprechen, allerdings mit einem Vorbehalt, und zwar dass diese Behauptung nicht für die off-Szene gilt: „Außerhalb der Theaterhäuser, oft an Spielorten im Stadtteil oder an experimentellen Bühnen und im theaterpädagogischen Bereich entsteht so gerade eine lebendige Szene von interkulturellen und migrantischen Theaterprojekten“.¹⁵ Das Berliner Hebbel Theater hat 2006 mit dem Festival „Beyond Belonging“ (seit 2009 in Kooperation mit Ballhaus Naunynstraße) wohl die bekannteste Plattform für interkulturelle Fragestellungen in der gegenwärtigen Theaterlandschaft geschaffen. Die off-Szene ist aber seit eh und je eine Plattform, die den Menschen mit Migrationshintergrund eine Möglichkeit bietet, sich künstlerisch zu betätigen. Denn: „In nahezu jeder deutschen Großstadt stehen allabendlich Theatergruppen unterschiedlichster kultureller Bezugssysteme zur Auswahl. [...] Ihre Entstehungsgeschichte spiegelt die jüngste Migrationsgeschichte der Bundesrepublik wider“.¹⁶ In ihren Communities eingeschlossen und „ohne Möglichkeit sich an die Produktions- und Förderungsstrukturen des etablierten Kulturbetriebes andocken zu können“¹⁷, wie es die Mitarbeiter von Ballhaus Naunynstraße formulieren, betreiben sie ihre Arbeit meistens in Form von Projekten, womit Krajewskis These, dass jeder Theatermacher zugleich ein Projektmacher sei, ihre Bestätigung findet.¹⁸ Eins der bekanntesten Projekte, das die Menschen mit Migrationshintergrund involviert, ist die von Royston Maldoom gemeinsam mit den Berlinern Philharmonikern 2002 realisierte Bühnenrevue *Frühlingsweihe* von Stravinski. Seine Popularität verdankt es vor allem dem zwei Jahre später auf den Markt gebrachten Film *Rhythm is it!*, der diese Zusammenarbeit anschaulich präsentiert. Der große Erfolg sowohl des Projektes, als auch des Films machte deutlich, dass an derlei Initiativen großes Interesse besteht. Dieses Interesse versuchten dann meines Erachtens viele aufzugreifen, wie die Entstehung zahlreicher migrantischer Theatergruppen zeigt, darunter auch das 2008 von Manfred Olek Witt in Berlin gegründete „Theater der Migranten“. Ähnlich wie im Falle der in England unter der *community dance*-Formel organisierten Projekte (auf die Maldooms Arbeit zurückgeht), schöpft auch Witts Theater sein künstlerisches Potential aus der nächsten Umgebung und involviert Menschen aus der Nachbarschaft. Das aber, was das Theater von Witt wohl am meisten mit der *community dance*-Idee verbindet, ist die Hauptidee des Regisseurs, dass der Effekt der Arbeit nicht die Aufführung allein sein sollte. Die gemeinsame Arbeit an einem Projekt sollte auf Dauer Einstellung und Verhalten der

¹⁴ Vgl. Schneider, Theater und Migration, S. 10.

¹⁵ Vgl. Sting, Interkulturalität und Migration im Theater, S. 23.

¹⁶ Sven Sappelt, Theater der Migrant/innen. in: Chiellino (Hg.), Interkulturelle Literatur in Deutschland, S. 275–293, hier S. 275.

¹⁷ Migration dichten und deuten, S. 403.

¹⁸ Vgl. Franziska Schößler u. Christine Bähr, Die Entdeckung der „Wirklichkeit“. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater, in: dies. (Hgg.), Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution, Bielefeld 2009, S. 9–22, hier S. 11.

Beteiligten verändern.¹⁹ In diesem Sinne hat diese Idee mit den *special projects* von Grotowski, dem Gefängnistheater, dem Schultheater oder dem Theater, das in Kriegsgebieten tätig wird, viel gemeinsam, da es sich die Veränderung des Lebens aller Beteiligten, sowohl der Schauspieler als auch der Zuschauer, zum Hauptziel macht.²⁰ Bei diesem Gedanken spürt man deutlich die Lebenserfahrung von Witt, der oft genug die zu Anfang erwähnte Marginalisierung erfahren hat. Er lebt seit über 30 Jahren in Deutschland, seit 1993 in Berlin-Neukölln. Er studierte Philosophie, Soziologie und Politologie in Berlin und London. Dann studierte er Tanz, Performance und Schauspielkunst an der Visuellen Kunstakademie in Posen (Akademia Sztuk Wizualnych) und der Deutschen Schauspielakademie in Berlin. Er nahm auch an zahlreichen *butoh*-Projekten teil; zu seinen Lehrern gehörten unter anderem Kazuo Ohno und Yumiko Yoshioka. Des Weiteren arbeitete er an den Berliner Theatern „Affekt“ und „Teatr Kreatur“. Sein Tanz-Solo „AXT“ gewann den Spezial-Preis der Jury in dem von der euro-scene Leipzig 1997 organisierten Wettbewerb für „das beste deutsche Tanzsolo“. In einem Interview erzählte mir Witt, wie er Anfang der 90er Jahre, nach Abschluss der Schauspielschule, in der Hoffnung auf Einstellung vergebens von einem zum anderen Theater wanderte. Dabei war es ihm von Anfang an bewusst, dass er wegen seines Akzents wenig Chancen auf eine Beschäftigung, geschweige denn eine Hauptrolle im institutionellen Theater hatte. Wegen seiner Tätigkeit, aber auch seiner Lebenserfahrung, verdient Witt meines Erachtens die Bezeichnung „intercultural innovator“, mit der man Menschen bezeichnet, denen eine Schlüsselrolle im Prozess der interkulturellen Arbeit im lokalen Bereich zufällt. Als „interkulturelle Innovatoren“ bezeichnet man ferner Menschen (Veranstalter, Aktivisten, Künstler), denen wegen ihrer eigenen Migrationserfahrung das Gefühl der Diskriminierung wohl bekannt ist. Sich selber sehen die „interkulturellen Innovatoren“ oft als Rebellen. Als Ausdruck von Witts Rebellion betrachte ich die Gründung des „Theaters der Migranten“, das zum Forum für alle diejenigen wurde, die im Alltag marginalisiert werden.

Für die Auseinandersetzung mit Witts Theaterarbeit scheint mir das vom Migrationsforscher Mark Terkessidis 2010 erarbeitete Programm der Interkultur²¹ besonders geeignet, da es die soziokulturellen Aspekte der interkulturellen Arbeit akzentuiert, die für Witts Theaterkonzept von großer Relevanz sind. Den Begriff Interkultur versteht Terkessidis nicht als eine Ersatzformel für Multi- oder Interkulturalität, sondern als neues Paradigma, in dem die Notwendigkeit einer vollkommenen Öffnung gegenüber einer neuen Zukunft genannt wird – einer Zukunft, in der es nach Terkessidis keinen Platz mehr für die Unterscheidung in „wir“ und „die Migranten“ gibt. Das gleiche Postulat gilt auch in Witts Theater. Er versteht die Formel „Migrant“ sehr breit. Für ihn ist die Zugehörigkeit zu einer konkreten Nation oder Religion von zweitrangiger Bedeutung. In der heutigen globalisierten Welt sei jeder auf eigene Art und Weise ein Migrant, denn diese Bezeichnung ist für Witt ein Synonym für ein ständiges „In-Bewegung-Sein“ (auch zwischen den Kulturen).

¹⁹ Das Interview mit dem Regisseur wurde am 27. 01. 2012 in Berlin-Neukölln durchgeführt.

²⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Przedstawienia kulturowe*. Übers. von Mateusz Borowski u. Małgorzata Sugiera, „Didaskalia“ Nr. 101/2011, S. 47–54, hier S. 49.

²¹ Mark Terkessidis, *Interkultur*, Berlin 2010.

Oppelner Straße – eine theatrale Reise auf den Spuren von Emin Pascha und anderen Wandervögeln
(Foto: Andreas Labes)

Lenastraße. Ein Theaterparcours durch private und nicht-private Räume (Foto: Bernd Banaski)

Lenastraße. Ein Theaterparcours durch private und nicht-private Räume (Foto: Bernd Banaski)

Auch Witt sieht also in der Zukunft keine Notwendigkeit für die Unterscheidung zwischen Migranten und Nicht-Migranten, und zwar aus dem Grunde, weil sich diese Kategorien ohnehin allmählich auflösen. In den von mir durchgeführten Interviews betonte Witt mehrmals, kein polnisches und kein deutsches Theater zu machen. Man spürt in dem, wie Witt von seinem Theater berichtet, wie er es konzipiert, eine starke transkulturelle Tendenz. Und Terkessidis' Programm Interkultur erinnert stark an das Konzept der Transkulturalität von Wolfgang Welsch.²² Während jedoch in Anlehnung an Welschs Konzept zahlreiche Arbeiten entstehen, in denen die Notwendigkeit der Integration subsumiert wird²³, wird diese von Terkessidis einer starken Kritik unterzogen. Der Begriff sei Ausdruck der Angst vor dem Kontrollverlust gegenüber der Gesellschaft und ein Versuch, das Gefühl aufrechtzuerhalten, es sei noch möglich, diese nach Belieben zu lenken und zu leiten. Der Begriff Integration setzte nämlich eine Norm voraus, nach der sich die Migranten richten oder an die sie sich anpassen müssen. Es ist in diesem Kontext sehr interessant, dass bei der Fülle an Materialien über die Tätigkeit des „Theaters der Migranten“, die ich bearbeitet habe, und auch in den Gesprächen mit dem Gründer des Theaters niemals das Wort „Integration“ aufgetaucht ist, das ansonsten bei ähnlichen Projekten als Schlüsselwort fungiert. Es scheint, dass sich Witt darüber im Klaren ist, dass „eine [...] migrantisch geprägte Kunstpraxis der Gefahr begegnet, von Integrationsdebatten funktionalisiert zu werden“.²⁴

Die oben erwähnte Idee des „In-Bewegung-Seins“ realisiert Witt in Form von zahlreichen Theater-Projekten. Vorab muss jedoch erwähnt werden, dass Witt die Nachteile der Projektarbeit, die ohne festes Ensemble funktioniert (obwohl es zahlreiche Personen gibt, die von Anfang an mit Witt zusammenarbeiten und den Kern der Gruppe bilden), wohl bewusst sind. Er räumt selbst ein, dass die Aufführungen „mehr ausgearbeitet und vollständig“²⁵ sein könnten. Was für Witt jedoch besonders relevant ist, ist die – wie es Sting bezeichnet – „soziale Ästhetik“, unter der der Wissenschaftler die für die Teilnehmer nahe Thematik und zugängliche Ausdrucksmittel wie etwa Film, Musik und Tanz versteht.²⁶

Es würde den Rahmen des Beitrags sprengen, alle Projekte von Witt zu erörtern, deswegen konzentriere ich mich nur auf die zwei ersten, die in dem Sinne besonders interessant sind, dass sie dem Namen des gegründeten Theaters Rechnung tragen, indem sie sich mit dem Thema der Migration auseinandersetzen. Das erste Projekt *Oppelner Straße – eine theatrale Reise auf den Spuren von Emin Pascha und anderen Wandervögeln* hatte am 30. August

²² Vgl. Wolfgang Welsch, Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen, in: Information Philosophie 2, Mai 1992, S. 5–20; Wolfgang Welsch, Transkulturalität. Zur veränderten Fassung heutiger Kulturen, in: Irmela Schneider u. Christian W. Thomson (Hgg.), Hybridkultur. Medien, Netze, Künste, Köln 1997, S. 67–90; Wolfgang Welsch, Was ist eigentlich Transkulturalität, in: Dorothea Kimmich u. Schamma Schahadat (Hgg.), Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität, Bielefeld 2012, S. 25–40.

²³ Vgl. Paul Mecheril, Prekäre Verhältnisse. Über natio-ethno-kulturelle (Mehrfach-) Zugehörigkeit. Münster 2003; Isabel Sievers, Eine transkulturelle Perspektive in der Migrationsforschung Migrationsforschung – soziokulturelle Kompetenzen, in: Asit Datta (Hg.), Transkulturalität und Identität. Bildungsprozesse zwischen Exklusion und Inklusion, Frankfurt am Main 2005, S. 165–182.

²⁴ Stefan Tigges, Vorwort, in: Pelka u. Tigges (Hgg.), Das Drama nach dem Drama, S. 11–19, hier S. 11.

²⁵ Das Interview mit dem Regisseur am 27. 01. 2012 in Berlin-Neukölln durchgeführt.

²⁶ Vgl. Sting, Interkulturalität und Migration im Theater, S. 23.

2008 im Theaterforum Kreuzberg Premiere. Bei dem Projekt wird auf die Lebensgeschichte der einzelnen Teilnehmer eingegangen. Sie greifen auf ihre eigenen Migrationserfahrungen zurück, und ihre Geschichten kreisen um solche interkulturelle Fragen wie Identität, Alterität, Zugehörigkeit oder Fremdheit. Den Ausgangspunkt bildet das Leben von Eduard Schnitzer²⁷ (besser bekannt als Emin Pascha), der für die Projektteilnehmer zu einer Symbolfigur, zur Exemplifikation des Migranten wurde. Die 18 Teilnehmer im Alter zwischen 15 und 33 Jahren, deren Wurzeln in Ländern wie Deutschland, Polen, dem Libanon, Israel, Australien, der Türkei, den Philippinen oder Sambia liegen, erzählen von ihren Erfahrungen als Migranten, was sie zu einer Art „Gemeinschaft“ oder „Kollektiv“ macht. Das während der Interviews mit den Teilnehmern am häufigsten verwendete Wort zur Beschreibung der gemeinsamen Beziehungen untereinander während der Arbeit an dem Projekt war das Wort „Familie“. Das ist insofern von Bedeutung, da die Endform der Aufführung sowie ihr künstlerischer Wert in hohem Maße von der Kreativität und der Identifikation der Teilnehmer innerhalb der Gruppe abhängen. Indem Witt sie vor verschiedene Aufgaben stellt, die sie bewältigen müssen (Schauspiel, Tanz- und Musikperformance), wird bei ihnen das Gefühl der Kollektivität gestärkt oder, wie Mark Terkessidis es postuliert, eine „Nähe des scheinbar Verschiedenen“ geschaffen. Es ist eins der zentralen Postulate seines Programms Interkultur, neben dem der Förderung der „kulturellen Vielfalt“. Auch dieses realisiert Witt in seinem Theater, indem er Menschen zu Wort kommen lässt, die diese kulturelle Vielfalt der deutschen Gesellschaft repräsentieren, zugleich aber nicht als Fremde, sondern als ihr fester und selbstverständlicher Mitbestand präsentiert werden. In den Interviews mit den Schauspielern wurde auch deutlich, dass die Projektteilnehmer aber nicht ausschließlich durch das Prisma ihrer Migrationserfahrungen gesehen werden wollen, sondern auch untereinander eine Verständigung außerhalb der Identifikation als „Person mit Migrationshintergrund“ suchen.

Parallel zu *Oppelner Straße* entstand unter der Schirmherrschaft des Reuterkiez-Theaters das Projekt *Lenaustraße. Ein Theaterparcours durch private und nicht-private Räume*, das im November 2008 Premiere hatte. Terkessidis schreibt in seinem Buch *Interkultur*: „Für viele Personen mit Migrationshintergrund ist das Theater weiterhin ein Raum, der auf ihrer *cognitive map* der Stadt gar nicht auftaucht“.²⁸ Indem Olek Witt die Theatertätigkeit der Einwohner des Reuter Kiez' in einem ihnen bekannten Raum platziert, versucht er, das Theater zum Teil ihres Alltagslebens zu machen. Außerdem verweist er damit auf die Tatsache, dass die Migration eins der Hauptelemente der Stadtentwicklung ist, oder wie es der Stadtforscher Erol Yildiz will, „Stadt ist Migration“.²⁹ Daher wird in der Aufführung eine Antwort auf die Frage gesucht, in welchem Verhältnis der städtische Raum und die Migration zueinander

²⁷ Eduard Schnitzer wurde 1840 in Oppeln in einer jüdischen Familie geboren, jedoch im evangelischen Glauben erzogen. Er studierte Medizin in Breslau und in Berlin, wurde aber nicht zum Staatsexamen zugelassen, woraufhin er nach Afrika emigrierte; dort konvertierte er zum Islam. Jahrelang arbeitete er als Arzt und war Gouverneur der afrikanischen Provinz Äquatoria. Er wurde auch zum Afrika-Forscher und engagierte sich im Kampf gegen die Sklaverei.

²⁸ Terkessidis, *Interkultur*, S. 185.

²⁹ Zit. n. Burcu Dogramaci, *Fremde überall – Migration und künstlerische Produktion*. Zur Einleitung, in: dies. (Hg.), *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*, Bielefeld 2013, S. 7–20, hier S. 9.

stehen. In diesem Zusammenhang war auch die Wahl des Viertels Reuterkiez, in dem sehr viele Menschen mit Migrationshintergrund leben, nicht zufällig. Und auch die Wahl der Lenaustraße war nicht ohne Bedeutung. Ähnlich wie bei Emin Paschas Wahl im früheren Projekt waren auch diesmal die Migrationserfahrungen des Dichters ausschlaggebend. Das Projekt schreibt sich in die von Wolf-Dieter Ernst beobachtete Tendenz ein, das gegenwärtige Theater verliere seinen Kontemplationscharakter zugunsten des gemeinsamen Diskutierens, Informationsaustauschs oder einfach eines Treffens.³⁰ Witt geht es bei diesem Projekt weniger um die Schaffung eines Theater auf hohem künstlerischen Niveau als in erster Linie um das durch das Theater hervorgerufene Exponieren des künstlerischen Potentials, das in den meist jungen und unprofessionellen Schauspielern steckt, sowie um die Schaffung einer Plattform für den interkulturellen Dialog zwischen Schauspielern und Zuschauern. Letztere werden – in kleine Gruppen geteilt – die Lenaustraße entlang geführt und wohnen verschiedenen Kurzscenes bei. Das Eindringen in den städtischen Raum und die Teilnahme an den (jedes mal etwas anders) inszenierten Kurzscenes führt zu einer Art Aufhebung der Grenze zwischen Fiktion und Realität, zwischen Kunst und Alltagsleben.³¹ Bevor sich die Zuschauer auf den Weg in die Stadt machen, können sie, an einem Ort versammelt, zuerst durch eine Glasscheibe, dann in einem Saal (der als „Probesaal“ erscheint) dem „Training“ der Schauspieler zuschauen. Diese bereiten sich auf ihren Auftritt vor, indem sie verschiedene Körperübungen machen. Katarzyna Bester beschreibt die Theorie und Praxis von Schechners Aufführungen folgendermaßen:

Die erste Etappe in der Transformation des Zuschauers in Richtung der Nivellierung seiner mentalen und physischen Abgrenzung vom theatralen Ereignis und somit der Begrenzung seiner Freiheit der Interpretation des theatralen Erzählens zugunsten des gemeinsamen Erlebens einer Erfahrung war das Hervorheben des sogenannten theatralen Rahmens.³²

In Witts Projekt wurde dieser Rahmen durch die Möglichkeit der Teilnahme an dem „Training“ der Schauspieler geschaffen. Dabei gelingt es Witt allmählich, innerhalb der Gruppe, und nicht nur unter den Schauspielern selbst, sondern auch zwischen Schauspielern und Zuschauern, das Gefühl der Inklusion zu schaffen. Sie bilden ein Kollektiv, das auf der „Gemeinschaft des Erlebens“ beruht. Dies wird besonders deutlich, wenn alle am Ende ihrer Wanderung auf dem Dach eines Gebäudes zusammentreffen und beim Ertönen der Trommeln und der Musik in eine Art Trance versetzt werden. Erika Fischer Lichte benutzt in ihrem Buch *Ästhetik des Performativen* bei der Analyse der beschriebenen Performances

³⁰ Wolf-Dieter Ernst, Performance und Kollektivität in der Netzwerkökonomie, in: Schöffler u. Bähr (Hgg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, S. 57–70.

³¹ Patrice Pavis bezeichnet nach Richard Schechner solche Art der theatralen Tätigkeit als „environmental theatre“. Vgl. Patrice Pavis, *Wörterbuch der Theaterwissenschaft*. Übers. von Sławomir Świątek, Wrocław 1998, S. 519.

³² Katarzyna Bester, Konstrukcja i dekonstrukcja widza w teatrze interkulturowym, in: Agata Dąbek u. Joanna Jaworska-Pietura (Hgg.), *Publiczność (z)wymyślana: relacje widz – scena we współczesnej praktyce dramatopisarskiej i inscenizacyjnej*, Kraków 2009, S. 73–86, hier S. 78. Übers. von der Autorin des Beitrags. „Pierwszym etapem transformacji roli widza w kierunku zniwelowania jego mentalnego i fizycznego oddzielenia od wydarzenia teatralnego, a tym samym – ograniczenia jego swobody interpretacyjnej teatralnej narracji na rzecz wspólnego przeżywania jakiegoś doświadczenia, było podkreślenie tak zwanej ramy teatralnej.”

quasi-religiöse Kategorien wie „Gemeinschaft“, „Einheit“, „energetisches Ereignis“.³³ Es sei abschließend zu bemerken, dass alle diese Kategorien auf das oben beschriebene Projekt von Olek Witt zutreffen.

Terkessidis versteht die Interkultur als eine Aktivierung und Neukomposition von Differenzen. Es geht ihm um eine Form der Reorganisation, die nicht in der großen Öffentlichkeit, sondern eher in den zahlreichen Mikro-Öffentlichkeiten der Städte stattfindet. Er plädiert für das Entstehen soziokultureller Netze zwischen den Orten, die wohlbekannt sind und diesen, die außerhalb des Erfahrungshorizonts der Menschen mit Migrationshintergrund liegen. Zur Zeit würden diese Netze nicht richtig genutzt, da eine deutsche Norm zu einer Vernachlässigung von Potentialen führe. Terkessidis plädiert für das Entstehen einer „Infrastruktur der Vielfalt“. Das kreative Potential, von dem Terkessidis spricht, versucht Olek Witt in allen seinen Projekten zu nutzen und zu fördern. Zum Hauptziel seiner Arbeit wird die Schaffung einer Mikro-Öffentlichkeit innerhalb von Berlin, die als Plattform interkultureller Tätigkeit dienen und die von Terkessidis postulierte Vielfalt präsentieren würde. Witt schafft mit seinem Theater einen Ort, einen Möglichkeitsraum, in dem Menschen mit Migrationshintergrund eine Chance geboten wird, einfach „präsent zu sein“. Sie sind präsent, und sie sind ständig „in Bewegung“, sei es, wenn die Schauspieler von ihren Migrationserfahrungen berichten (*Oppelner Straße – eine theatrale Reise auf den Spuren von Emin Pascha und anderen Wandervögeln*), sei es, wenn verschiedene Theater-Parcours organisiert werden, bei denen die Schauspieler gemeinsam mit den Zuschauern auf einer Wanderung die ihnen bekannte Umgebung neu entdecken (*Lenaustraße. Ein Theaterparcours durch private und nicht-private Räume; Ortswechsel. Szenen aus dem Leben einer Stadt; Afghanistan Mon Amour; Mittendrin*) oder wenn die Formel des „In-Bewegung-Seins“ als Synonym des Alterns gedacht wird (*All my tomorrows*).

³³ Vgl. Christopher Balme, Dramaturgia postdramatyczna i sfera publiczna, in: Dąbek u. Jaworska-Pietura (Hgg.), *Publiczność (z)wmysłana*, S. 19–36, hier S. 21.

BESPRECHUNGEN UND MISZELLEN



Jürgen Joachimsthaler, *Text-Ränder. Die kulturelle Vielfalt in Mitteleuropa als Darstellungsproblem deutscher Literatur*. 3 Bde., Winter Verlag, Heidelberg 2011, 1420 S.

Die Fragestellung der Studie von Jürgen Joachimsthaler ließe sich prägnant wohl so formulieren: Wie werden in der deutschen Literatur nicht-deutsche Kulturen repräsentiert, die im Zuge der Christianisierung germanisiert, vom Deutschen Orden unterworfen oder vom preußischen Staat einverleibt und im Deutschen Reich kolonialisiert wurden? Die literarische Darstellung der „kulturellen Vielfalt in Mitteleuropa“ bewegt sich für Joachimsthaler zwischen zwei Schreibweisen. Da ist zum einen die „offene Textur“, die Polyphonie, Hybridisierung, Mischung, mehrere Sprachen und Kulturen gleichzeitig zulässt, und die bei Hamann, Herder und Jean Paul realisiert und reflektiert wird. Im „geschlossenen Text“ wird dagegen eine Identität mittels einer unüberschreitbaren Differenz symbolisch vom Anderen abgegrenzt und zwischen dem Eigen- und Fremdkulturellen eine Wertehierarchie geschaffen, die im Extremfall, der Kolonialliteratur, Kultur und Nicht-Kultur gegenüberstellt. Als Prototypen dieser Schreibweise werden Gustav Freytags Roman *Soll und Haben* und die Ostmarkenliteratur angeführt. Ausgehend von dieser Skizzierung der „Modelle literarischer Interkulturalität“ sowie weiterer Überlegungen u.a. zu den „interkulturellen Wurzeln des Konzepts ‚Volk‘“ betrachtet Joachimsthaler dann literarische Repräsentationen verschiedener Kulturen in der deutschen Literatur und bezieht dabei auch deren eigene Literaturen mit ein.

Die erste Reihe der Textanalysen beschäftigt sich mit literarischen Imaginationen und Darstellungen der Pruzen. Im Namen des Staates „Preußen“, der auf dem von den Pruzen bewohnten und vom Deutschen Orden eroberten Gebiet entstand, sieht Joachimsthaler ein Palimpsest, dem „das Gedächtnis an das baltische Volk der Pruzen eingeschrieben“ sei (I, 266). Auch die Literatur stelle ein solches Palimpsest dar, denn sie erzähle immer wieder aufs Neue – meist rechtfertigend – vom Untergang der „heidnischen“ Pruzen. Oft verläuft die Handlung nach dem selben Schema, nach dem sich die Pruzen selber vernichten – in einem Selbstopfer, das die „höhere“ christliche Kultur legitimiert, oder als Konsequenz der eigenen („barbarischen“) religiösen Bräuche. Höhepunkt dieser Literatur ist das Werk von Agnes Miegel. Andererseits wird der Untergang der Pruzen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts auch aus preußenkritischer Perspektive erzählt. Als den „wahrscheinlich interessantesten deutschen Pruzenroman“ (I, 293) bezeichnet Joachimsthaler Alfred Brusts *Die verlorene Erde* (1926), in dem die Pruzen „nicht mehr nur das Palimpsest Preußens sondern der ganzen Welt [sind], alle Grenzen lösen sich in der von ihnen verkörperten universalen Einheit auf.“ (I, 299). An Brust knüpft Johannes Bobrowski an, in dessen Werk die Pruzen als Teil des kulturell vielfältigen, durch die Deutschen zerstörten Sarmatiens evoziert, zugleich aber auch als Projektionsfiguren des sie Anrufenden entmythisiert werden. Diese Textreihe beschließt Günter Grass' Roman *Hundejahre*, den Joachimsthaler ebenso wie die Romane von Brust und Bobrowski als Beispiele für die offene Textur charakterisiert.

Die darauf folgende Text-Reihe beschäftigt sich mit literarischen Repräsentationen der Wenden bzw. der Elblawen, die im heutigen Osten und Nordosten Deutschlands lebten und nach der gewaltsamen Christianisierung auch der Germanisierung unterlagen. Lediglich in der Lausitz konnten sie ihre kulturelle Identität bewahren. So wie die slawische Herkunft weiter Teile der preußisch-deutschen Gesellschaft verdrängt wird, so existieren auch in der deutschen Literatur kaum Wenden und Sorben. Wenn sie aber auftreten, sind sie wie bei Willibald Alexis „Musterbeispiel bemitleidenswert kulturellen Elends“ (I, 333) oder wie in der Ostmarkenliteratur Akteure eines bis ins Mittelalter zurückprojizierten deutsch-slawischen Kulturkampfes. Zu den interessantesten Publikationen im 19. Jahrhundert gehören die von Theodor Fontane, der in seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* an das untergegangene Wendische als „Palimpsest unter der preußisch-deutschen Landschaft“ (I, 355) erinnert und es im Roman *Vor dem Sturm* – in der Figur des Hoppemariens, mit der Reste des „wendischen Aberglaubens“ fortleben – als geheimnisvoll-unheimlich konnotiert. Die Verknüpfung des untergegangenen Wendischen mit Elementen des vorchristlichen Glaubens – Mythen, Legenden, Sagen – prägt dann auch Texte im 20. Jahrhundert, etwa von Peter Huchel und Kerstin Hensel, und grundiert ebenfalls den *Krabat*-Stoff. Nicht nur im Zusammenhang mit der Sage des „wendischen Faust“, die sich „zu einer zentralen Identifikationsgeschichte der Sorben“ (I, 412) entwickelt hat, fragt Joachimsthaler danach, welche Bedeutung das Verhältnis der deutschen Mehrheitskultur zu den Sorben für die Entstehung und Geschichte der sorbischen Literatur und das Selbstverständnis ihrer Autoren, etwa Jurij Brězan, Kito Lorenc und Róža Domašcyna, hatte und gegenwärtig hat.

Im Weiteren wendet er sich zwei Völkern zu, die teilweise von Preußen beherrscht wurden, und analysiert im Falle der Litauer eine harmonisierende, im Falle der Polen eine konfrontative Variante literarischer Repräsentation von kolonialer Herrschaft. Zwar werden sowohl Litauer als auch Polen im deutschen Diskurs des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gleichermaßen als Völker qualifiziert, die unfähig zur eigenen Staatsbildung seien, und denen daher nichts als die „Selbstaufgabe in der Assimilation“ (II, 49) an die deutsche Kultur, also die Selbstauslöschung ihrer ethnischen und nationalen Identität bleibe. Litauer aber werden anders als Polen als ein „liebenswertes, etwas zurückgebliebenes ‚Volk‘ [dargestellt], auf dessen zum Absterben verurteilte kulturelle Eigenart man von den Errungenschaften und Leiden der Moderne aus mit nostalgischer Wehmut blickte“ (II, 32). Die Idealisierung der Litauer zu einem im Naturzustand lebenden Volk fand ihre literarische Form in der Gattung der *Litauischen Geschichten* vor allem von Ernst Wichert und Hermann Sudermann; Joachimsthaler erkennt sie aber noch in Ulla Lachauers 1996 erschienenen *Lebenserinnerungen der ostpreußischen Bäuerin Lena Grigoleit*. Versuche, diese Konstruktion interkultureller Differenz zu unterlaufen, findet er dagegen bei Ernst Wiechert, in dessen Texten es keine „Zuschreibung angeblich national typischer Eigenschaften“ gebe (II, 79), und vor allem bei Johannes Bobrowski, dessen Werk im Zentrum des Litauer-Kapitels steht. Zwar situiere sich dieses ebenfalls „in der Tradition eines die Litauer tendenziell von oben herab zu kindlich einfachem ‚Volk‘ idyllisierenden kolonialisierenden Blicks“ (II, 103), doch vermittele es zugleich Einsicht in die Unzulänglichkeit und Begrenztheit dieses Blicks, etwa wenn sich das lyrische Ich bzw. der Erzähler an den Textrand der von ihm entworfenen Welt zurückzieht, sich in ihr als „fremd und machtlos“ oder als unsichtbaren, nicht anwesenden

Beobachter imaginiert. (II, 106). Bobrowskis Roman *Litauische Claviere*, der zur Reflexion über das Konstruiertsein deutscher Bilder über Litauen zwingt, beendet für Joachimsthaler daher die Gattung der *Litauischen Geschichten*.

Während die kulturelle Differenz zwischen Litauern und Deutschen, zumal im Bild der „deutschen Litauer“, fast gänzlich aufgehoben wird, wird sie im Falle Polens als eine unüber-schreitbare Grenze markiert. Mehr noch: deutsch-polnische Begegnungen werden als ein unerbittlicher Kampf zwischen Kultur und Nicht-Kultur gezeigt. Es gibt keinen Frieden zwischen den Ethnien, wie Joachimsthaler schreibt, sondern der Friede „herrscht in den deutschen Figuren in Form des Bewußtseins, durch nichts Polnisches in sich selbst oder in ihrer unmittelbaren privaten Umgebung bedroht zu sein.“ (II, 186) Vor allem zwei literarische Handlungsmuster sind es, mittels derer die Grenze zwischen den beiden Kulturen immer wieder neu gezogen wird: 1) deutsch-polnische Geschlechterbeziehungen, in denen die Verführung zumeist von der polnischen Partnerin ausgeht; 2) Konflikte, die Figuren deutsch-polnischer Identität in ihrem Innern und in ihrer direkten Umgebung austragen müssen. In beiden Fällen muss das Polnische „besiegt“ oder verdrängt werden, andernfalls ist die Integrität, ja selbst das Leben der deutschen oder deutsch-polnischen Figur bedroht. Bemerkenswert ist Joachimsthalers These vom bleibenden Schmerz dieser Verdrängung bzw. (Ab-)Tötung, die etwa durch „nationale Sinnggebung“ gerechtfertigt oder künstlerisch sublimiert wird. Als Polnisch werden dabei Emotionalität und Sinnlichkeit, als Deutsch Selbstdisziplinierung und innere Härte markiert. Eines der bekanntesten Werke, in denen die beiden genannten Handlungsmuster zusammentreffen, ist Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*, die Joachimsthaler allerdings in diesem Kapitel nicht untersucht, sondern bereits im einführenden Kapitel *Text-Ränder* anführt. Hier wendet er sich dagegen solchen Texten zu, die den Osten, also die polnischen Gebiete des Deutschen Reiches (Großpolen um Poznań, Schlesien, Pommerellen/Westpreußen), direkt zum Schauplatz der Handlung haben. Sie folgen zumeist dem Muster der „Ostmarkenromane“. Die Position Bobrowskis sieht Joachimsthaler wiederum ähnlich gewichtig wie im Falle der *Litauischen Geschichten*, da in dem Roman *Levins Mühle* „Thema und Struktur des Ostmarkenromans gezielt auf den Kopf“ gestellt werden (II, 233). Andererseits vermag er zu belegen, dass die Handlungsmuster der Ostmarkenliteratur, dabei auch das der „tödliche[n] Verderblichkeit deutsch-polnischer Liebesverstrickung für die deutsche Seite“ (II, 242), noch in der Nachkriegsliteratur und bis in die Gegenwart hinein fortwirken (etwa in Kurt Davids *Die Überlebende*, Dieter Fortes *Das Haus auf meinen Schultern* und Rolf Rothmanns *Hitze*).

Ohne Zweifel untersucht Joachimsthaler in diesen beiden Handlungskonstellationen zentrale literarische Muster des kolonialen Diskurses: Die Romane erzählen von der Gefährdung, der der Kolonisierende in der fremden Kultur ausgesetzt ist (der sogenannten „Verkafferung“), aber auch von der Möglichkeit bzw. dem Zwang zur Assimilierung, vor dem der Kolonisierte steht. Bereits in der einführenden Textanalyse *Drei Adler – Myslowitz. Ein Vorspiel* werden diese Konstellationen eingeführt, wobei zugleich auf ein ihnen gemeinsames, immer wiederkehrendes Motiv verwiesen wird, und zwar auf das des Selbstopfers oder der Selbstdisziplinierung als einer individuellen, inneren Zustimmung zur kolonialen Ordnung. Es liegt auf der Hand, dass diese Gestaltungen kultureller Differenz nicht nur in jener Literatur am häufigsten anzutreffen sind, deren Schauplatz in den preußisch (dann deutsch)

besetzten Gebieten Polens liegt, sondern gerade in Texten von Autoren, die selber aus diesen Gebieten stammen oder in ihnen lebten. Ein Schwerpunkt der Untersuchung liegt daher auf Robert Kurpiuns Roman *Der Mutter Blut*, den Joachimsthaler als den Klassiker oberschlesischer Literatur und „Zentralroman des oberschlesischen Nationalitätenkampfes“ (II, 220) bezeichnet und im Kontext der Germanisierung bzw. inneren Kolonisation Oberschlesiens liest. In dessen Nachfolge stehen dann die bekannten Oberschlesienromane von Arnolt Bronnen und August Scholtis. Bereits in den Romanen von Scholtis aber, die Joachimsthaler als Beispiele der offenen Textur charakterisiert, und die für Horst Bienek keine geringe Bedeutung hatten, wird die Region Oberschlesien zum „dritten Raum“ zwischen den Nationalismen und so zum „stete[n] Opfer der um sie streitenden Staaten“ (III, 84).

Die Repräsentationen dieser „dritten Räume“ sind Thema des letzten Bandes der großangelegten Studie. Joachimsthaler stellt die sicherlich nicht nur Zustimmung findende These auf, dass Masuren und Kaschubien nach 1945 für deutsche Schriftsteller, die – wie Siegfried Lenz und Günter Grass – in diesen Gebieten aufwuchsen, zur Folie für literarische Entwürfe eines Lebens zwischen den Nationen wurden, die es ihnen erlaubten, sich „vom schuldbelasteten deutschen Kollektiv wegzuschreiben“ (III, 99). Insofern bestehe das wirklich bedeutsame Bekenntnis in Grass' Erinnerungsbuch *Vom Häuten der Zwiebel* darin, dass hier offengelegt werde, wie sehr der kaschubisch-polnische Anteil der Familiengeschichte, der in *Die Blechtrommel* so stark in den Vordergrund rückt, „während der NS-Zeit tatsächlich verdrängt und aus dem Alltag ausgeblendet worden war.“ (III, 144)

Auch die Kultur der Choden, einer kleinen slawischen Bevölkerungsgruppe an der bayerisch-böhmischen Grenze, wurde, wie Joachimsthaler zeigen kann, zur Grundlage literarischer Entwürfe für ein Zusammenleben jenseits nationaler Zuschreibungen. Zu den spannendsten Erkenntnissen der hier rezensierten Arbeit gehört die, dass die zwischenkulturellen Welten häufig mit Matriarchatsbildern und Mutterfiguren – erinnert sei nur an Grass' Anna Koljaiczek (*Die Blechtrommel*) und Aua (*Der Butt*) – verbunden sind und dadurch kulturelle Relationen in ein familiengeschichtliches Modell (III, 197) einbetten. Die Überlegungen zu „dritten Räumen“ schließen mit Beispielen für die Konnotation Mittel- und Osteuropas in der gegenwärtigen deutschen und polnischen Literatur als „Niemandland“, „U-Topos“ und „Atlantis“ sowie für die offene Textur dieser Literatur.

Das Innovative an der Publikation von Jürgen Joachimsthaler besteht darin, dass sie die erste übergreifende Untersuchung zum Kolonialdiskurs über Mittel- und Osteuropa in der deutschen Literatur darstellt, der in den bereits zahlreichen postkolonialen Studien zur deutschen Literatur bisher kaum einmal zur Kenntnis genommen wurde. Dabei beschränkt sie sich nicht auf ein Aufgreifen von Methodik und Fragestellungen postkolonialer Studien, sondern erweitert diese um eine eigene philologische Dimension. Bei der Analyse literarischer Repräsentationen von kultureller Differenz ist für Joachimsthaler die Position, die das Fremdkulturelle (und die Begegnung mit ihm) innerhalb der Struktur eines Textes einnimmt, von grundlegender Bedeutung. Er geht von bekannten Texten (etwa den Werken von Thomas Mann) aus, in denen dieses als bestimmte Leerstelle, also als „markierte Abwesenheit“ (1, 61) erscheint, und verwendet dafür das titelgebende Wort „Text-Rand“, das so neben der textanalytischen auch eine bildhafte Bedeutung erhält. Die „Text-Ränder“ der deutschen Literatur schreitet er dann entsprechend den einzelnen Kulturen in

chronologischer Reihenfolge ab, von den ältesten literarischen Texten bis in die Gegenwart und hin zu denjenigen Werken, in denen die kulturelle Differenz ins „Text-Zentrum“ rückt. Die meisten der Analysereihen schließen mit literarischen Werken, deren Verfasser noch in den östlichen Gebieten des Deutschen Reiches aufgewachsen sind und diese mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges verlassen mussten. Wenn Joachimsthaler hier nun erneut von „Text-Rändern“ spricht, auf die „Text-Ränder“ in Werken derjenigen polnischer Schriftsteller treffen, die heute in diesen Gebieten leben bzw. die hier existierende Relikte deutscher Kultur literarisch thematisieren, verleiht er dem Begriff eine intertextuelle, aber auch eine weitere metaphorische Bedeutung.

Seiner Publikation, die ebenfalls die Perspektive der interkulturellen Literaturwissenschaft erweitert, ist größtmögliche Beachtung vor allem in der germanistischen Literaturwissenschaft in Deutschland zu wünschen. Leider wird dies nicht nur durch ein mangelndes wissenschaftliches Interesse an der Repräsentation deutsch-osteuropäischer Beziehungen in der deutschen Literatur, sondern auch durch die Spezifik der Darstellung nicht leicht werden. Der Publikation fehlt es an einer Reflexionsebene, die aus den Textinterpretationen herausragen würde; stattdessen schwimmt der Leser bzw. die Leserin im Fluss aneinander gereihter, oftmals sehr spannender Textanalysen immer weiter, in einem Fluss zudem, der sich in immer neue Arme zu teilen scheint. Dies ist vermutlich Programm. Die an literarischen Werken charakterisierte offene Textur scheint Joachimsthaler in seinem eigenen Text zu realisieren, in dem er einem zentralen, dominierenden Signifikantengebäude die fortwährende Signifikantenverschiebung vorzieht. So hat der Leser, wie es über ein Werk des litauischen Schriftstellers Vydūnas heißt, „viel eigene Synthesearbeit zu leisten“ (II, 72). Joachimsthaler referiert und kommentiert eine beeindruckende Fülle von literarischen Werken und berücksichtigt jedes Mal möglichst viele Ebenen des besprochenen Textes. Seine Arbeit hat insgesamt durchaus einen enzyklopädischen Charakter, entwirft ein literaturgeschichtlich mehrfach aufgefächertes Panorama und stellt eine Fundgrube von Texten und Beobachtungen, Erkenntnissen und Anregungen für künftige Forschungen dar. Selbstverständlich enthält sie auch Ansatzpunkte für Widerspruch, Polemiken und Ergänzungen. Neben einigen sachlichen Ungenauigkeiten¹ fällt vor allem ein Ungleichgewicht zwischen den einzelnen Teilen auf. So hätten die Abschnitte über die Literatur zu Danzig und den Kaschuben weiterer Recherchen und Analysen bedurft (der erste stützt sich vorwiegend auf Sekundärliteratur, der zweite auf eine recht schmale Textbasis). Feststellungen wie die, dass die Geschichte Danzigs unter polnischer Krone in der deutschen Literatur bis 1945 „fast schon systematisch ausgespart bleibt“, andererseits Danzigs Beziehungen zu Polen „eher alterisiert und zu Feindschaft polarisiert“ werden (III, 126), widersprechen sich nicht nur, sondern sie sind auch zu allgemein, als dass sie etwas über die Literatur sagen würden. Und es ließen sich Gegenbeispiele finden.² Verkürzt erscheint auch die Interpretation der

¹ So dürften die in *Effi Briest* erwähnten Kaschuben – berücksichtigt man die Lage des fiktiven Kessin und Fontanes Erinnerungen *Meine Kinderjahre*, in denen er Kaschuben noch bei Swinemünde wahrnahm – nicht bei Danzig anzusiedeln sein (III, 125). Auch spielt Jadwiga Łuszczewskas Roman *Panienka z okienka* nicht im Mittelalter (III, 127), sondern im 17. Jahrhundert.

² Zu den deutsch-polnischen Beziehungen im historischen Roman des 19. Jahrhunderts vgl. Janusz Mosakowski: *Dzieje Gdańska w niemieckiej powieści historycznej XIX wieku*, Pruszcz Gdański 2009.

von Przybyszewski überlieferten Worte Paul Scheerbarts, er wolle nicht über das „Leben der Hafenarbeiter in Danzig“ schreiben (III, 125), richtete dieser seine Worte doch gegen die Vorlieben der Naturalisten. Daher fällt es schwer, sie als einen „expliziten“ Verzicht auf kaschubische Themen zu verstehen. Vielmehr könnten die hybriden Wesen, die Scheerbarts phantastische Welten bevölkern, analog der Janosch-Lektüre in der hier rezensierten Studie vor dem Hintergrund einer pluralen kulturellen Herkunft gelesen werden. Wie dieses Beispiel zeigt, wirkt Joachimsthalers Publikation also selbst noch unter der Lupe der Kritik anregend.

Marion Brandt
Uniwersytet Gdański

Mirosław Ossowski, *Literatura powrotów – powrót literatury. Prusy Wschodnie w prozie niemieckiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011, 374 S.

Zwiększone zainteresowanie pisarzy niemieckich ziemiemi dawnych Prus Wschodnich pojawiło się po wojnie dość późno, można je było znów zaobserwować dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku. Nie chodziło przy tym tylko o poszukiwania śladów przez byłych mieszkańców w przestrzeni, z której wywodzili oni swoją tożsamość i gdzie pozostawili korzenie. Jak pisze Mirosław Ossowski, ukształtowała się także nowa tożsamość oraz świadomość dzisiejszych gospodarzy tych ziem. Jednostronna narodowa perspektywa stała się nieaktualna, tym bardziej po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku, ustępując miejsca kompleksowym i ukierunkowanym ponadnarodowo badaniom dawnych form życia, gospodarki i kultury.

Tacy pisarze jak Johannes Bobrowski, Hans Hellmut Kirst, Siegfried Lenz, Arno Surminski, Ernst Wiechert, a także nieco młodszy jak Artur Becker, Manfred Peter Hein, Herbert Reinold czy Herbert Somplatzki, utrwalili w swoich utworach specyficzne uwarunkowania Prus Wschodnich – historyczne, kulturowe i etniczne. Do głosu doszli w końcu przedstawiciele pokolenia urodzonego po wojnie, a także – co ciekawe i nie jest aż tak rzadkie także w przypadku innych regionów – autorzy niezwiązani z tym obszarem pochodzeniem czy też urodzeniem.

Według autora monografii głównym czynnikiem, który spowodował powstanie szerokiego nurtu literatury prezentującej i portretującej Prusy Wschodnie jako krainę już tylko historyczną i literacką, była utrata tych terenów w roku 1945 przez Niemcy. Literatura poświęcona Prusom Wschodnim musiała odnieść się krytycznie do przeszłości i z nią rozliczyć.

Będąca plonem długoletnich badań i poszukiwań monografia Mirosława Ossowskiego jest poświęcona utworom literatury wysokiej – zgodnie z przyjętymi założeniami – dokonującej obrachunku z procesami historycznymi, mającymi miejsce w Prusach Wschodnich w XX wieku, które autor uznał za godne przybliżenia polskiemu czytelnikowi. Godny uwagi jest fakt, że wielostronnej analizie zostały poddane formy kształtowania przez literaturę obrazu tej prowincji we współczesnych Niemczech. Dla naświetlenia występujących

w nich tematów i trendów zostały ponadto wykorzystane i omówione wyrywkowo także książki o mniejszych wartościach literackich i ograniczonej recepcji, w tym liczne powojenne pozycje wspomnieniowe i memuarystyczne oraz reportaże. Nie uwzględniono natomiast utworów prezentujących upiększony i wyidealizowany świat przedwojennej rzeczywistości (jednak trudno byłoby to stwierdzenie autora odnieść do *Stodkich Sulejek* Siegfrieda Lenza).

Mirosław Ossowski nawiązuje w swej monografii do badań literaturoznawców polskich i niemieckich. Do badaczy polskich należy przede wszystkim Hubert Orłowski – urodzony na przedwojennej Warmii autor przekrojowych opracowań oraz artykułów publikowanych między innymi w olsztyńskim periodyku „Borussia” i wydanych w antologii *Borussia. Ziemia i ludzie* (1999), a także wartościowych wspomnień *Warmia z oddali* (2000) i *Rzecz o dobrach symbolicznych. Gietrzwałd 1877* (2005). Zdaniem autora monografii Orłowski dostrzega nierównoczesność odbijających się w literaturze polskiej i niemieckiej doświadczeń zbiorowych z czasów deportacji i wysiedleń wojennych oraz powojennych, podkreślając równocześnie peryferyjny charakter kultury dawnych niemieckich terytoriów wschodnich. Poznański literaturoznawca wskazywał już dużo wcześniej na fakt, że piśmiennictwo dotyczące Prus Wschodnich po 1945 roku czerpało z kapitału kulturowego „wschodniopruskości”, jaki ugruntowała literatura lat dwudziestych i trzydziestych, mitologizując krajobraz i tworząc jego potencjał symboliczny.

Szczęśliwym trafem powojenną literaturę niemiecką dotyczącą terenu byłych Prus Wschodnich cechuje zrozumienie dla odmiennych kultur narodowych i hierarchii wartości; „Poszukiwana jest tam w utraconej ojczyźnie i znajdowana przestrzeń spotkania dla trudnego sąsiedztwa”¹ (Hubert Orłowski). Taka właśnie poddana głębokiej refleksji i dobrze przemyślana humanistyczna postawa wielu autorów niemieckich była według autora monografii jedną z zasadniczych przesłanek dla powstania głęboko ideowych, wybitnych utworów o wysokich walorach literackich.

Ciekawy jest fakt, że książka Jana Chłosty *Warmia i Mazury w twórczości polskiej i niemieckiej w latach 1945–1995* (1997) jako przewodnik monograficzny zainspirowała autora omawianej pracy – germanistę – do analiz, które pozwoliły zweryfikować niektóre tezy autora-polonisty i nakreślić nowe kierunki w badaniach. Autor powołuje się w dalszym ciągu na książkę Magdaleny Sachy *Topos Mazur jako raju utraconego w literaturze niemieckiej Prus Wschodnich* (2001), która „opisuje emocjonalne uwarunkowania twórczości literackiej i pokazuje formy kształtowania przez literaturę pamięci o przeszłości”. Nie sposób nie wymienić w tym kontekście publikacji książkowych i artykułów Roberta Traby oraz znanych autorów niemieckich – Helmuta Motekata i Louisa Ferdinanda Helbiga. Do tego dochodzą publikacje niemieckich historyków – Bernda Martina i Andreasa Kosserta.

Autor uwzględnia także opracowania autorów, którzy połączyli w swoich publikacjach relacje z podróży do dawnych Prus Wschodnich z opisami aspektów literackich, jak to uczynił Dietmar Albrecht. O popularności tematu wschodniopruskiego w literaturze i memuarystyce niemieckiej miały jego zdaniem zadecydować dwa czynniki: nowe podejście do przeszłości w społeczeństwach ponowoczesnych oraz miejsce Prus Wschodnich w niemieckiej

¹ Hubert Orłowski, *Za górami, za lasami... O niemieckiej literaturze Prus Wschodnich 1863–1945*, Olsztyn 2003, s. 25.

tradycji narodowej i pamięci zbiorowej. Autor kojarzy tę tendencję z nadejściem „czasu pamięci” lub „epoki upamiętniana” – uosabianej przez badacza francuskiego Pierre Nora, którego zdaniem w obecnej rzeczywistości politycznej i społecznej Europy dokonało się znaczne przejście od świadomości historycznej do świadomości „memorialnej”, doprowadzając do prawdziwej eksplozji tego nurtu literatury.

Mirosław Ossowski definiuje zjawisko pamięci zbiorowej w oparciu o rozważania Barbary Szackiej. Zgodnie z tym poglądem pamięć zbiorowa umieszczana jest w kulturowych artefaktach tworzących obrazy zbiorowej przeszłości, w pomnikach, obrazach, filmach, a także w literaturze prowadząc do „mitologizacji przeszłości”. W miejsce czasu linearnego pojawia się w niej „mityczny bezczas”, postaci historyczne tracą w niej swoją indywidualność i funkcjonują jako personifikacje określonych wartości, a wydarzenia historyczne stają się symbolami.

Literatura niemiecka stale poszerza i modeluje obraz Prus Wschodnich współkształtując zbiór wyobrażeń o tej krainie historycznej, które należą do pamięci zbiorowej. Chronologicznie ujmując, zjawisko to obserwujemy od drugiej połowy lat czterdziestych, gdy zostały opublikowane pierwsze dzienniki i wspomnienia naocznych świadków katastrofalnych dla Prus Wschodnich skutków przegranej wojny. Pokazywały one ogrom nieszczęść, jakie dotknęły mieszkańców całej prowincji.

Także wydane u progu lat pięćdziesiątych utwory beletrystyczne poświęcone były zdarzeniom z ostatnich miesięcy wojny i pokazywały tragedię agonii Prus Wschodnich w styczniu 1945 r. Ukazał to w swoich powieściach m.in. Ernst Wiechert. Po 1955 r. zaczęły pojawiać się pierwsze reportaże jak książka Amerykanina niemieckiego pochodzenia Charlesa Wassermanna, ukazujące bezmiar zniszczeń wojennych i opisujące krytycznie stan odbudowy ziem poniemieckich w Polsce.

Za unikalne zjawisko Mirosław Ossowski uznaje twórczość poetkę i prozatorską Johannesę Bobrowską. Poeta rozwinął w swoich utworach ponadnarodową koncepcję Sarmacji, w której jego ziemia rodzinna – pogranicze niemiecko-litewskie w Prusach Wschodnich – stanowi część wielkiej sarmackiej przestrzeni wschodnioeuropejskiej. Wysoce ocenia także książki hrabiny Marion Dönhoff. Nowe impulsy dla literatury wschodniopruskiej przyniosły lata siedemdziesiąte, gdy południowa część prowincji stała się dostępna dla szerokiego grona podróżnych z Niemiec, a podróż na Mazury stała się niemal ulubionym toposem niemieckiej literatury podróżniczej.

Pisarze niemieccy stworzyli w niej obrazy nieistniejącej już krainy, która należy dziś do wspólnego dziedzictwa polskiego i niemieckiego. Toteż wiele z omówionych tu utworów zostało przełożonych na język polski w całości lub we fragmentach. Przedstawiają one bogactwo i złożoność dawnego świata i dokumentują powojenne kontakty polsko-niemieckie jako ważne dokonania artystyczne i świadectwa o trwałych wartościach poznawczych.

Na zakończenie dobrze byłoby postawić pytanie o przesłanki nowego spojrzenia na literaturę i kulturę Prus Wschodnich. Warto chyba w tym miejscu przypomnieć, co pisał na ten temat w zakończeniu swojej – cytowanej zresztą przez Mirosława Ossowskiego książki – Rafał Żytyńiec. Jego zdaniem po przemianach demokratycznych 1989 roku dochodzi coraz bardziej do głosu myślenie w ponadnarodowych kategoriach oraz nowe, bardziej „otwarte” rozumienie „wschodniopruskości”.

Takiego pozytywnego i otwartego przykładu Żytyńiec upatruje podobnie jak Mirosław Ossowski w twórczości Johanna Bobrowskiego i jego idei sarmackości. Niezmiennie wysoką relewancję posiada także według niego koncepcja „Europy“, która w rozumieniu „wschodniopruskiego” pisarza Siegfrieda Lenza, winna być „azylem uniwersalnej zasady” oznaczając ucieczkę przed oficjalnie potępionym po drugiej wojnie światowej w Niemczech myśleniem nacjonalistycznym².

Tak pożądane w jednoczącej się Europie „postnarodowe spojrzenie” reprezentują dla Żytyńca *par excellence* Winfried Lipscher i Kazimierz Brakoniecki, wydawcy antologii *Meiner Heimat Gesicht. Ostpreußen im Spiegel der Literatur* (1996). W tej nowej retrospektywie Prusy Wschodnie były już „euroregionem” kulturowym w czasach, gdy to pojęcie jeszcze nie zostało wynalezione, a kultura nie знаła jeszcze granic, gdy ludzie żyli kulturą, głęboko przeżywali ją w sobie i się w niej odnajdywali. Mieszały się tu od wieków różne korzenie kulturowe. Ważne jest, że tak pożądane zmiany w polskich i niemieckich kulturach pamięci po roku 1989 stworzyły po raz pierwszy od 1945 roku warunki wolnego „europejskiego”, a więc nie „narodowo obciążonego” dyskursu pamięci o Prusach Wschodnich.

W tym kontekście głos można oddać ponownie Siegfriedowi Lenzowi, który w powieści *Heimatmuseum* zdolność ludzi, którzy stracili swoje strony ojczyste, do istnienia, uzależnienia od tego, czy przestali „szukać w przeszłości wyłącznej prawdy”³.

Roman Dziergwa

UAM Poznań

² Roman Dziergwa, recenzja z książki Rafała Żytyńca, *Zwischen Verlust und Wiedergewinn. Ostpreußen als Erinnerungslandschaft der deutschen und polnischen Literatur nach 1945*, Olsztyn 2007, s. 302, [w:] *Studia Historica Slavo-Germanica XXVII, 2006–2007* (2008), s. 385–390.

³ Tamże.

Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura emigracyjna w Berlinie i Sztokholmie po roku 1981, red. Ewa Teodorowicz-Hellman, Janina Gesche przy współpracy Marion Brandt, *Stockholm Slavic Papers 22*. Sztokholm/ Stockholm 2013, 357 S.

Die Veröffentlichung legt Beiträge zum Schaffen von Autor(inn)en mit „polnischem kulturellem Hintergrund“ vor (den Terminus „polskie korzenie kulturowe“ schlägt Ewa Teodorowicz-Hellman vor, S. 43), die in den letzten dreißig Jahren in zwei europäischen Hauptstädten, Berlin und Stockholm, entstanden sind. Diese Artikel berücksichtigen sowohl geschichtlich-politische Vorgänge, als auch soziale Umstände, thematisch-formale und methodologische Aspekte und sind Ergebnis gezielter Forschungen zu diesen Literaturen (vgl. S. 56). Sie wurden in acht Kapiteln gesammelt, wobei die zwei ersten und die zwei letzten Teile die künstlerischen Bestrebungen in beiden Ländern thematisieren; in den übrigen Teilen wird das Engagement der polnischen Migranten in Berlin oder in Stockholm abwechselnd exponiert. Diese formale Komposition verweist auf die Unterschiedlichkeit

und Selbständigkeit der Kunstwerke in beiden Ländern. Übergeordnet ist das Thema, also das künstlerische Schaffen der polnischen Migranten.

Das Buch beginnt mit einer Übersicht über die Entstehungsbedingungen der polnischen Migrantenliteratur in Deutschland und in Schweden, sowie mit der Frage nach dem Ort dieses Schreibens in den heimischen Literaturen und in der Methodologie der Herangehensweise. Ergänzend schließt sich das zweite Kapitel an, in dem exemplarische, geschichtliche Ereignisse behandelnde Werke besprochen werden. In den zwei folgenden Teilen werden zum einen das Engagement polnischer Regisseure auf der Bühne in Berlin und zum anderen der lyrische Ausdruck der polnischen Dichter(innen) in Stockholm beleuchtet. Der Identitätsproblematik sind zwei weitere Kapitel gewidmet. Im vorletzten Teil versuchen die Autoren der Abhandlungen, die Bedeutung der Publizistik und der Texte, die sich im Grenzbereich der Literatur bewegen, im interkulturellen Dialog zu definieren. Den Band schließen Beiträge zur Sprach- und Stilanalyse einzelner literarischer Werke ab.

In die Problematik der polnischen Migrantenliteratur in Deutschland führt Marion Brandt ein. Der Autorin zufolge entstand das deutsche Interesse an den polnischen Künstlern erst in den 1980er Jahren und wurde vor allem von den aus Ostdeutschland ausgewiesenen, dann in Westberlin ansässigen Intellektuellen wie Jürgen Fuchs oder Utz Rachowski getragen. Es hing direkt mit den demokratischen Widerstandsbewegungen in Polen zusammen, die diese Autoren über ihre polnischen Freunde (u.a. Adam Zagajewski) aktiv unterstützten. Nach der Wende schwächte der politische Gestus dieser Zusammenarbeit ab, in den Vordergrund traten nun gemeinsame Werte und Ideale. Zunehmend wurden zahlreiche Initiativen ins Leben gerufen, so Lesungen, Tagungen, Zeitschriften und Verlage, die den kulturellen Dialog zwischen den beiden Völkern wach hielten. Neben dieser offiziellen Linie erwähnt Brandt auch Künstler der sogenannten alternativen Szene, wie Bert Papenfuß-Gorek und Wojciech Stamm (Lopez Mause), die ihrerseits deutsch-polnische Kontakte in klarer Abgrenzung von der neuen liberal-kapitalistischen Konsumgesellschaft und bewusst als Außenseiter vorantrieben.

Im folgenden Schritt wendet sich Marion Brandt der Methodologie zu. Um die Schaffensergebnisse der Autoren mit polnischem kulturellem Hintergrund zu untersuchen, griffen germanistische Literaturwissenschaftler nach immer neuen Methoden. Während in den 1980er Jahren eine nationalliterarische Perspektive vorgeherrscht habe, die zwischen der deutschen und der „anderen“ Literatur unterschied, nutzten die Wissenschaftler heute differenziertere Zugänge, die ihnen das sich an Kafka anschließende Konzept der Peripherie wie auch die von H.K. Bhabha formulierten Begriffe der Transnationalität, Translatorik und des dritten Raumes eröffneten. Eine dritte Möglichkeit bietet die eine hierarchische Herangehensweise brechende Interkulturalität, die Brandt für die ergiebigste Methode hält und als „Transkulturalität“ sich durchdringender Kulturen begreift, in der alle Grenzen verwischt und aufgehoben würden (S. 33).

Ähnlich wie Deutschland ist heute auch Schweden ein multikulturelles und mehrsprachiges Land. Mit der Bezeichnung „polnische Literatur“ meint Ewa Teodorowicz-Hellman Texte, die von Autoren mit „polnischen Kulturwurzeln“ (S. 43) in polnischer und schwedischer Sprache verfasst werden. Sie konzentriert sich darauf, den Prozess der Definitionssuche für die Minderheitenliteratur nachzuzeichnen und die polnische Literatur innerhalb

der schwedischen und der Migrantenliteratur zu verorten. Die geläufigen Termini („inwanderlitteratur“, „immigrantlitteratur“, S. 52) verwiesen meistens auf das ethnische oder anthropologische Forschungsinteresse, wobei die literarisch-ästhetische Seite dieser Literaturen völlig vernachlässigt werde. Das seit Anfang 2000 zunehmende Interesse an Künstlern mit Migrationshintergrund habe die Kritiker und Forscher dazu veranlasst, nach einer genaueren Definition der Migrantenliteratur zu suchen. Als treffend habe sich hierfür die postkoloniale Untersuchungsmethode erwiesen (Hauptbegriffe: „ethnisch-kultureller Diskurs“, „Zentrum“ und „Peripherie“, „Hierarchie“, „Kulturnormen“ und „-werte“).

Ewa Teodorowicz Hellman bemerkt, vor allem die jüngsten Schriftsteller mit fremdländischen Wurzeln schrieben auf Schwedisch. Ihre Texte würden aber zur Unterscheidung von der schwedischen Literatur als „Neue schwedische Literatur“ (nya svenska litteraturer, S. 57) bezeichnet. Um den schwedischen Leser auf das eigene Schaffen aufmerksam zu machen, versuchten sich die polnischen Schriftsteller in den schwedischen Kulturcode einzuschreiben (so Emmy Abrahamson, Agnes Franzén oder Zbigniew Kuklarz). Zwar sei das Interesse der schwedischen Öffentlichkeit an dieser Literatur immer noch relativ gering, deren unbestreitbarer Vorzug sei aber ein neuer Blick, eine durch den kulturellen Hintergrund vorbestimmte andere Sicht. Diese fremdartige Perspektive ermögliche es den Schriftstellern, unsichtbare Erscheinungen sichtbar zu machen.

Aus historischer Sicht vollzieht Hans-Christian Trepte die Ursachen und Ziele der polnischen Emigration nach und bestimmt Berlin als einen ihrer Hauptorte, wozu die geographische Nähe wesentlich beigetragen habe, auch wenn sie gleichzeitig ein Grund für das mangelnde Einheitsgefühl unter den Polen in Deutschland sei. Die vermeintliche Integration verschulde eine gewisse „Unsichtbarkeit“ (S. 85) der Polen, worüber Janusz Rudnicki und Adam Soboczyński schrieben, doch begriffen sie diese ganz verschieden. Trepte geht auf die jüngsten Migrantenkinder, die Vertreter der modernen Nomaden ein, die zwischen Sprachen, Kulturen und Ländern lebten und deren Identität im Gegensatz zu der Elterngeneration nicht aufgrund der ethnisch-geografischen Zugehörigkeit entstände, sondern aus dem Bekenntnis zu „flüssigen Identitäten“ (S. 94).

Einige Autorinnen des Bandes zeigen, wie die wichtigsten geschichtlichen Ereignisse des 20. Jahrhunderts, darunter Holocaust, Kommunismus in Polen oder der Zweite Weltkrieg, literarisch neu gestaltet werden. Dorota Tubielewicz-Mattsson analysiert Lena Einhorn's Roman *Ninas resa*, in dem die Prozesse der individuellen Geschichtsschreibung und -überlieferung im Dialog von Tochter und Mutter vergegenwärtigt werden. Die Auseinandersetzung mit dem kommunistischen Regime im satirischen Roman *Freie Tribüne* von Christian Skrzyposzek bespricht Aleksandra Wrona. Zuletzt konstatiert Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz die Wandlung, die sich in der künstlerischen Betrachtung des Zweiten Weltkrieges vollzogen hat (bei Janusz Rudnicki, Brigitta Helbig, Dariusz Muszer). Die Kriegsdiskurse werden gegenwärtig von den Schriftstellern genutzt, um die aktuelle Migrantensituation zu exponieren.

Aus der Publikation geht hervor, dass sich die polnischen Künstler in Berlin bemühen, eine relativ starke Präsenz für sich zu beanspruchen, die sich in ihren vielfältigen Aktivitäten bemerkbar macht. Klassisches Schreiben vermischt sich mit alternativen Modellen, die durch Initiativen in der Öffentlichkeit unterstützt werden (wie u.a. durch den „Club der polnischen Versager“, durch Radiosendungen, Filme, Ausstellungen). Indem Eliza Szymańska

anknüpfend an das Konzept der Interkultur von Mark Terkessidis deutsch-polnische Theaterbeziehungen analysiert, bringt sie die Arbeit des Aktivisten Olek Witt in seinem „Theater der Migranten“ näher. In den Performancetheaterstücken würden die kulturelle Öffnung und Vielfalt, wie auch die soziale Ästhetik zu Hauptbegriffen erhoben. Andere und voneinander verschiedene Theaterkonzepte verwirklichten Henryk Baranowski (2013 gestorben), der 1981 in Kreuzberg das „Transformtheater“ aufgebaut habe, und dessen Bühnenbildner Andrzej Woron, der 1989 mit großem Erfolg eine eigene Truppe, das „Teatr Kreatur“, gegründet habe. Während Baranowskis „Freie Szene“ magische Performances biete, halte Woron dem deutschen „intellektuellen“ Theater ein romantisches Gefühlsspiel der osteuropäischen Provinz entgegen.

Die Situation in der Lyrik wird am Beispiel der in Stockholm lebenden Künstler näher gebracht. In ihre Dichtungen flechten sie die Reflexion über die doppelte kulturelle Zugehörigkeit ein. Die Autorinnen der Beiträge – Janina Gesche, Ewa Sławkowska und Ewa Teodorowicz-Hellman – schauen sich die Schaffenden an, die verschiedenen Generationen angehören. Auffallend in deren Lyrik ist eine veränderte Sicht auf das Dasein zwischen zwei Kulturen: Während für die Älteren das Leben zwischen den Kulturen eine schmerzliche Zerrissenheit bedeutet, erkennen die Jüngeren dasselbe als einen bereichernden Vorteil. Entsprechend dominierten bei Eugeniusz Wiśniewski Motive der inneren Zerrissenheit und der Sehnsucht nach der Heimat, begleitet von Trauer und Einsamkeit, durch die sich aber eine lebensbejahende Haltung bekunde (Janina Gesche). Ganz anders empfinde die junge Lyrikerin Agnes Franzén ihre doppelte kulturelle Erfahrung als Bereicherung, und wie viele ihrer Generation fühle sie sich in ihrem Nomadentum als Weltbürgerin (Ewa Sławkowska). Noch anders sei für Andrzej Szmilichowski Poesie, nebst Intuition und Parapsychologie, eine übersinnliche, über den Verstand hinausgreifende Form der Welterkundung. Hierfür bediene er sich des sprachlichen und formbezogenen Experiments, wodurch seine Werke zu Zeugen einer neuen Spiritualität würden (Ewa Teodorowicz-Hellman).

Das zentrale Thema der interkulturellen Literatur ist die Identitätsfindung. Es scheint, dass die Berliner Migranten dieses Problem mit einer Dosis Leichtigkeit oder Distanz angehen und imstande sind, es zum Teil spielerisch zu verarbeiten. Maria Gierlak beschreibt, wie Krzysztof Niewrzęda in *Czas przeprowadzki* (2005) die deutsche Hauptstadt dem kapitalistischen Bremen entgegensetzt; in ihr stoße er auf Gemeinschaftsgefühl, Spontaneität und Leichtsinnigkeit, hier finde er seinen Lebensort. Die Auseinandersetzung mit der deutsch-polnischen Geschichte habe eine konstruktive Dimension, woraufhin ein neuartiges Berlin aus der Sicht eines eingewanderten Polen entstehe, frei von bisher dominierenden feindlichen Bildern (Maria Gierlak). Auch Leszek Oświęcimskis Identitätssuche, der Brigitta Helbig-Mischewski nachspürt, kenne keine Feindschaften, doch lehne er ein traditionelles Schaffens- und Lebensmodell ab und biete mit dem *Club der polnischen Versager* und in *Klub kielboludów* (2002) eine alternative Lebensweise in einer Gegenkultur an. Deren primäre Aufgabe sei die Erschütterung der tradierten Gesellschaftsbestrebungen, weil der Künstler eine „Provokation“ sei (S. 202). Als Versager, Narr und Tollpatsch, der Stereotype dekonstruiere, bringe der polnische Emigrant der Gesellschaft des Zwangserfolgs („przymusu [...] kariery“, S. 204) verworfene Werte zurück: Demut, Bescheidenheit und Bewusstheit der eigenen Beschränkungen.

Mateusz Szubert bemerkt, dass das Fremdheitsgefühl und die Identitätsprobleme in Stockholm gleichermaßen in der literarischen Fiktion (Zbigniew Kuklarz, Michał Moszkowicz) wie auch in authentischen Aussagen (Äußerungen der Blogger) thematisiert werden. Die Identitätsfindung ist ein mühsamer Prozess, sowohl für die ältere, als auch die jüngere Generation. Janina Gesche zeigt verschiedene Sichtweisen der Schriftsteller. Während die Integration der frustrierten und einsamen Polen bei Eugeniusz Wiśniewski (*Magelungsgatan 81*, 1994) vor allem an den fehlenden Sprachkenntnissen scheitert, erscheinen die polnischen Einwanderer bei Zbigniew Kuklarz (*Hjälp jag heter Zbigniew*, 2005) im geschlossenen Familienkreis, der zahlreiche Stereotype über Polen exemplifiziert. Die Identitätsfindung ist für beide Autoren eine Herausforderung, begleitet von der Zerrissenheit im Raum „dazwischen“ (S. 221). Dieses Dilemma ist nach Ansicht Janusz Koreks dem Autor Michał Moszkowicz fremd, dessen „individuelle“ und dynamische Identität (S. 242) durch das Wechselspiel der Außen- und Innenwelt entsteht. Noch andere Erfahrungen, wie Renata Ingbrant nachweist, bringen Manuela Gretkowska (*Polka*, 2001) und Grażyna Plebanek (*Przystupa*, 2007) zur Sprache, die allerdings nur ein paar Jahre in Schweden lebten. Was sie anstreben, ist eine eindringliche Beobachtung und nicht die Integration, doch anders als Plebanek, die ein soziales Panorama der schwedischen Gesellschaftsschichten zeichnet, verdrängt Gretkowska den kulturellen Hintergrund völlig. Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz wendet sich Autoren zu, die biographisch mit Schweden verbunden sind und auf Polnisch schreiben (A. Leczycki, M. Moszkowicz, G. Plebanek, K. Tubylewicz). Sie erkennt und analysiert den weitest gemeinten Raum als sinnstiftende Kategorie (S. 254). Kennzeichnend für die Prosa dieser Autor(inn)en sind Raumwechsel und das Gespannt-Sein zwischen dem verlassenen und dem neuen Raum. Der Identitätsprozess wird nicht abgeschlossen, die Figuren sind gezwungen ihre Bemühungen immer aufs Neue zu wiederholen, was durch Beobachtung, tägliches Erleben und das sich Hineinhören in die fremde Sprache geschieht.

Im vorletzten Kapitel begeben sich die Autoren in die Grenzbereiche der Literatur. Hieronim Chojnacki bestimmt den künstlerischen Prozess des auf Polnisch schreibenden Zbigniew Kruszyński als Schaffen einer intellektuellen Ordnung, die eine identitätsschützende und integritätsstiftende Distanz erlaubt. Mit dem Selbstgefühl der Figur (*Schwedenkräuter*, 2005), die sich im „Versetzt-Sein“ (S. 277) begreift, korrespondieren die als „Versetzen“ bezeichneten, experimentellen Sprachpraktiken des Autors. Der kontroverse Publizist Maciej Zaremba, der seine Texte überwiegend auf Schwedisch verfasst, prangere Stereotype an und hinterfrage „schwedische Nationalmythen“ (S. 296), zu denen u.a. Gerichtsbarkeit, Gleichberechtigung und Toleranz gehörten (Dorota Tubielewicz-Mattsson). Dem polnischen Leser immer noch nicht bekannt genug ist Basil Kerskis Schaffen und sein Beitrag zur deutsch-polnischen Annäherung. Gespannt zwischen Vergangenheit und Gegenwart reflektiere er über die polnische Geschichte Berlins (*Homer na Placu Poczdamskim*, 2008), dessen Offenheit und Interkulturalität einem die Möglichkeit verschafften, beim Eintauchen ins Kulturleben die eigene Identität zu bewahren (Grażyna Barbara Szewczyk). Zuletzt bringt Aleksandra Wrona die Wirksamkeit polnischer „Literatursalons“ in Berlin seit Ende der 1960er näher, die sich als Anlaufstätten für polnische Literaten verdient gemacht, wie auch Bedingungen für einen

regen Kulturaustausch geschaffen haben. Zu den wichtigsten rechnet sie die von Witold Wirpsza und Maria Kurecka geführten „Berliner Salons“, den „Salon bei Lilka“, d.h. bei der Grafikerin und Illustratorin Helena Bohle-Szacka, und den elitären Künstlerkreis bei Christian Skrzyposzek. Nicht zu unterschätzen sei auch der von Andrzej Szulczyński 1987 gegründete KIK (Klub der katholischen Intelligenz) gewesen, der sich besonders stark für den deutsch-polnischen Dialog eingesetzt habe.

Zuletzt werden einige Texte einer genaueren Sprachanalyse unterzogen. Renata Makarska beschäftigt sich mit der Hybridisierung der Sprache – also der Mehrsprachigkeit der Texte – bei der Translation. Das interessanteste Beispiel liefere Dariusz Muszer mit der polnischen Selbstübersetzung von *Die Freiheit riecht nach Vanille* (1999; *Wolność pachnie wanilią*, 2008), ein negatives Beispiel dagegen *Tunel* (2011) von Magdalena Parys, wo für die Hybridisierung keine Begründung gefunden werden könne. Den individuellen Sprachstil Michał Moszkowicz analysiert Małgorzata Płomińska und nennt als dessen Merkmale eine lexikalische Dialogform und Umgangssprachlichkeit, die, gekoppelt mit der syntaktischen Einfachheit, den Texten Authentizität und Reportagecharakter verleihen. Sprachspiele, Groteske und Situationskomik, wie auch eine dynamische und eindeutige Sprache öffnen die Texte auf die Leser hin. Ein letztes Beispiel für eine Prosa, die sich auf der Grenze zwischen literarischer Fiktion und einem Ratgeberbuch bewegt, ist *Konsten att vara invandrare* (2008, auf Polnisch 2010) von Andrzej Olkiewicz, die von Hieronim Chojnacki vorgestellt wird. Indem die Hauptfigur jegliche Nationalmythen verwerfe und die Wechselhaftigkeit der Lebensumstände akzeptiere, setze sie auf zwischenmenschliche Beziehungen als Grundlage eines Zufriedenheit stiftenden Lebens. Formal suche der Autor sein Konzept eines „unentbehrlichen Buches“ („niezbędnik“, S. 318) durch bestimmte Strategien wie Faktenansammlung, Lektürezitate und Aussagen der Autoritäten zu verwirklichen, die im Anhang akribisch nachgewiesen würden.

Zusammenfassend kann nochmals betont werden, dass die Veröffentlichung in das weniger bekannte Schaffen der Künstler mit polnischem kulturellem Hintergrund einführt. Insgesamt erhält der Leser mit *Między językami* ein sehr informatives und vielseitiges Buch. Die in einer offenen, gut zugänglichen Sprache gehaltenen Beiträge geben einen tiefgreifenden Überblick über die methodologischen Ansätze, wie auch über die Formen und Themen der Aktivitäten polnischer Künstler, überwiegend Schriftsteller und Dichter, die aus verschiedenen Gründen Polen verlassen haben oder bereits zur Generation gehören, die in polnisch geprägten Familien im Ausland geboren ist. Wie Marion Brandt in der Einleitung bemerkt, bedürfen die angefangenen Untersuchungen dieses Schaffens einer Fortsetzung. Die Komplexität der Veröffentlichung sollte nicht nur polnische, sondern auch deutsche und schwedische Literaturwissenschaftler und Kritiker zur weiteren Forschung auf diesem Gebiet anregen.

Joanna Sumbor
Uniwersytet Szczeciński

Renata Cieślak, Franz Fromholzer, Friedmann Harzer und Karolina Sidowska (Hgg.), *Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus (1990–2012)*. Neisse Verlag, Dresden, 2013, 320 S.

Der Band *Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus (1990–2012)* versammelt Beiträge, die 2012 unter Zusammenarbeit der Lodzer und Augsburger Germanistik Tagung vorgetragen wurden. Allen gemeinsam ist das Interesse an den deutsch-polnischen Beziehungen der letzten dreißig Jahre.

Die beiden ersten Beiträge kann man als eine Art Einführung in die Thematik des Bandes auffassen. Der Beitrag der polnischen Herausgeberinnen referiert Allgemeines zur Situation polnischer Autoren in Deutschland. Unter Berufung auf die bei der Interkulturalitätsdebatte oft verwendeten Begriffe wie etwa „das Fremde“, „das Andere“, „die Grenze“, „der Transitraum“ wird über die Kondition der nach 1989 nach Deutschland migrierten Autoren berichtet. Renata Cieślak und Karolina Sidowska (*Polnische Stimmen in Deutschland*) weisen den Schriftstellern einen Hang zur Selbstreflexion nach, bei dem stereotype Vorstellungen, schwarzer Humor und eine provokative Sprache eine wesentliche Rolle spielen. Das Leben im Zwiespalt zwischen zwei Ländern und zwei Kulturen wird dabei als problematisch, das kreative Potential zugleich aber als förderlich für die künstlerische Arbeit festgehalten.

Die deutschen Herausgeber, Franz Fromholzer und Friedmann Harzer, erläutern die Wahl des Titels für den Band (*Polnisch-deutsche Duette. Zur Bedeutung von Musik für eine interkulturelle Literatur*). Sie nennen Texte sowohl polnischer, als auch deutscher Autoren, bei denen die Musik, sei es bereits im Titel, sei es als Thema oder Modell, eine zentrale Rolle spielt. Damit wird die Bedeutung der Musik, die als eine Art dritter Raum aufgefasst wird, „in dem Polyphonie nicht Dissonanz, Vielstimmigkeit nicht Disharmonie bedeuten müssen“ (S. 25), für den deutsch-polnischen Literaturdiskurs erläutert.

Der erste Teil der Publikation (*Duette*) umfasst neben den beiden einführenden Beiträgen zwei weitere, die eben jenem deutsch-polnischen Literaturdiskurs verhaftet bleiben. Joanna Jabłkowska (*Polnische Literatur in Deutschland*) liefert einen Überblick über polnische Autoren, Exilinstitutionen und Zeitschriften in Deutschland. Das Fazit des Beitrags lautet, dass der Kulturtransfer in einer Migrationsgesellschaft nicht problemlos verläuft, was man fast in allen Werken der in Deutschland schreibenden polnischen Autoren widergespiegelt finden kann.

Mathias Mayer (*Mythen der Grenze. „Polnische Duette“ von Ransmayr und Pollack als Triptychon*) geht dem Phänomen der Grenze in drei Geschichten nach – *Der Wolfsjäger. Fährtenuche in den polnischen Karpaten*, *Der Heilige* und *Der Nachkomme. Zwischen Ghetto und Gelobtem Land* –, die Christoph Ransmayr und Martin Pollack 2011 als gemeinsame Erzählung herausgaben. Mayer ist der Meinung, dass in allen drei Texten die Grenze „in ihrer [...] Durchlässigkeit“ (S. 45) erzählt wird.

Im zweiten Teil der Veröffentlichung sind Texte versammelt, die über die schwierigen Beziehungen zwischen Polen und Deutschland in der Vergangenheit, so auch der Titel des Kapitels (*Schwierige Vergangenheit(en)*), Auskunft geben. Am Anfang steht der Beitrag von Marguerite Markgraf und Gerhild Rochus („*Es gibt nichts zu sagen*“. *Der Topos der*

Unsagbarkeit in Kevin Vennemanns Nahe Jedenew), in dem die literarische Repräsentation der Vernichtung der europäischen Juden problematisiert wird. Diese erfolge mithilfe des Topos des Unsagbaren, der in dem analysierten Roman sowohl auf der Handlungs-, als auch auf der metafikionalen Ebene inszeniert werde. Damit schreibe sich der Roman in die seit Adornos berühmter These andauernde Debatte über die Undarstellbarkeit der Shoah ein.

Der nächste Beitrag von Evi Käppel („*Sturm ernten ohne Wind gesät zu haben*“. *Vertreibungs- oder Holocaustliteratur bei Surminski?*) setzt sich mit der Funktion von Surminskis Roman *Winter fünfundvierzig oder die Frauen von Palmnicken* für die Erinnerungskultur auseinander. Am Beispiel der Motive von Schuld und Leid wird die Verbindung zwischen Holocaust und Vertreibung näher charakterisiert.

Mit der Shoah-Thematik befasst sich auch der Beitrag von Ramona Ronczka (*Die Bedeutung von Historizität in der Darstellung von Auschwitz. Über John Boynes Der Junge im gestreiften Pyjama und Arno Surminskis Die Vogelwelt von Auschwitz*). In dem Beitrag wird nach den historischen Vorbildern für die Gestaltung der Romanfiguren gesucht und nach dem Realitätsgrad der dargestellten Geschichten gefragt.

Anja Ziegenaus (*Oral History. Die Arbeit des BR-Journalisten Thomas Muggenthaler gegen das Vergessen am Beispiel polnischer Zwangsarbeiter in Bayern*) erläutert unter Berufung auf die drei Begriffspaare „Vergessen und Verdrängen, Aufarbeiten und Verarbeiten, Schweigen und Reden“ (S. 135) die journalistische Arbeit von Thomas Muggenthaler. Dadurch, dass in der Tätigkeit des Reporters ehemalige polnische Zwangsarbeiter zu Wort kommen, wird ein wichtiger, bislang eher vernachlässigter Teil der deutsch-polnischen Geschichte beleuchtet.

Im letzten Beitrag von Anthony Holzmann („*Brüder und Schwestern, gebt sie mir! Gebt mir eure Kinder!*“ *Steve Sem-Sandbergs dokumentarischer Roman Die Elenden von Łódź*) wird erneut auf die Shoah-Thematik eingegangen, indem analysiert wird, wie sich der schwedische Autor Steve Sem-Sandberg mit der Geschichte des Gettos Łódź/Litzmannstadt und den Ereignissen um die „Septemberaktion“ literarisch auseinandergesetzt hat.

Im dritten Teil der Veröffentlichung (*Reiseliteratur*) werden wir erneut auf eine Reise in die deutsch-polnischen Beziehungen, diesmal auch im topographischen Sinne, entführt. Im Beitrag von Sebastian Brumann (*Stephan Wackwitz' doppelte Strategie. Osterweiterung zwischen Rezeption und Reflexion*) wird das Werk von Stephan Wackwitz auf seine Zugänglichkeit und Anschaulichkeit für den Leser geprüft.

Im folgenden Beitrag unterziehen Anna Schüßler und Kamil Łuczak (*Adam Soboczynski: Polski Tango. Eine Reise durch Deutschland und Polen. Eine Kritik*) Adam Soboczynskis Beschreibungen seiner Reiseeindrücke einer heftigen Kritik. Dem Autor wird vorgeworfen, unreflektiert auf stereotype Denkweisen zurückzugreifen und sich der polnischen Herkunft zu bedienen, um als Schriftsteller erfolgreich zu sein, indem er sich auf das steigende Interesse der Deutschen für den östlichen Nachbar stützt.

Im letzten Beitrag des dritten Teils untersucht Marieke Schöning (*Räume im „Zwischenland“*. *Konstruktivistische Überlegungen zu Uwe Rada*) unter Berufung auf den *spatial turn* das Buch von Uwe Rada, das über die deutsch-polnischen Grenzregionen Auskunft gibt. In Anlehnung an Lefebvres Theorie werden drei für das Buch relevante Räume näher betrachtet: der globalisierte Raum, der verstaatliche Raum und der „Raum der Pioniere“.

Den vierten Teil des Bandes (*Beziehungskisten*) eröffnet der Beitrag von Jürgen Joachimsthaler (*In die Haut des Anderen schlüpfen? Zum Stand der literarischen Beziehungen zwischen Deutschland und Polen*), der einen Streifzug durch die deutsch-polnischen Beziehungen in der Literatur unter besonderer Berücksichtigung des darin vorkommenden Figuren-Ensembles unternimmt. Die im Titel gestellte Frage wird in Bezug auf die neueste Literatur mit einem entschiedenen „Nein“ beantwortet. Joachimsthaler kommt zu dem Resümee: „Keiner schlüpft mehr in die Haut des ‘anderen’ – was ja eine Fortsetzung der alten Alterität noch im Moment ihrer versuchten Überwindung bedeuten würde – man trägt selbst beide Häute und die Spannungen zwischen ihnen als etwas, aus dem man langsam heraussteigt [...]“ (S. 214).

Der Beitrag von Artur Piwoński und Patrycja Korzeniec (*Hier geht es um die Wurst. Leszek Herman Oświęcimskis Der Klub der polnischen Wurstmenschen*) konzentriert sich auf die Darstellung der in Oświęcimskis Werk vorhandenen Stereotype.

Auch Tuncay Kocyigit (*Inszenierte Interkulturalität. Zum ‚dritten Raum‘ in den Filmen Hochzeitspolka, Polska Love Serenade und Polnische Ostern*) erforscht die Umsetzung der Stereotype in ausgewählten Filmen mit polnischer Motivik. Darüber hinaus fokussiert sie auf den Zwischenraum der interkulturellen Beziehungen.

Und auch Justyna Sujka (*Wenn die Fremdheit die Bedeutung angibt. Auf der Suche nach den eigenen Wurzeln in der Prosa von Dariusz Muszer und Janusz Rudnicki*) richtet ihre Aufmerksamkeit auf die nationalen Stereotype und die politische Inkorrektheit in den Romanen von Muszer und Rudnicki. Sujka zufolge entwerfen beide Autoren Figuren, die „letztendlich ihren Platz auf der Erde nicht finden [können]“ (S. 240) und somit auch in einem gewissen Zwischenraum leben.

Die fünf letzten Beiträge des Bandes können unter dem gemeinsamen Nenner „Polen verstehen“ zusammengefasst werden. Dies soll zunächst mithilfe der polnischen Kinder- und Jugendliteratur erfolgen. Anja Ballis (*Übersetzungen als Chance für den Deutschunterricht? Überlegungen zu aktueller Kinder- und Jugendliteratur aus Polen*) widmet sich in ihrem Beitrag den Fragen nach dem didaktischen Potenzial der zwischen 2007 und 2012, also in jüngster Zeit übersetzten Kinderliteratur sowie nach den Wegen, diese zu vermitteln. Die Person des Übersetzers sowie der Prozess des Übersetzens stehen im Mittelpunkt der Analyse.

Dem Beitrag schließt sich ein von Renata Cieślak durchgeführtes Interview mit dem Schriftsteller Daniel Odija an (*„Ich schreibe, was ich sehe“. Im Gespräch mit Daniel Odija*), in dem Fragen der kulturellen Unterschiede, der Stereotypenbildung sowie der Roman Kronika umarłych diskutiert werden.

Im Beitrag von Barbara Wiedemann (*Ich bin ein halber Deutscher, ein halber Pole und ein ganzer Jude – Marcel Reich-Ranickis portatives Vaterland*) wird das Porträt des „Literaturpapstes“ Marcel Reich-Ranickis entworfen. Sich auf die Autobiographie des Literaturkritikers stützend, versucht die Autorin die Frage zu beantworten, „was in welchem Ausmaß zur Bildung seiner Identität beigetragen hat“ (S. 273). Als portatives Vaterland und somit für die persönliche Entwicklung entscheidend wird die deutsche Literatur festgehalten.

Im Beitrag von Karolina Błaszczyk (*Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf. Der Wolfsjäger – eine literarische Reportage über die schmerzliche Zeitgeschichte am östlichen Rande Europas*) wird erneut Martin Pollacks und Christoph Ransmayers Reportage einer Analyse

unterzogen. Diesmal erfolgt sie unter Rückgriff auf den Gegensatz zwischen der historischen Faktizität und dem vorhandenen Mythos.

Im letzten Beitrag des Bandes (*Das Motiv des Fremden in Sabrina Janeschs Roman Katzenberge*) geht Anna Zaorska dem Phänomen des Lebens zwischen zwei Kulturen nach. Dies wird anhand einer Charakterisierung der Protagonistin von Janeschs Roman gezeigt, die wegen ihrer besonderen Position für die kulturellen Unterschiede zwischen Polen und Deutschland besonders empfänglich ist.

Das große Verdienst des besprochenen Buches liegt darin, auch Angehörige der jüngeren Generation von Germanisten und Polonisten – einige Beiträge stammen von Studierenden – dazu bewegen zu haben, sich mit Fragestellungen, die die deutsch-polnischen Beziehungen mit sich bringen, auseinanderzusetzen. Indem die vielfältigen literarischen, filmischen und journalistischen Begegnungen einer eingehenden Analyse unterzogen werden, wird das Buch also auch für die jüngste Generation zu einer Brücke zwischen Polen und Deutschland.

Eliza Szymańska
Uniwersytet Gdański

Der Briefwechsel. Willy Brandt und Günter Grass, hg. v. Martin Kölbl, Steidl Verlag, Göttingen 2013, 1230 S.

Wenn man Günter Grass nicht als leidenschaftlichen Briefeschreiber kennt, kann man die 1230 Seiten umfassende Publikation, die seinen vollständigen Briefwechsel mit Willy Brandt beinhaltet, wohl mit Erstaunen in die Hand nehmen. Zunächst überrascht die Stättlichkeit des vom Steidl Verlag in qualitätsvoller Ausstattung herausgegebenen Bandes. Es hat weniger Brandt zur materiellen Fülle dieser einmaligen Sammlung beigesteuert, denn auf drei hier abgedruckte Grass-Briefe folgt im Durchschnitt nur ein Brief des berühmten deutschen Politikers. Diese Ungleichheit fällt noch mehr bei dem Umfang der Briefe auf. Martin Kölbl, der verdienstvolle Herausgeber des Bandes, erklärt diese Asymmetrie in seinem Nachwort *Briefe als Instrument politischer Machtbeteiligung* nicht nur mit der amtsbedingten Zeitknappheit Brandts. Die Briefe der beiden Autoren seien auch aus einer grundlegend anderen Situation heraus geschrieben: Der Politiker Brandt übte Macht und Einfluss aus, der Schriftsteller Grass musste auf die Macht des Wortes vertrauen, um sich Gehör und Einfluss zu verschaffen; für Brandt bildete der Briefwechsel nur einen Teil der politischen Arbeit, für Grass war er dagegen das Herzstück seiner sozialdemokratischen Politisierung (S. 1060).

Im ersten Teil des Bandes finden sich 288 chronologisch angeordnete und mit detaillierten Stellenkommentaren versehene Briefe, Grußkarten und Telegramme aus den Jahren 1964–1990, die bezeugen, dass die beiden Briefpartner ihrer Korrespondenz große Bedeutung beimaßen. In der Tat sind ihre Briefe in vielerlei Hinsicht eine wertvolle Dokumentation. Es sind Zeugnisse der politischen Kultur und aktiver Mitbeteiligung der Bürger an der bundesrepublikanischen Politik; diese zu fördern war für Grass auch der erste Anlass

dazu, Kontakte mit Brandt aufzunehmen. Seine Korrespondenz zeigt, wie er in den 60er Jahren den Bundeskanzlerkandidaten der SPD in den Wahlkampagnen unterstützte, Wählerinitiativen organisierte und Intellektuelle für den Wahlkampf mobilisierte, sich selbst an Wahlreisen beteiligte und später – als Willy Brandt Bundeskanzler wurde – sich im politischen Leben weiter engagierte. Sie zeigen ebenfalls, wie der Schriftsteller mit seinen Kommentaren und treffenden Formulierungsvorschlägen den Wahlkampf mitgestaltete und die Sprache der Politik beeinflusste.

Der Briefwechsel zwischen Grass und Brandt gibt auch Aufschluss über ihre sich aus gemeinsamen politischen Zielen entwickelnde Freundschaft und zeigt, dass ihr beiderseitiges Verhältnis sich nie auf die rein private Sphäre reduzierte; immer behält in ihrer Korrespondenz die Öffentlichkeit Priorität. Dabei war es Grass, der sich mehr als Brandt um wechselseitige Nähe bemühte.

In den Briefen des Schriftstellers spiegelt sich – was für seine Leser gewiss interessant sein mag – auch seine Persönlichkeit wider, werden seine öffentlichen Aktivitäten und ein breites Spektrum seiner Interessen sichtbar. Selten dagegen finden sich in seinen Briefen Reflexionen über das eigene literarische Schaffen.

Der zweite Teil der Publikation umfasst 99 Zusatzdokumente. Es sind nach methodischen Kriterien sorgsam ausgewählte Texte, viele davon aus der Feder von Grass, die sich insbesondere auf das politische Engagement des Schriftstellers im Kontext seiner Zusammenarbeit mit Willy Brandt beziehen. Dazu gehören etwa die von ihm verfassten Slogans und Pointen für den Wahlkampf, Ausschnitte aus seinem Werktagebuch, Formulierungshilfen für eine Parteitagssrede Brandts, Notizen für ein Gespräch, ein Entwicklungshilfeprojekt und eine Rede Grass' vor der SPD-Bundestagsfraktion, darüber hinaus seine Korrespondenz mit Dritten, überwiegend mit Persönlichkeiten des politischen Lebens. Die Dokumente korrespondieren thematisch mit den Texten aus dem ersten Teil, werden aber nicht wie diese kommentiert.

In dem zweiten Teil des Bandes finden sich auch Ausschnitte aus literarischen Werken von Grass, in denen der Autor seine politischen Erfahrungen verarbeitet hat. Es sind z.B. Auszüge aus der Erzählung *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* über die Arbeitssitzungen der Sozialdemokratischen Wählerinitiative oder ein Auszug aus *Kopfgeburten oder die Deutschen Sterben aus* mit dem Entwurf einer Nationalstiftung.

Möglicherweise werden sich viele Leser bei der Lektüre der Korrespondenz zwischen dem hervorragenden Vertreter des politischen Lebens Brandt und dem herausragenden Repräsentanten der Literatur Grass die Frage nach dem Verhältnis zwischen Geist und Macht stellen. Auch Günter Grass hat dieses Problem bewegt und er hat versucht, es auf eine Formel zu bringen. In einem Brief, den er 1967 an Horst Ehmke schrieb und der in den Band aufgenommen wurde, nimmt er dazu Stellung und schreibt: „Ich versuche [...] zu erklären, daß Schriftsteller, um sich Distanz zum Stoff zu schaffen, Perspektiven und Erzählpositionen in Form von Rollenprosa erfinden, und daß diese Möglichkeit, von sich Abstand zu nehmen, den Schriftsteller vom Politiker grundsätzlich unterscheidet“ (S. 838).

Der Band empfiehlt sich als anregende Lektüre und ist gewiss an viele Leser adressiert. Er kann auch für wissenschaftliche Zwecke genutzt werden, wofür der Herausgeber förderliche Vorarbeiten geleistet hat, indem er, gelegentlich auch anhand von Abbildungen,

geschichtliche, politische und biographische Hintergründe erhellt. Im Buch finden sich detaillierte Angaben zur Überlieferung der Texte, ein Verzeichnis der Briefköpfe sowie eins der Abkürzungen und Siglen. Dem ausführlichen und durchaus informativen Nachwort folgen eine Zeittafel mit Informationen über Willy Brandt und Günter Grass, dann Literaturangaben und schließlich ein annotiertes Personenregister.

Mirosław Ossowski
Uniwersytet Gdański

Vom kritischen Intellektuellen zum Medienpromi? Zur Rolle der Intellektuellen in Literatur und Gesellschaft vor und nach 1989. Bansin/Usedom, 14.–16. November 2013. Tagungsbericht.

Vom 14. bis 16. November 2013 fand im Rahmen der 6. Hans Werner Richter-Literaturtage in Bansin/Usedom die Tagung *Vom kritischen Intellektuellen zum Medienpromi? Zur Rolle der Intellektuellen in Literatur und Gesellschaft vor und nach 1989* statt. Sie wurde vom Institut für Germanistik der Justus-Liebig-Universität Gießen/Arbeitsbereich Neuere deutsche Literatur (Prof. Dr. Carsten Gansel) und dem Eigenbetrieb Kaiserbäder Insel Usedom (Dr. Karin Lehmann) in Kooperation mit der Mecklenburgischen Literaturgesellschaft und dem Internationalen Christa-Wolf-Zentrum für Deutsche und Polnische Gegenwartsliteratur und -kultur ausgerichtet.

„Wo sind die Intellektuellen heute?“, so lautete die an diesen Tagen am häufigsten gestellte Frage. Dass es in den 1950er und 1960er Jahren noch kritische Intellektuelle gegeben hat und die Gruppe 47 um Hans Werner Richter in ihrer Hochzeit als „Störfaktor“ fungierte, das ist in der Forschung wiederholt betont worden. Und auch in der DDR haben Autoren bis 1989 ihre Aufgabe, ein kritisches Korrektiv der Macht zu sein, gerade unter den Bedingungen einer „geschlossenen Gesellschaft“ wahrgenommen. Mit Blick auf gegenwärtige Entwicklungen fragten sich die Referenten, ob und in welcher Weise es nach 1989 zu einem „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ gekommen und wie es um jene bestellt ist, zu deren Aufgaben in Kunst und Literatur, an Universitäten und in den Medien es gehört, gegenwärtige Prozesse kritisch zu beobachten bzw. zu durchleuchten. Insofern zielten die Diskussionen auch auf eine kritische Sicht der Rolle des Intellektuellen in der Gegenwart. Herausgestellt wurde, dass die Ereignisse um 1989 zu einem grundlegenden Wandel im Handlungs- und Symbolsystem Literatur und zu einer veränderten Rolle des Intellektuellen geführt haben. Es hängt dies nicht zuletzt mit einer weiteren „Liberalisierung“ der politischen Öffentlichkeit zusammen wie auch – und dies wurde durchweg betont – mit den radikalen Veränderungen in einer Informations- und Mediengesellschaft. Mit Blick auf Gegenwärtiges wurde auf Jürgen Habermas' Vorschlag Bezug genommen, dass „[...] die einzige Fähigkeit, die den Intellektuellen auch heute noch auszeichnen könnte, [...] der avantgardistische Spürsinn für Relevanzen [ist]. Er muss sich zu einem Zeitpunkt über kritische Entwicklungen aufregen können, wenn andere noch beim *business as usual* sind“. Mit Blick

auf die Veränderungen, die Ende der 1980er Jahre stattfanden, wurde gezeigt, wie ein Teil der Ost-Intellektuellen von dem Selbstverständnis wie der Hoffnung ausging, die DDR als einen sozialistischen Staat gestalten zu können. Dass es infolge von 1989 auch in der „alten“ Bundesrepublik zu einem Wandel kam und dies Folgen für die Rolle der Intellektuellen hatte, wurde an Beispielen mehrfach einsehbar gemacht. Offenbar wurde, dass die Intellektuellen in entscheidenden gesellschaftlichen Fragen sehr gegensätzliche Meinungen vertraten.

Die Tagung wurde von der Lodzer Germanistin Joanna Jabłkowska eingeleitet. Die Referentin sprach zum Thema *Flucht vor dem Engagement oder Widerstandsarbeit? Das Konzept der Tragödie in Heiner Müllers Schaffen*. Jabłkowska kam in ihren Ausführungen zur – nur scheinbar paradoxen – Pointe, dass Müller zwar die Form des Trauerspiels nicht akzeptieren wollte, doch in seinen dramatischen Texten die Mitleidsästhetik nicht ablehnt, sie vielmehr in den Adaptionen bekannter Texte in die eigene Version eingebaut zu haben scheint.

In seinem Beitrag *„Ihr seid zurückgeblieben, weit zurückgeblieben“ – Intellektuelle und die DDR in den 1950er Jahren* ging Carsten Gansel der Frage nach, wie die Rolle des Intellektuellen und Schriftstellers noch vor der Gründung der DDR bestimmt wurde und welche Folgen sich daraus für das angenommene Verhältnis von Geist und Macht in der Folgezeit ergaben. Der Referent zeigte anhand der Auswertung von nicht bekannten Archivmaterialien, auf welche Weise die „moderne“ Auffassung von der absoluten Freiheit und Autonomie der Künste in der DDR seit den 1950er Jahren mit politischen Mitteln abgewehrt, und wie eine Verbindung von Ästhetik und Ethik zum Bewertungsmaßstab wurde.

Werner Nell von der Universität Halle lieferte ein Porträt des Intellektuellen Albert Salomon: *Sozialplanung und Moralistik. Albert Salomons Studien zur alteuropäischen Literatur als Standortbestimmung für die Beobachtung der Gegenwart nach 1945*. Mit der Vorstellung des im deutschen Sprachraum weitgehend vergessenen Soziologen und Kulturhistorikers Albert Salomon (1891–1966) nahm Nell eine Traditionslinie humanistischer und moralistischer Studien in den Blick, die in ihrer kritischen bis skeptischen Haltung gegenüber industriegesellschaftlichem Fortschritt und planungsorientierter Sozialforschung unter den Bedingungen des Wiederaufbaus und des Wirtschaftswunders in den 1950er Jahren wenig Resonanz fand, nunmehr aber unter den veränderten Rahmenbedingungen der Welt nach 1990 durchaus auf breitere Aufmerksamkeit stoßen könnte.

Den abschließenden Beitrag des ersten Konferenztages *„Der arge Weg der Erkenntnis“ – Ostdeutsche Intellektuelle und der Verlust der Utopie* hielt Monika Wolting. Wolting kam zu dem Ergebnis, dass die friedliche Revolution und der politische Umbruch von 1989 nur noch selten mit der Vorstellung vom „Dritten Weg“ in Zusammenhang gebracht werden und diese Vision für eine demokratisch erneuerte DDR letztlich keinen Eingang in das kulturelle Gedächtnis der Deutschen gefunden hat.

Ausgehend von der Annahme, dass sich Schriftsteller am deutlichsten in der Gattung des Essays als Intellektuelle zu erkennen geben, untersuchte Peter Braun von der Universität Jena in seinem Beitrag *Christa Wolf als Intellektuelle im Spiegel ihres essayistischen Werks* das anhaltende Interesse Wolfs an naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, hier gerade an der Atom- und Elementarteilchenphysik und ihrer Anwendung auf eine philosophische und poetologische Reflexion hin.

José Fernández-Peréz von der Universität Gießen zeigte in seinem Beitrag „*Die Wahrheit über diese Zeit und unser Leben müsse wohl doch die Literatur bringen.*“ *Christa Wolfs Intellektuellenverständnis in Ein Tag im Jahr (1960–2011)* jene historischen Wendepunkte (Bitterfelder Weg, das 11. Plenum des ZK und die 80er Jahre) auf, an denen die Rolle des Intellektuellen und Schriftstellers – hier aus der Sicht Christa Wolfs – im gesellschaftlichen Leben eine Veränderung erfuhr.

Matthias Braun von der BStU Berlin (Bundesbehörde für die Stasi-Unterlagen) stellte Stephan Hermlin als „spätbürgerlichen Schriftsteller“ im Spannungsfeld der kommunistischen Ideologie dar und ging dabei auch auf die Rolle des Ministeriums für Staatssicherheit ein.

Manuel Maldonado Alemán von der Universität Sevilla beschäftigte sich in seinem Vortrag mit *Volker Braun: Die Paradoxie des kritischen Intellektuellen in der DDR*. In diesem Beitrag untersuchte Alemán am Beispiel von Volker Braun den sozialen Ort, die Rollen und Konzepte des kritischen Schriftsteller-Intellektuellen in der DDR sowie die Ambivalenz seines Engagements.

Auch Hannah Schepers von der Universität Bonn befasste sich mit dem Intellektuellen Volker Braun: *Kontinuität im Denken trotz Wandel in der Politik – Gesellschaftlicher Mitspracheanspruch über alle Systemgrenzen hinweg am Beispiel Volker Brauns*. Sie zeigte, wie Volker Braun unabhängig von der jeweiligen politischen Situation seinem Grundthema kontinuierlich treu blieb.

Der letzte Konferenztag konzentrierte sich auf die aktuellsten Entwicklungen. Jörg Schuster von der Universität Marburg stellte die Frage nach dem *Intellektuellen als Verweigerungskünstler? – Günter Eich, Ingo Schulze, Christian Kracht*. Nach einigen systematischen Überlegungen zum Verhältnis von Engagement und Verweigerung im Spannungsfeld von Werk (Symbolsystem) und medialer Autoreninszenierung (Handlungssystem) zeigte der Referent am Beispiel von Günter Eich, Ingo Schulze und Christian Kracht spezifische intellektuelle Rollenausprägungen.

Nadja Geer aus Berlin erörterte in ihrem Beitrag „*If you have to ask, you can't afford it.*“ *Das „popkulturelle Wissen als distinktiver intellektueller Selbstentwurf der 1980er-Jahre*. Geer skizzierte in ihrem Beitrag das Bild des „Hip-Intellektuellen“ der 1980er-Jahre, dessen Betätigungsfeld sich auf die Äußerung von Kritik in Clubs, Bars, Romanen und Essays erstreckte. Dem neuen Typus des Intellektuellen reiche es, sich an anderen Hip-Intellektuellen zu messen und *stills* und Standbilder zu liefern für die eigene, stroboskopartige intellektuelle Praxis oder auch „Verwirrung“.

Inga Ketels aus Bonn positionierte in ihrem Beitrag mit dem Titel *Der kritische Intellektuelle als Figur der Vermittlung zwischen verschiedenen Öffentlichkeiten. Eine Betrachtung deutscher Öffentlichkeiten am Beispiel von Dietmar Dath* die Funktion eines „linken“ Intellektuellen in der aktuellen Öffentlichkeit.

Patricia A. Gwozdz von der Universität Potsdam eröffnete mit ihrem Beitrag *The Rise of the 'Bird Culture' – Zur öffentlichen Erschaffung eines intellektuellen Mythos* eine Perspektive auf neue Strömungen und Positionen der Intellektuellen auch in einem außereuropäischen Kontext.

Das Programm wurde von zwei Literatur-Lesungen umrahmt: Am ersten Tag las Christoph Hein aus seinen beiden Romanen *Weiskerns Nachlass* (2011) und *Vor der Zeit* (2013). Das anschließende Gespräch wurde von Carsten Gansel geführt. Am zweiten Tag

fand ein Gespräch zwischen Werner Liersch – Autor, Essayist und lange Jahre Lektor, dann Chefredakteur der Zeitschrift NDL (Neue Deutsche Literatur) – und Carsten Gansel statt, das einmal mehr exemplarisch der Spezifik intellektueller Arbeit in der DDR nachging.

In den ausführlichen Diskussionen wurden die aufgeworfenen Fragen in diachroner und synchroner Perspektive jeweils auf die Struktur des Handlungs- bzw. Sozialsystems Literatur zurückgeführt. Die gewisse Renaissance des Konzepts einer „engagierten Literatur“ wurde als Indiz für gesamtgesellschaftliche Veränderungen gesehen, die – trotz der medialen Veränderungen – ein intellektuelles Engagement notwendig machen. Ein spannendes Ergebnis der Tagung liegt in dem Ansatz, dass das Wechselverhältnis von aufstörendem Individuum und seiner medial-sozialen Umwelt sich auch über neue Formeln und Wege der intellektuellen Praxis entwickelt und manifestiert. Betont wurde die Notwendigkeit, sich kritisch mit dem Typus von Personen auseinanderzusetzen, die gesamtgesellschaftliche Aufmerksamkeit weniger aus der intellektuellen Analyse aktueller Prozesse gewinnen, denn aus ihrer Medienprominenz. Gefragt wurde schließlich danach, ob und wie gesellschaftskritische Bewegungen – etwa der Protest gegen Stuttgart 21 oder die *Occupy*-Initiativen – Indiz für neue Betätigungsfelder intellektueller Arbeit im Sinne der von M. Rainer Lepsius geprägten Formel sind: Das Feld des Intellektuellen sei die „inkompetente, aber legitime Kritik“ und sein Wirkungsfeld liege in der „sozialen Vermittlung abstrakter Wertvorstellungen“.

Die Abschlussdiskussion machte die Notwendigkeit einer weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema deutlich. Eine nachfolgende Tagung zu den Aspekten des intellektuellen Engagements in einer weiteren europäischen Perspektive ist angedacht.

Monika Wolting
Uniwersytet Wrocławski

Kaya YANAR: *Made in Germany*, München: Wilhelm Heyne Verlag 2011, 286 S.

Das vorliegende Buch ist bislang das einzige, das aus der Feder eines der bekanntesten Fernseh-Spaßvögel der deutschen Comedy-Szene, Kaya Yanar, stammt. Der Humorist ist als Sohn türkischstämmiger Eltern am 20. Mai 1973 in Frankfurt am Main zur Welt gekommen. Wie auch in seiner Ethno-Comedy *Was guckst du?* (2004) karikiert Yanar in seinem Buch schonungslos die Schwächen der verschiedenen Nationalitäten im Einwanderungsland Deutschland. Somit deckt er auch seine persönliche Einstellung zu der dort betriebenen Integrationspolitik samt allen daraus resultierenden Folgen auf. Zu diesem Zweck schlüpft der damals 37-Jährige in verschiedene Rollen: mal ist er der attraktive Inder Ranjid, der von seiner rassigen Kuh Benytha kein Auge lässt, mal ist er der selbst ernannte Weiberheld Franceso, der garantiert keine Frau ins Bett kriegt, oder der durchsetzungsfähige Türsteher Hakan, der das typisch „Kanakische“ (Gewaltbereitschaft gepaart mit aggressiven Floskeln und Phrasen des Typus „Du kommst hier ned rein!“) verkörpern soll. Mal ist er aber auch Kaya Yanar selbst, der „Wanderer zwischen den Welten“, der türkische Junge mit deutschem Pass, türkischen Eltern und deutschen Nachbarn, türkischen Verwandten

und deutschen Freunden (7). Von diesem Blickwinkel her gesehen ist das Buch nicht nur ein Führer durch deutsche und türkische Sitten und Bräuche, sondern auch Yanars eigene Lebensgeschichte, die im Rahmen der Inszenierung von Eigenem und Fremdem subjektiv wiedergegeben wird.¹ Demnach werden von ihm das Einheimische und Hinzugezogene permanent gegeneinander ausgespielt, um zum einen bei dem Gegenüber ein Schmunzeln zu provozieren, zum anderen migrationsbezogene Etikettierungen im Zerrspiegel darzustellen und sie folglich auch zu widerlegen.

Die zur Aushandlung von Konflikten und schwierigen Erfahrungen subjektiv ausgewählten Gebiete und Kapitelüberschriften sind chronologisch geordnet: *Eltern, Schule, Sprache, Körper, Tiere, Autos, Essen und Trinken, Rausch, Feste und Rituale, Gesetze, Natur, Urlaub, Nightlife* und *Sex*. Diese Bereiche bieten dem Verfasser eine perfekte Plattform zur Provokation und Selbstdarstellung. Nicht selten wird hier nämlich zu den die zur Verhandlung stehenden Fragen auf etwas streitlustige Art und Weise Stellungnahme bezogen. Das schlägt sich in den folgenden Aussagen nieder:

Das Auto ist das goldene Kalb der Deutschen (Fact box: Statistisch ereignet sich auf Deutschlands Straßen alle 14 Sekunden ein Unfall. Nicht selten landen die Fahrer im Krankenhaus – aber nicht, weil sie sich verletzt haben, sondern weil sie beim Anblick des Mini-Kratzers an ihrem Wagen einen Herzinfarkt bekommen). Selbst in den sozialen Brennpunkten, wo siebenköpfige Familien in Einzimmerwohnungen leben müssen und die Arbeitslosenquote höher ist als der Plastikanteil im Körper von Daniela Katzenberger, stehen nur teure Wagen auf der Straße. Mein Vorschlag wäre, den Audi A4 in „Audi Hartz IV“ umzubenennen, denn drunter tut es selbst ein Langzeitarbeitsloser nicht. (100–103, Hervorhebung im Original)

Auf den ersten Blick ist Sex kein besonders deutsches Thema, und die Statistiken scheinen diesen Eindruck zu bestätigen: Die Deutschen liegen bei allen Sexumfragen hinten. [...] Nur 117 Mal pro Jahr haben die Deutschen Sex. Inklusive Betriebsfesten! Oder anders gesagt: 248 Mal haben sie *keinen* Sex! Vielleicht hätte ich meinen türkischen Pass doch nicht abgeben sollen. So bin ich leider Teil dieser Statistik. (270–271, Hervorhebung im Original)

Im Übrigen wendet sich der Kabarettist in seinem Buch der Frage der Sprache zu. Er weist darauf hin, dass die Sprache in letzter Zeit immer mehr zum Politikum wird. Dementsprechend werden von politischen Akteuren in aller Welt an Nicht-Muttersprachler Anforderungen gestellt, der Sprache des Aufnahmelandes mächtig zu werden, um auf diese Weise der Verdünnung des Deutschen in Deutschland entgegenzuwirken. Diesbezüglich bemerkt Yanar: „Eine gute Idee! Ich bin sicher, dass das hervorragend funktioniert! Wenn alle Ausländer fleißig Deutsch lernen, heißt es an den Bushaltestellen in Berlin-Neukölln bald nicht mehr: ‚Gibst du mir die Handy, du Arsch!‘, sondern: ‚Bitte ermöglichen Sie gemeinsam mit mir den unbürokratischen Besitzerwechsel bezüglich Ihres Mobiltelefons‘“ (47) – eine

¹ Dies mag auch das Anliegen des Verfassers widerspiegeln. Denn die Formulierung *Made in Germany*, die dem Buch als Titel dient, wird von Yanar zweimal verwendet und zwar, um auf sein Zugehörigkeitsgefühl einerseits und seine eigene Auffassung von dem typisch Deutschen andererseits zu verweisen: „Ich bin zwar Türke, aber nicht nur. Mein Name ist türkisch, meine Eltern sind türkisch. Ich bin Turk-Germene, oder Deutsch-Turke, oder Hesse-Türk. Ich weiß es nicht. Aber eins weiß ich ganz genau: Ich bin MADE IN GERMANY“ (6, Hervorhebung im Original). Im Hinblick auf die Bundesrepublik stellt Yanar Folgendes fest: „Diese bunte und widersprüchliche Vielfalt in all ihren schillernden Ausprägungen – das ist für mich typisch „Made in Germany““ (286).

aufwendige und kaum lösbare Aufgabe, insbesondere für diejenigen, die nicht in Deutschland aufgewachsen sind, konstatiert der Fernseh-Spaßmacher (48). Selbst für ihn, der sich in Deutschland behaust fühlt, stellt das Deutsche ein schwer fassbares Phänomen dar. Auf komische Art und Weise versucht Yanar darauf aufmerksam zu machen: „Warum wird ‚Kuss‘ mit zwei s geschrieben, ‚Bus‘ aber nur mit einem? Weil man für einen Kuss *zwei* Leute braucht, im Bus aber *alleine* sitzen kann?“ (49, Hervorhebung im Original). Ferner merkt er an, dass die Kommunikation in Deutschland ohnehin längst in der „Kanak-Sprak“ erfolgt, was sich beispielsweise darin niederschlägt, dass immer mehr junge Deutsche bewusst und gezielt „isch“ statt „ich“ gebrauchen oder ganze Vokabeln aus dem Türkischen oder Arabischen übernehmen. Demnach sei das arabische „Yalla“, das so viel heißt wie „Los geht’s!“, mittlerweile auch bei vielen deutschen Jugendlichen weit verbreitet (50). Dafür seien seines Erachtens die meisten jungen Türken in Deutschland kaum noch in der Lage, ihre Muttersprache zu sprechen und gebrauchten stattdessen das bereits erwähnte „Türken-Deutsch“: „Wenn diese jungen Türken meinen: ‚Ich füge dir so lange körperlichen Schaden zu, bis du auf medizinische stationäre Hilfe angewiesen bist‘, sagen sie: ‚Isch mach disch Krankenhaus!‘ Nicht schön, aber unmissverständlich. Und respekt einflößend. Denn wir Türken haben Kanak-Sprak nur erfunden, um die Deutschen zu beeindrucken“, so Yanar (51–52, Hervorhebung im Original). Allerdings bleibt es eine strittige Frage, inwiefern das ethnolektal geprägte und humoristische Sprachrepertoire von Yanar der Einbürgerung der „Kanak-Sprak“ samt der in ihr transportierten Klischees dient und auf diese Weise die Abschleifung des Hochdeutschen begünstigt. Doch die Ausdrucksweise seiner Kunstfiguren Francesco, Hakan und Ranjid weist eine erhebliche Abweichung vom angenommenen Standard auf (bewirkt durch eine vereinfachte Grammatik, eine starke Generalisierung sowie derb-drastische Bewertungsformeln) und scheint nur eine Bestätigung des bereits Gesagten darzustellen. Belege hierfür liefern die folgenden Aussagen von Hakan und Francesco:

1. Kapitel *Rausch*: Hakan meint: „Isch bin konkret 100-Prozent-Typ: Isch rauche nicht – isch brenne!“ (143)
2. Kapitel *Gesetz*: Hakan meint: Für misch zählt konkret nur das Gesetz des Stärkeren: Wenn de scheiße Toastbrotsscheibe mit de krasse Nutellaseite auf meine Hose fällt, hau isch de doofe Brot sofort konkret eine rein!“ (195)
3. Kapitel *Natur*: Hakan meint: „Was soll ich auf de Scheiße See? Wenn ich konkret auf die Fresse falle will, dann geh ich in Tanzschule!“ (215)
4. Kapitel *Urlaub*: Francesco meint: „Für mich eine Nacht mit unbekannte Signorina isse die schönste Form von Fremde-Verkehr!“ (229)

Nichtsdestotrotz lässt sich kaum abstreiten, dass dem bereits Vorgeführten eine gewisse Dosis Humor innewohnt. Hierbei werden zur Zielscheibe der verbalen Attacken nicht ausschließlich die Schwächen des „intrapyschisch Anderen“. Die der Kultur seiner Vorfahren anhaftende Inkonsequenz wird von dem Humoristen sogar viel häufiger aufs Korn genommen. In punkto Genussmittelkonsum teilt der Buchautor z.B. Folgendes mit: „In islamischen Kulturen ist Alkoholgenuss verboten. Eigentlich. Es gibt natürlich eine Ausnahme: Raki. Der türkische Tequila. [...] Warum ein Kulturkreis, in dem Alkohol verpönt ist, ausgerechnet ein Nationalgetränk hervorbringt, das 40 bis 50 Prozent Alkoholanteil hat, ist mir ein Rätsel“ (152). Hierbei weisen die beiden Nationalitäten meist erhebliche Differenzen

bei Festen und Ritualen auf. Im Gegensatz zu Deutschland wird in der Türkei viel seltener gefeiert. Im Hinblick darauf stellt Yanar Folgendes fest: „Mein Vater hatte keine Ahnung vom Feiern, und er hatte auch kein Interesse daran. Wenn er gekonnt hätte, hätte er seine eigene Beschneidung geschwänzt!“ (163). Auch was das geschäftliche Miteinander anbelangt, treten unterschiedliche Rituale in den Blick: Während in Deutschland der Preis gilt, der auf einem Artikel draufsteht, wird in der Türkei gehandelt: „Wer in der Türkei den Preis zahlt, der ihm zuerst genannt wird, der wird ausgelacht. Gut, wenn man sich mit internationalen Ritualen wie dem Feilschen auskennt! Denn dann können selbst Deutsche im Ausland tolle Schnäppchen machen.“, so der Humorist (188).

Alles in allem wird im vorliegenden Buch auf die komischen Seiten der Migrationsgesellschaft verwiesen und dafür sensibilisiert. Zudem werden von Yanar die Grenzen der freien Meinungsäußerung in Deutschland ausgelotet. Die deutsche Kultur und Sprache neu und fortgeschrieben. Die Erwartungen der Migranten explizit ausgedrückt. Im Endeffekt nach dem Gemeinsamen und nicht dem Unterschiedlichen gesucht. Und was insbesondere der Aufmerksamkeit der Leserschaft nicht entgehen soll, eine nicht verbalisierte Frage nach Werten in den Vordergrund gerückt, die die Migrationsgesellschaft für die etablierte Mehrheit entwickelt. Kurzum ein Leckerbissen für alle, denen Deutschlands Gegenwart und Zukunft am Herzen liegen.

Anna Daszkiewicz
Uniwersytet Gdański

Autorinnen und Autoren

MIŁOSŁAWA BORZYSZKOWSKA, Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für deutschsprachige Literatur und Kultur im Institut für deutsche Philologie der Universität Gdańsk. 2008 Promotion zur Autobiographik des ostpreußischen und hinterpommerschen Adels nach 1945 (*Pamięć dla przyszłości*, Wrocław: ATUT 2009). Forschungsschwerpunkte: Literatur als Gedächtnismedium, Autobiographik von Autoren adliger und jüdischer Herkunft, Selbst- und Fremdzuschreibungen im deutsch-polnischen kulturellen Grenzraum, insbesondere betreffend *Pomorze* und Ostpreußen.

GERTRUDE CEPL-KAUFMAN, Dr. habil., Professorin für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Leiterin des dort ansässigen An-Instituts „Moderne im Rheinland“. Promotion zum literarischen und politischen Werk von Günter Grass. Forschungsschwerpunkte: Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Probleme der Literatursoziologie, vor allem der literarischen Gruppenbildung, Aspekte einer regionalhistorischen, interdisziplinären und komparatistischen Kulturwissenschaft sowie Kulturgeschichte des Rheinlands. Trägerin des Bundesverdienstkreuzes 2013.

ANNA DASZKIEWICZ, Dr. phil., 1998–2002 Studium der Germanistik an der Universität Gdańsk. 2011 Promotion: *Die Rekonstruktion der pädagogischen Ideen, die Joseph Ratzingers philosophisch-theologischen Gedanken zugrunde lagen*. Ab 2004 Lektorin, zurzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche Philologie der Universität Gdańsk. Forschungsschwerpunkt: Sprache und Kultur von Migranten und Migrantinnen in Deutschland, insbesondere mit türkischem Familienhintergrund.

PATRICE DJOUFACK, PD Dr., Studium der Germanistik an der Universität Yaoundé. Anschließend zweijährige Deutschlehrausbildung an der dortigen École Normale Supérieure; sechsjährige Lehrtätigkeit am Lycée Classique d'Ayos, Kamerun. 2002 Promotion: *Der Selbe und der Andere. Formen und Strategien der Erfahrung der Fremde bei Franz Kafka*. 2009 Habilitation an der Leibniz-Universität Hannover: *Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung*. Zurzeit Lehrbeauftragter am Deutschen Seminar der Leibniz-Universität Hannover.

ROMAN DZIERGWA, geb. 1956 in Ostrzeszów (Polen). In den Jahren 1975–1981 Studium der Fächer Außenhandel an der Akademie für Wirtschaftswissenschaften und Germanische Philologie an der Adam Mickiewicz-Universität in Posen. Stipendiat der Stadt Kiel in den Jahren 1986/86 und 1991/92. Forschungsstipendien in Potsdam und Weimar. 1989 Promotion, 1998 Habilitation, Professor seit 2000. Leiter der Abteilung für polnisch-deutsche

Literaturbeziehungen im Institut für Germanische Philologie der Posener Universität. Arbeitsschwerpunkte: Heinrich und Thomas Mann, Erich Maria Remarque, Regionalliteratur, Freimaurei und Literatur, Geschichte des Films, Literaturverfilmungen, Kultur der Technik. Ca. 140 Veröffentlichungen.

ANDREAS ENGLHART, Privatdozent für Theaterwissenschaft und Mediendramaturgie an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Bayerischen Theaterakademie; Privatdozent für Theatergeschichte und -ästhetik an der Fachakademie für Darstellende Kunst Athanor. Autor mehrerer Bücher, unter anderem von *Theater der Gegenwart*, kürzlich erschienen in der Reihe Wissen des C.H.Beck Verlags.

REGINA HARTMANN, Dr. habil., Professorin in Greifswald, Luleå/Schweden, dann am Institut für Germanistik der Universität Szczecin. Laufendes Forschungsprojekt: *Literarische Texte als Zeugnisse kultureller Selbst- und Fremddeutung im Ostseeraum. Von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Forschungskoooperation mit norwegischen, schwedischen, dänischen, deutschen und polnischen Partnern. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Fragen der Selbst- und Fremddeutung im Kontext interkultureller literarischer Kommunikation, Bücher sowie Einzelbeiträge zu Autoren von der Aufklärung bis zur Gegenwart.

SILKE HOKLAS, M.A., 2000–2006 Studium der Germanistik, Anglistik und Amerikanistik an der Universität Rostock. 2007–2009 wissenschaftliche Hilfskraft, 2008 und 2009 Lehrbeauftragte am dortigen Institut für Germanistik. 2009–2013 Stipendiatin des Graduiertenkollegs „Kulturkontakt und Wissenschaftsdiskurs“ an der Universität Rostock und der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Forschungsschwerpunkt: Die Darstellung des Mittelalters als „eigene Fremde“ in den Stummfilmen Fritz Langs.

ROMUALD VALENTIN NKOUDA SOPGUI, geb. 1981 in Dschang/Westkamerun. Seit 2009 Mag. phil. in deutscher Literatur- und Kulturwissenschaft. Zurzeit Arbeit an einer Dissertation über die afrikanische Migrationsliteratur in Deutschland, Frankreich und England. Assistant lecturer am Département de Langues Etrangères der Pädagogischen Hochschule an der Universität Maroua/Nordkamerun. Forschungsschwerpunkte: interkulturelle Kommunikation Afrika/Europa, vergleichende Literaturwissenschaft Afrika/Europa, deutsche und französische koloniale Vergangenheit in Afrika.

MIROŚLAW OSSOWSKI, Professor am Institut für Germanische Philologie der Universität Gdańsk. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Literatur in Danzig und Ostpreußen. Publikationen u.a.: *Der Berliner Roman zwischen 1880 und 1900* (1989), *Der kritische Provinzroman in der Weimarer Republik* (1994), *Literatura powrotów – powrót literatury. Prusy Wschodnie w prozie niemieckiej po 1945 roku* (2011).

ARTUR PEŁKA, Dr. phil., seit 2001 wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Literatur und Kultur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz an der Universität Łódź; Humboldt-Stipendiat. 2004 Promotion zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek

und Werner Schwab. Publikations- und Forschungsschwerpunkte: Drama im 20./21. Jahrhundert, deutschsprachiges Theater in Polen, österreichische Gegenwartsliteratur, Körperlichkeit und Gewalt im Drama, gender- und queer-studies. Herausgeber diverser Sammelbände; zuletzt erschienen: *Junge Stücke* (transcript 2014).

ASTRID POPIEN, M.A., Studium der Germanistik, Geschichte und Politikwissenschaft an den Universitäten Göttingen und Jerusalem. 2005–2010 DAAD-Lektorin an der Universität Gdańsk; zurzeit Lehrbeauftragte an der Universität Göttingen. Publikationen und Vorträge zu Günter Grass, S.J. Agnon, Andrzej Szczypiorski sowie zur deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur und den deutsch-israelisch-polnischen Literaturbeziehungen. Übersetzungen aus dem Polnischen, Englischen und Hebräischen.

KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK, Dr. habil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Gegenwartskultur der Universität Łódź. Forschungsschwerpunkte: Gegenwartstheater, deutsches Theater und Drama, Beziehungen zwischen Kunst und Politik. Veröffentlichungen u.a.: *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim a teatrem niemieckim po 1990 roku*, Łódź 2012; *Teatr niemiecki w Łodzi. Sceny – wykonawcy – repertuar* [Das deutsche Theater in Łódź. Bühnen – Darsteller – Repertoire, Łódź 2005, *Teatr niemiecki w Polsce* [Das deutsche Theater in Polen, Łódź 2008, Hg.]].

MAGDALENA SACHA, Dr. phil., 2001 Magisterarbeit zum deutsch-polnischen Fragenkomplex: *Der Topos Masurens als das verlorene Paradies in der Literatur Ostpreußens*. 2004 Promotion über die Kulturtätigkeit der Häftlinge im KZ Buchenwald. 2001–2009 Leiterin des Regionalmuseums Krokowa in der Kaschubei. Seit 2004 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Gdańsk. Lehrschwerpunkte: Grundlagen der Kulturtheorie, Museumswissenschaft sowie Regionalgeschichte.

JOANNA SUMBOR, Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche Philologie an der Universität Szczecin. 2006 Promotion an der Freien Universität Berlin *Ich weiss, dass ich Maler und Dichter bin oder einmal werde.* Peter Weiss: *Die Jugendschriften (1934–1940)* (veröffentlicht 2013). Forschungsschwerpunkte: deutsche Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts, Erzählweisen und Literarisierung des geschichtlichen Kontextes in der neuesten deutschsprachigen Literatur, Methoden der Texterschließung.

ELIZA SZYMAŃSKA, Dr. phil., Literaturwissenschaftlerin am Institut für Germanische Philologie (Lehrstuhl für deutsche Literatur und Kultur) der Universität Danzig. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Theater des 20. und 21. Jahrhunderts, Rezeption der deutschsprachigen Dramatik in Polen, Bühnenadaptionen der deutschsprachigen Literatur in Polen, deutsch-polnische Beziehungen im Drama und Theater, interkulturelles Theater. Promotion: *Adaptacje sceniczne Procesu Franza Kafki w Polsce*. Oficyna Wydawnicza ATUT. Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2008.

ANASTASIA TELAĀK, Dr. phil., Deutsche, Spanische/Lateinamerikanische und Französische Philologie. Promotion: *Sprache – Körper – Tradition. Jüdische Topographien im Werk zeitgenössischer Autorinnen und Autoren aus Argentinien*. Zurzeit DAAD-Lektorin am Institut für Germanistik der Universität Gdańsk. Forschungsschwerpunkte: Fields of Belonging. Interpreting Jewish Literatures/ Zugehörigkeits(-de-)konstruktionen in jüdischen Literaturen (Simon-Dubnow-Institut für Jüdische Literatur, Geschichte und Kultur Leipzig), Figuren des Sakralen und Profanen in der jüdischen Moderne, Literatur der *post mémoire*/ Erinnerungsnarrative.

HANS-CHRISTIAN TREPTE, Slawist, Anglist, Polonist; Übersetzer polnischer Literatur. Dozent für (west-)slawische Literaturwissenschaft und Kulturgeschichte am Institut für Slawistik der Universität Leipzig. Promotion über Jarosław Iwaszkiewicz's Epochenroman *Śława i chwala* (Ruhm und Ehre), 1981 *Facultas docendi*. Mitherausgeber der wissenschaftlichen Zeitschrift: *west-ost-passagen. Slawistische Forschung und Texte*. Mitherausgeber mehrerer wissenschaftlicher Bände u.a. zu Literaturen Ostmitteleuropas und des Baltikums; Publikationen zur westslawischen Literatur und Kultur, zu Exil und Migration und deutsch-westslawischen Kulturkontakten. Träger des Kavaliere-Kreuzes der Republik Polen (Krzyż Kawalerski Rzeczypospolitej Polski, 2001) und der Dankbarkeitsmedaille des Europäischen Solidarność-Zentrums (Medal Wdzięczności Europejskiego Centrum Solidarności, 2014).

ANNA WARAKOMSKA, Dr. habil., seit 2004 Adjunkt in der Abteilung für Länderstudien des deutschsprachigen Raums am Institut für Germanistik der Universität Warschau. Forschungsschwerpunkte: Wechselwirkungen zwischen Literatur und Politik, Ironie in der Literatur, deutsch-polnische Beziehungen, Kulturwissenschaft, Verfasserin zahlreicher Artikel und andere Publikationen.

MONIKA WOLTING, Dr. habil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Institut der Universität Wrocław und Professorin für Germanistik an der WSPiA in Poznań. 2006 Promotion zum *Motiv des Brunnens in der deutschen Kultur*; 2010 Habilitation mit der Schrift *Der Garten als Topos in dem Werk von Marie Luise Kaschnitz, Undine Gruenter und Sarah Kirsch*. Forschungsschwerpunkte: Literaturanthropologie, Kulturpolitik und Narratologie. In ihren Forschungen stützt sie sich auf die Theorie der Literatursemiotik, der Feldtheorie von Pierre Bourdieu und die Konzeption der Transkulturalität von Wolfgang Iser.

MAŁGORZATA ZDUNIAK-WIKTOROWICZ, Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am polnisch-deutschen Forschungsinstitut des Collegium Polonicum in Słubice der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań/Posen und der Europa-Universität Viadrina (Frankfurt/Oder); Lehrbeauftragte im Bereich Polnisch als Fremdsprache der Fakultät für Polnische und Klassische Philologie UAM. Mitarbeit an der Christian-Albrecht-Universität Kiel (2005–2007) und im Kolleg für polnische Sprache und Kultur für Ausländer UAM (2007–2011). Forschungsschwerpunkt: polnische (E)Migrationsprosa in Deutschland.

Promotion: *Współczesny polski pisarz w Niemczech. Doświadczenie, tożsamość, narracja*, Poznań 2010.

DR. ANIKÓ ZSIGMOND, Dr, phil., Studium der Germanistik und Slawistik an der Universität Debrecen. Promotion in Germanistischer Literaturwissenschaft an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest. Seit 2-2006 Dozentin am Institut für Germanistik und Translationswissenschaft der Pannonischen Universität Veszprém. Forschungsbereiche: deutschsprachige Gegenwartsliteratur, interkulturelle Literaturwissenschaft. Ehemalige Franz-Werfel-Stipendiatin.

