

Das literarische Oktett

Agata Kochanowska, Maria Wojtczak

(Hrsg.)

C

A

U A M

Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu
Poznań 2018

Das literarische Oktett

Acht junge Stimmen zur neueren deutschen Literatur

Das literarische Oktett

Acht junge Stimmen zur neueren deutschen Literatur

Agata Kochanowska, Maria Wojtczak

(Hrsg.)

Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu
Poznań 2018

Projekt okładki:
Agata Kochanowska

Recenzje:
prof. Ewelina Kamińska-Ossowska
dr Kalina Kupczyńska
prof. Werner Nell
prof. Marino Freschi

Copyright by:
Agata Kochanowska, Maria Wojtczak

Wydanie I, Poznań 2018

ISBN 978-83-947609-7-7

DOI: 10.14746/9788394760977

Wydanie:
Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
e-mail: dziekneo@amu.edu.pl
www.wn.amu.edu.pl

Inhaltsverzeichnis

Wolfgang Herrndorfs <i>Tschick</i> . Im geklauten Lada zum eigenen Ich. Ich-Konstitution im sozialen Nirgendwo	8
Olaf Koch <i>Christian-Albrechts-Universität zu Kiel</i>	
„Ich gehe irgendwo entlang, wo Frauen nicht hindürfen“. Zu Charlotte Roches <i>Feuchtgebiete</i>	18
Daria Polańska <i>Adam-Mickiewicz-Universität Poznań</i>	
„Wirtschaft war endlich Kunst geworden“. Rainald Goetz‘ <i>Johann Holtrop</i> (2012) als metarealistischer Künstlerroman	24
Kristin Eichhorn <i>Christian-Albrechts-Universität zu Kiel</i>	
„In mir habe alles zusammengefunden“. Hybride identitäten in Sabrina Janeschs <i>Katzenberge</i> (2010).....	33
Alicja Krauze-Olejniczak <i>Adam-Mickiewicz-Universität Poznań</i>	
Die Mythisierung der Wirklichkeit – Bruno Schulz‘ poetologisches Konzept als zentrales Motiv in Maxim Billers Novelle <i>Im Kopf von Bruno Schulz</i>	43
Jill Thielsen <i>Christian-Albrechts-Universität zu Kiel</i>	
Es ist alles eitel – Eva Menasses <i>Quasikristalle</i> – ein Roman im Zeichen des Saturn?	58
Marek Szałagiewicz <i>Adam-Mickiewicz-Universität Poznań</i>	
Hoffnung am dunklen Horizont: Sybille Bergs Roman <i>Vielen Dank für das Leben</i> (2012).....	64
Simon Hansen <i>Christian-Albrechts-Universität zu Kiel</i>	
„Es gibt Seelen wie Berge und Berge wie Seelen“ – zu Karl Lubomirskis <i>Bruder Orient</i> (2004) und seinen sieben anderen Reisen in den Nahen Osten.....	76
Karolina Rapp <i>Universität Zielona Góra</i>	

VORWORT

Der vorliegende Band ist das Ergebnis eines literaturwissenschaftlichen Workshops, der vom Institut für Germanistik in Poznań am 6. November 2014 veranstaltet wurde. Die Tagung fand im Rahmen Posener Kieler Tage statt, der gemeinsamen Hochschultage der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań. Die Partnerschaft beider Universitäten wird seit 1984 gepflegt und seit 2001 unter anderem durch intellektuell anregende Treffen junger Literaturwissenschaftler verstärkt, die jedes dritte Jahr jeweils in Kiel oder in Poznań zustande kommen. Diese Veranstaltungen sind eine gemeinsame Initiative der Mitarbeiter und Doktoranden an beiden Instituten, dem Kieler Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien und der Posener Abteilung für Deutsche Literaturgeschichte.

Das leitende Thema für gegenseitigen Gedankenaustausch sind jedes Mal die literarischen Neuerscheinungen und somit wird im Rahmen der deutsch-polnischen Workshops immer über die neusten Romane, die auf dem deutschsprachigen Buchmarkt erschienen sind, diskutiert.

Als Folge jedes solchen Workshops wird ein Band veröffentlicht, der die vorgetragenen Beiträge sammelt. Mit dem Titel des vorliegenden Bandes möchten wir an die Tradition des vom ZDF ausgestrahlten literarischen Quartetts anknüpfen, im Rahmen dessen immer neuste literarische Erscheinungen auf dem höchsten intellektuellen Niveau, mit Scharfsinn und Engagement diskutiert werden. Wir aber möchten dem Leser keine vier Nestoren der Literaturkritik vorstellen, sondern junge, engagierte Literaturwissenschaftler – doppelt so viele, wie in Ranickis ursprünglicher Runde.

Unser literarisches Oktett ist ein auf acht junge Stimmen komponiertes Werk über die neuste deutsche Gegenwartsliteratur, in dem immer wieder die Leitmotive des Erzählaktes, der Ich-Konstruktion und der Ästhetisierung von Wirklichkeit wiederkehren. Wiederholt, abgewandelt, in den Vordergrund gestellt oder in den Hintergrund rückend, tauchen sie immer wieder auf und bestimmen die Tonart.

Die acht jungen Stimmen präsentieren einen kompletten Tonumfang. Angefangen mit tiefem Bass, der über Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben* erzählt, über den Bariton, in dem ein Echo von Wolfgang Herrndorfs *Tschick* erklingt, den Tenor, dessen Färbung Eva Menasses *Quasikristalle* widerspiegelt, bis hin zu dem Alt in Rainald Goetz' *Johann Holtrop* sowie Sabrina Janeschs *Katzenberge* und dem Mezzosopran, der Geschichten über Karl Lubomirskis Reisen in den Orient wie auch über die mythisierte Wirklichkeit bei Maxim Biller spinnt. Die aufsteigende Tonleiter wird von einem überspitzt weiblichen Sopran abgeschlossen, der in Charlotte Roches *Feuchtgebiete* erklingt.

Das alle diese Stimmen zu einer harmonischen Einheit verbindende Glied ist die immer wieder wie ein Leitmotiv auftauchende Postmoderne. Indem sie, nach Umberto Eco, „keine zeitlich begrenzbar Strömung ist, sondern eine Geisteshaltung oder, genauer gesagt, eine Vorgehensweise, ein Kunstwollen“¹, durchdringt sie alle in dem vorliegenden Band vorhandenen Texte und bildet zugleich einen Kontext, in dem sie eine tiefere Bedeutung gewinnen.

¹ Umberto Eco: Nachschrift zum *Namen der Rose*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München – Wien 1984, S. 77. Zit. nach: Albert Meier (unter Mitarbeit von Zara Zerbe und Alojscha Leptin): *Postmoderne: Philosophie - Literatur*, Christian-Albrechts Universität zu Kiel 2017, S. 3.

In unserem Band, der als eine kleine Partitur der neusten deutschen Gegenwartsliteratur konzipiert wurde, findet sich also genug Raum für alle Stimmen. Hoffentlich stimmen sie auch den Leser zu einer vertieften literaturwissenschaftlichen Reflexion ein.

This collection of essays written by emerging scholars from Germany and Poland examines recent tendencies in contemporary German literature. The papers collected in the volume are the outcome of a workshop dedicated to literary studies which took place during *Kiel Days in Poznań* at the Institute of German Philology on 6.11.2014. This conference was a joint initiative of Adam Mickiewicz University in Poznań and Christian Albrecht University in Kiel. The proposed volume contains eight articles on recent publications, four by Polish and four by German authors, which explore various aspects of the contemporary German novel.

Wolfgang Herrndorfs *Tschick*. Im geklauten Lada zum eigenen Ich. Ich-Konstitution im sozialen Nirgendwo

Olaf Koch

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Der moderne Heros hat sich verändert, wie der Roman *Tschick* von Wolfgang Herrndorf zeigt. Die Probleme heutiger Heroen bestehen darin, „die moderne Welt mit einem Sinn zu versehen, der den Geist befriedigt.“² Anscheinend ist also den Menschen innerhalb der modernen Gesellschaft die Sinnhaftigkeit ihrer Existenz verlorengegangen³, die es für den Heros innerhalb der Literatur nun wiederzuerlangen gilt. So treffen im Roman *Tschick* die Protagonisten zweier Welten aufeinander, denen eben diese Sinnhaftigkeit fehlt: Auf der einen Seite findet sich die Welt des wohlstandsverwahrlosten Maik Klingenberg, der sich nach Wärme und Geborgenheit sehnt, die ihm aber weder seine alkoholranke Mutter, noch sein despotischer Vater geben können; auf der anderen Seite steht der sozial ausgegrenzte Immigrant Andrej Tschichatschow, genannt Tschick, der aufgrund seines sozialen Status keinen Anschluss an die Gesellschaft findet. Das Schicksal führt die beiden Protagonisten zusammen und sie erleben eine abenteuerliche Reise in einem geklauten Lada, mit dem sie nicht an das eigentliche Ziel ihrer Reise, die Walachai, gelangen, wohl aber den *locus terribilis* ihres alten Lebens verlassen und im sozialen Nirgendwo, der Straße, einen neuen „Sinn“ finden, was den Text zugleich als *Road Novel* identifiziert:

Beim *Roadmovie* [in Analogie zur *Road Novel*, Anmerkung O. K.] ist es die Bewegung zwischen zwei Orten, die selbst als Lebensform erscheint. Es geht darum, eine Reise zu machen, nicht oder nur vorgeblich darum, auch anzukommen.⁴

Die Bewegung als eines der zentralen Motive des Textes erlaubt aufgrund ihrer Sinnstiftung eine Entwicklung der Protagonisten und bildet den primären Handlungsrahmen der Ich-Konstitution und Identitätsfindung. Sie erzeugt nicht nur örtliche, sondern erzwingt vielmehr auch geistige Beweglichkeit. Das Kriterium der Entwicklung der jugendlichen Protagonisten führt ferner zu einer weiteren Klassifizierung des Textes, die der Adoleszenz- oder Entwicklungsliteratur, mit Elementen des klassischen Bildungsromans. Bei der Adoleszenzliteratur handelt es sich um „Texte, in denen die physiologischen, psychologischen und soziologischen Aspekte des Heranwachsens, zumeist zwischen dem 12. und 18. Lebensjahr thematisiert werden.“⁵ Der Protagonist Maik Klingenberg setzt sich im Verlauf des Romans mit drei ganz typischen Elementen der Adoleszenzliteratur auseinander: der Findung der eigenen

² Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Berlin 2011. S. 410.

³ Vgl. hierzu auch: Markus Gabriel: „Real ist, was real ist“. In: „ZEIT“ vom 07.11.2014. Online abrufbar unter: <http://www.zeit.de/campus/2014/06/markus-gabriel-philosophie-neuer-realismus/komplettansicht> (Datum des Zugriffs: 19.03.2017)

⁴ Kirsten von Hagen, Hans Jürgen Wulff: *Road-Movie*. In: Hans Jürgen Wulff (Hg.): *Das Lexikon der Filmbegriffe*. Kiel: Christian-Albrechts-Universität, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, 2011-. Online abrufbar unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=313> (Datum des Zugriffs: 12.10.2012)

⁵ Rainer Kolk: *Die Jugend der Moderne*. In: Ders.: *Die Jugend im Vormärz. Forum Vormärz Forschung 2006*. 12. Jahrgang. Bielefeld 2007. S. 11-24. Hier S. 11.

Sexualität, der Freundschaft zu Gleichaltrigen sowie der Auseinandersetzung mit der prekären familiären Situation.

Der Antagonist ist in diesem Falle das unbewegliche und dem alten Leben verhaftete Ich mit dessen Ängsten und negativen Empfindungen, das es zu überwinden gilt, um aus der Identitätsdiffusion der Pubertät eine stabile erwachsene Identität zu bilden. Dies gelingt Herrndorf damit, dass er seine beiden Helden auf eine ungewöhnliche Reise mit einem geklauten Lada durch Deutschlands Osten schickt, bei denen sie auf ebenso ungewöhnliche Menschen treffen.

Den Anstoß zu diesem Plot fand Herrndorf in literarischen Vorläufern wie *Herr der Fliegen* von William Golding, *Die Abenteuer des Huckleberry Finn* von Mark Twain, *Der Bericht des Arthur Gordon Pym* von Edgar Allan Poe oder *Pik reist nach Amerika* von Franz Werner Schmidt. Aus diesen Büchern extrahierte Herrndorf seine eigene Schreibphilosophie:

Ich [habe] festgestellt, dass alle Lieblingsbücher drei Gemeinsamkeiten hatten: schnelle Eliminierung der erwachsenen Bezugspersonen, große Reise, großes Wasser. Ich habe überlegt, wie man diese drei Dinge in einem halbwegs realistischen Jugendroman unterbringen könnte. Mit dem Floß die Elbe runter schien mir lächerlich; in der Bundesrepublik des einundzwanzigsten Jahrhunderts als Ausreißer auf einem Schiff anheuern: Quark. Nur mit dem Auto fiel mir was ein. Zwei Jungs klauen ein Auto. Da fehlte zwar das Wasser, aber den Plot hatte ich in wenigen Minuten im Kopf zusammen.⁶

Die drei primären Strukturelemente eines Jugendromans nach Herrndorf sind demnach also autarke Protagonisten, die eine Reise in einem leeren oder auch Null-Raum (Wasser, Straße, etc.) unternehmen. Bei genauer Analyse des Textes wird ferner deutlich, dass auch die Handlung der Protagonisten einer festen Struktur unterliegt. Diese wird erkennbar, wenn die klassische Heldenreise⁷ des amerikanischen Mythenforschers Joseph Campbell auf den Text appliziert wird und die Funktionsweisen der *rites de passage* (van Gennep⁸) genauer herausgearbeitet werden.

Der Held, Maik Klingenberg, erfährt in der Ausgangssituation des Textes zunächst einen Mangel: Maik ist in seine Mitschülerin Tatjana Cosic verliebt, die er jedoch kaum kennt. Tatjana plant zu Beginn der Sommerferien ihren 14. Geburtstag zu feiern. Maik möchte ihr zum Geburtstag ein ganz besonderes Geschenk machen und hat bereits Wochen zuvor damit begonnen, ein überdimensionales Poster der Lieblingssängerin von Tatjana, Beyoncé, zu zeichnen. Am letzten Schultag, als Tatjana die Einladungen unter den Mitschülern verteilt, erfährt Maik dann jedoch, dass er nicht eingeladen ist. Als Maik anschließend niedergeschlagen zu Hause eintrifft, erfährt er dort zu allem Unglück, dass seine Mutter erneut für vier Wochen in einer Entzugsklinik behandelt werden muss und sein Vater zu einem zweiwöchigen Urlaub mit seiner Assistentin Mona aufbricht. Der Vater gibt Maik zweihundert Euro und überlässt ihn dann seinem Schicksal. Maik bricht daraufhin weinend zusammen: „Ich knallte die Tür zu, schloss die Augen und stand eine Minute völlig still. Dann warf ich mich auf die Fliesen und schluchzte.“⁹ Der Mangel, in

⁶ Kathrin Passig: *Wann hat es „Tschick“ gemacht, Herr Herrndorf?* [„Frankfurter Allgemeine Zeitung“, Gespräch mit Wolfgang Herrndorf]. In: faz.de. Online abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/im-gespraech-wolfgang-herrndorf-wann-hat-es-tschick-gemacht-herr-herrndorf-1576165.html> (Datum des Zugriffs: 15.03.2015)

⁷ Joseph Campbell: *Heros*. S. 63ff.

⁸ Vgl. hierzu: Arnold van Gennep: *Übergangsriten*. 3. erweiterte Auflage. Frankfurt/New York 2005.

⁹ Wolfgang Herrndorf: *Tschick*. Berlin 2010. S. 72.

Form eines fehlenden familiären Zusammenhalts und dem Gefühl des Nicht-geliebt-werdens ist offensichtlich.

Nun erscheint Andrej Tschichatschow auf der Bildfläche, der Maik zunächst mit einem Fahrrad, später jedoch mit einem geklauten Lada besucht. Maik hat bis dahin die freundschaftlichen Annäherungsversuche von Tschick in der Schule weitestgehend abgelehnt; denn in seinen Augen war Tschick ein Asozialer, was er primär über dessen Kleidung definierte. Maik ist entsprechend wenig erfreut, als er in dieser emotional angespannten Situation auf Tschick trifft.

Tschick ist als Zehnjähriger mit seinem Bruder aus Rostow in Russland nach Berlin emigriert und hat nach dem Besuch einer Förderschule den Sprung auf das Gymnasium geschafft. Er ist jedoch, ähnlich wie Maik, ein Außenseiter in der Klasse und fällt unangenehm im Unterricht auf, da er des Öfteren vor Schulbeginn bereits Alkohol konsumiert oder die Hausaufgaben nicht oder nur unzureichend gemacht hat. Er ist in der Vergangenheit bereits mehrfach straffällig geworden.

Tschick wurde ebenfalls nicht zur Geburtstagsfeier von Tatjana Cosic eingeladen. Im Gespräch mit Maik erfährt Tschick, dass Maik in Tatjana verliebt ist und sieht die Zeichnung, die Maik angefertigt hat, von der er wiederum begeistert ist. Tschick schlägt Maik daraufhin vor, dass sie trotzdem zu Tatjanas Geburtstagsfeier fahren, obwohl sie nicht eingeladen wurden und Maik ihr dort die Zeichnung überreichen soll. Maik lehnt dies zunächst jedoch ab.

An dieser Stelle sind die ersten drei Stufen der Heldenreise nach Campbell bereits absolviert:

1. Ruf: Erfahrung eines Mangels oder plötzliches Erscheinen einer Aufgabe. Der Mangel besteht in der Erfahrung der familiären Leere. Die erste Aufgabe des Helden besteht darin, Tatjana Cosic das Geburtstagsgeschenk auf Tschicks Geheiß zu überbringen. Tatjana Cosic ist gewissermaßen die Heroldin, wobei der Protagonist Tschick das handlungsauslösende Moment bildet.
2. Weigerung: Der Held zögert, dem Ruf zu folgen. Maik widerspricht Tschick zunächst und möchte weder auf die Geburtstagsfeier von Tatjana Cosic gehen, noch in die Walachai fahren, weil er beides schlichtweg für „absurd“ hält. Doch schließlich kommt es zum
3. Aufbruch: Er überwindet sein Zögern und macht sich auf die Reise.

An diesem Punkt verändert sich die Figur Maik Klingenberg: War die Figur bis dahin noch statisch, besaß also nur mehr oder minder feste Eigenschaften, wird sie durch das Aufeinandertreffen mit Tschick nun dynamisch und beginnt sich zu entwickeln. Maik überwindet seine Ängste: „Tschick löste die Handbremse, und ich weiß, ehrlich gesagt, nicht, warum ich nicht ausstieg. Ich bin ja sonst eher feige. Aber gerade deshalb wollte ich gerade mal nicht feige sein.“¹⁰

Tschick hat die Funktion des Mentors übernommen und hilft Maik zu reflektieren, warum er wohlmöglich nicht zu Tatjanas Geburtstagsfeier eingeladen wurde:

„Du bist nicht eingeladen! Na und? [...] Aber weißt du, warum du nicht eingeladen bist? Siehst Du – du weißt es nicht mal. Aber ich weiß es.“
 „Dann sag’s, du Held. Weil ich langweilig bin und scheiße ausseh.“

¹⁰ Ebd. S. 82.

Tschick schüttelte den Kopf. „Du siehst nicht scheiße aus. Oder vielleicht siehst du scheiße aus, aber daran liegt’s nicht. Der Grund ist: Es gibt überhaupt keinen Grund, dich einzuladen. Du fällst nicht auf. Du musst auffallen, Mann.“¹¹

Bemerkenswert ist hieran, dass dem gesellschaftlich ausgegrenzten Tschick die Rolle des Mentors zudedacht wird, was im Umkehrschluss auch als Gesellschaftskritik gedeutet werden kann; denn die Gesellschaft erlaubt diese hervorgehobene Rolle für gewöhnlich nur für ihresgleichen.

In den Stufen vier und fünf der Heldenreise nach Campbell brechen die Protagonisten nun endgültig zu ihrer Reise auf und betreten den „Bauch des Walfisches“¹². Die beiden Protagonisten fahren zu der Geburtstagsfeier von Tatjana Cosic und Maik übergibt der sichtlich erstaunten Tatjana seine Zeichnung, ohne ihre Reaktion abzuwarten. Er ist anschließend stolz und erleichtert, dass er diesen Schritt gewagt hat, zu dem Tschick ihn überredete.

Mit dem Besuch bei Tatjana Cosic ist die sechste Stufe der Heldenreise, die erste Schwelle schwerer Prüfungen, erfüllt und die beginnende Ich-Konstitution des Helden setzt sich nun im Hauptteil, der siebten Stufe mit der Lösung von fortschreitenden Problemen und Prüfungen fort.

Der Initiations- und Transformationsprozess des Helden Maik Klingenberg beginnt mit der Ablösungsphase (*separation*) von seinen Eltern und seinem alten zu Hause, was auch deutlich an seinen geschilderten Eindrücken während der Fahrt erkennbar wird:

Mein Arm hing aus dem Fenster, mein Kopf lag auf meinem Arm. Wir fahren Tempo 30 zwischen Wiesen und Feldern hindurch, über denen langsam die Sonne aufging, irgendwo hinter Rahnsdorf, und es war das Schönste und Seltsamste, was ich je erlebt habe. Was daran seltsam war, ist schwer zu sagen, denn es war ja nur eine Autofahrt, und ich war schon oft Auto gefahren. Aber es ist eben ein Unterschied, ob man dabei neben Erwachsenen sitzt, die über Waschbeton und Angela Merkel reden, oder ob sie eben nicht da sitzen und niemand redet.¹³

Die beiden Protagonisten erleben nun eine Reihe von sekundären Abenteuern, die allein der Tatsache geschuldet sind, dass zwei Vierzehnjährige ein Auto geklaut haben und damit über Schleichwege ohne Hilfsmittel wie Handys oder Karten (Wortlaut Tschick: „Landkarten sind für Muschis“¹⁴) durch Brandenburg fahren und sich dabei gezwungenermaßen hoffnungslos verfahren, was eine ganz eigene und eigentümliche Art der Komik mit sich bringt.

Am fünften Tag der Reise sind Tschick und Maik gezwungen, Benzin für den Lada zu beschaffen. Aufgrund ihres Alters können sie jedoch nicht einfach an einer Autobahntankstelle vorfahren, tanken und bezahlen und so entschließen sie sich, Benzin aus einem parkenden Auto zu stehlen. Dafür benötigen sie jedoch einen Schlauch und einen Kanister, was die beiden Protagonisten auf einer Müllhalde in einiger Entfernung finden. Dort treffen sie auf Isa Schmidt, ein stark verwahrlostes Mädchen, das sich jedoch zu helfen weiß; denn es zeigt den beiden Protagonisten, wie man Benzin aus einem Autotank mit einem Schlauch ansaugt. Maik und Tschick waren daran zuvor gescheitert. Zunächst zum Unmut von Maik und Tschick, schliesst Isa sich ihnen an.

¹¹ Ebd. S. 89.

¹² Vgl. dazu Campbell: *Heros*. S. 103ff.

¹³ Ebd. S. 104.

¹⁴ Ebd. S. 104.

Jedoch kommen sich Isa und Maik schon nach kurzer Zeit näher und an einem Fluß, an dem er Isa die Haare schneidet, kommt es für Maik zu einer folgenschweren Konversation:

„Hast du schon mal gefickt?“, fragte Isa.
 „Was?“
 „Du hast mich gehört.“
 Sie hatte ihre Hand auf mein Knie gelegt, und mein Gesicht fühlte sich an, als hätte man heißes Wasser draufgegossen.
 „Nein“, sagte ich.
 „Und?“
 „Was und?“
 „Willst Du?“
 „Was will ich?“
 „Du hast mich schon verstanden.“
 „Nein“, sagte ich.
 Meine Stimme war ganz hoch und fiepsig. Nach einer Weile nahm Isa ihre Hand wieder weg und wir schwiegen mindestens zehn Minuten.¹⁵

Für Maik ist die Begegnung mit Isa gewissermaßen die „Begegnung mit der Göttin“ (Campbell). Erfahrungen über Sexualität und die Konfrontation damit sind ein zentraler Themenbereich im Adoleszenzroman. Maik gehen diese Annäherungsversuche von Isa jedoch zu schnell. Er ist auf diese plötzliche Annäherung nicht vorbereitet und doch schafft es Herrndorf, dieses Spannungsfeld zwischen Erotik und Sexualität offen zu halten:

„Aber ich fand es schön mit deiner ärchmm. Hand auf meinem Knie.“
 „Ach?“
 „Ja.“
 „Und warum?“
 Und warum, mein Gott. Der nächste Herzinfarkt.
 Isa legte ihren Arm um meine Schulter.
 „Du zitterst ja“, sagte sie.
 „Ich weiß“, sagte ich.
 „Viel weißt du nicht.“
 „Ich weiß.“
 „Wir könnten ja auch erstmal küssen. Wenn du magst.“
 Und in dem Moment kam Tschick mit zwei Brötchentüten durch die Felsen gestiegen, und es wurde nichts mit Küssen.¹⁶

Die Schwellen- und Umwandlungsriten (*rites de marges*) setzen sich im weiteren Verlauf des Textes fort und bedienen anschließend ein weiteres, wichtiges Feld im Coming-of-Age-Roman: dem Philosophieren über das Leben und den Tod. Die Protagonisten fahren auf die Spitze eines Berges und beginnen über die Schnitzereien zu philosophieren, die sie in einer alten Holzhütte vorfinden:

Das Älteste was wir finden konnten, war ‚Anselm Wail 1903‘. Uralte Buchstaben in uraltem, dunklem Holz, und dazu der Ausblick auf die Berge [...] und während wir uns sonnten, musste ich die ganze Zeit darüber nachdenken, dass wir in hundert Jahren alle

¹⁵ Ebd. S. 171.

¹⁶ Ebd. S. 172.

tot wären. So wie Anselm Wail tot war. Seine Familie war auch tot, seine Eltern waren tot, seine Kinder waren tot, alle, die in gekannt hatten, waren ebenfalls tot. [...] und das Einzige was übrig war von Anselm Wail, war dieser Name in einem Stück Holz.¹⁷

Hier schafft es Herrndorf erneut, einen Spannungsbogen mit einer ernsten Thematik zu erzeugen, den er anschließend durch Komik wieder entschärft und doch offenhält, als Tschick die Initialen der Protagonisten in das Holz ritzt:

AT MK IS 10

„Jetzt denken alle wir wären 1910 da gewesen“, sagte Isa. „Oder 1810.“

„Ich find's schön“, sagte ich.

„Ich find's auch schön“, sagte Tschick.

„Und wenn ein Witzbold kommt und ein paar Buchstaben dazwischenschnitzt, wird das die ATOMKRISE 10“, sagte Isa, „die berühmte Atomkrise des Jahres 2010.“

„Ach, halt doch die Klappe“, sagte Tschick, aber ich fand es eigentlich ganz lustig. Allein dass jetzt unsere Buchstaben neben all den anderen Buchstaben standen, die von Toten gemacht worden waren, zog mir am Ende doch irgendwie den Stecker.“¹⁸

Diese Textpassagen bestechen durch eine starke auf den Leser ausgerichtete Empathie, die Felicitas von Lovenberg, eine Kritikerin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, im Nachruf zum Tode Wolfgang Herrndorfs mit den Worten: „mit seinen präzisen, empathischen und humorvollen Geschichten machte er unsere Welt als Wunder erfahrbar“¹⁹ beschrieb.

Wolfgang Herrndorf bedient sich nicht einer Slang- oder Jugendsprache, sondern entwickelt eine eigene Kunstsprache, mit dem Anspruch der Allgemeingültigkeit:

Ich habe meinem Erzähler einfach zwei Wörter gegeben, die er endlos wiederholt, und den Rest über die Syntax geregelt. Wenn man erst anfängt, mit Slang um sich zu schmeißen, wird man doch schon im nächsten Jahr ausgelacht.²⁰

Im letzten Drittel des Romans erleben die Protagonisten eine seltsame Begebenheit: Auf ihrer Fahrt, mitten durch das brandenburgische Nirgendwo, werden sie plötzlich von einem Veteran des Zweiten Weltkriegs, Horst Fricke, beschossen. Nach der anfänglichen Feindseligkeit erweist sich der verschrobene Fricke jedoch als überaus freundlich, lädt Maik und Tschick zu sich ein und erzählt ihnen freizügig aus seiner Vergangenheit. Nicht jedoch der Umstand, inmitten einer zivilisierten Gegend beschossen zu werden, ist hier verwunderlich, sondern vielmehr die Tatsache, dass Maik und Tschick von Fricke ein ganz besonderes Elixier erhalten:

Dann zog er ein kleines braunes Glasfläschchen aus der Hosentasche und überreichte es uns, als wäre es das Kostbarste auf der Welt. Er machte in großes Gewese drum, wollte aber nicht sagen, was drin war. [...] Wir sollten es nur aufmachen, wenn wir in Not wären, schärfte er uns ein, wenn die Lage so ernst wäre, dass wir nicht mehr weiterwüssten, und vorher nicht, und dann würde es uns helfen. Er sagte retten. Es würde uns das Leben retten.²¹

¹⁷ Ebd. S. 174.

¹⁸ Ebd. S. 174f.

¹⁹ Felicitas von Lovenberg: *Dieses Zuviel ist niemals genug. Zum Tode Wolfgang Herrndorfs*. In: faz.de. Online abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/zum-tod-wolfgang-herrndorfs-dieses-zuviel-ist-niemals-genug-12549002.html> (Datum des Zugriffs: 15.03.2015).

²⁰ Passig: *Wann hat es Tschick gemacht?*

²¹ Herrndorf: *Tschick*. S. 188.

Mit dieser eher alienierten Episode findet sich ein klarer textueller Bezug zur klassischen Heldenreise, was Herrndorf in einem Interview auch bestätigt:

Was das für ein Elixier ist, das der Alte mit der Flinte den beiden da aufdrängt? Aber das weiß ich ja auch nicht. Das war nur, weil mich beim Schreiben jemand auf die „Heldenreise“ aufmerksam machte, ein Schema, nach dem angeblich fast jeder Hollywood-Film funktioniert. Da müssen die Protagonisten unter anderem immer ein solches Elixier finden. Habe ich natürlich gleich eingebaut.²²

Nach Campbell ist das Elixier das primär sinnstiftende Element einer Heldenreise. Es dient der Initiation und Transformation des Helden. Somit müssten sich Tschick und Maik nun am Ziel ihrer Reise wähnen, doch es kommt anders:

Im Auto versuchte Tschick, die Schatten auf dem Etikett zu entziffern, und als er das Fläschchen schließlich aufmachte, fing es an, wie wahnsinnig nach faulen Eiern zu stinken, und er warf es aus dem Fenster.²³

Mit dieser Wendung durchbricht Herrndorf gewissermaßen das Schema der Heldenreise, wenn er das Elixier zur Bedeutungslosigkeit degradiert. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist dies auch gleichzeitig als eine Kritik an gängigen Erzählformen zu deuten, was Herrndorf jedoch ablehnt:

Nein, bestimmt nicht. Allgemeine Ansichten zur Literatur habe ich nie gehabt und nie verstanden. Mehr Engagement! Mehr Realismus! Mehr Relevanz! Ist doch alles Quatsch. Sobald Schriftsteller irgendeine Form von Theorie ausmünzen, läuft sie immer sofort darauf hinaus, dass zum allgemeinen Ziel erklärt wird, was der Autor selbst am besten kann und schon seit Jahren praktiziert. Das sind keine Theorien, das ist das, was sich heranbildet in kleinen Hasen, wenn es nachts dunkel wird im großen Wald.²⁴

Damit schließt sich gewissermaßen der zu Beginn angesprochene Kreis, dass in einer *road novel* die Reise das Ziel ist und nicht die Ankunft an einem zuvor festgelegten Ort. Dennoch markiert die Episode mit Horst Fricke, die gleichzeitig auch die achte Stufe der Heldenreise darstellt, das nahende Ende der Reise. Sie ist somit auch ein Wendepunkt, der die Angliederungsriten (*rites d'agrégation*) zurück in die Gesellschaft anbahnt; denn der Held Maik Klingenberg hat unlängst gefunden, wonach er sucht, der Konstitution seines eigenen Ichs. Um nun den letzten, finalen Schritt im Ichbildungsprozess gehen zu können, muss das alte Ich endgültig sterben, der Held muss die Unterwelt verlassen und wieder in die Alltagswelt zurückkehren. Dies wird durch einen Unfall auf der Autobahn konstruiert, als die beiden Protagonisten einen Schweinetransporter überholen wollen und dieses Manöver misslingt:

„BREMS!“, schrie er. „BREEEEEEEEEEEMS!“, und mein Fuß bremste, und ich glaube erst sehr viel später habe ich den Schrei gehört und verstanden. [...] Der Lada drehte sich leicht seitwärts. Die Schranke vor uns neigte sich unentschlossen nach hinten, kippte krachend um und hielt uns zwölf rotierende Räder entgegen. Dreißig Meter vor uns, und ich dachte, jetzt sterben wir also. [...] Denn wir rauschten vollrohr in den Laster rein.²⁵

²² Passig: *Wann hat es „Tschick“ gemacht?*

²³ Herrndorf: *Tschick*. S. 188.

²⁴ Passig: *Wann hat es „Tschick“ gemacht?*

²⁵ Herrndorf: *Tschick*. S. 223f.

Der Roman *Tschick* wird analytisch erzählt, d.h. vor Beginn des Romans ist die Katastrophe bereits geschehen. Maik Klingenberg befindet sich zu Beginn des Romans auf einer Polizeistation, kurz zuvor ist der Unfall passiert. Dies ist die Rahmenhandlung. In die Rahmenhandlung ist die Binnenhandlung hineinmontiert, die die vorgestellte Geschichte der Heldenreise erzählt. Nach der Darstellung des Unfalls wird auf die Ebene der Rahmenerzählung zurückgekehrt. Dies markiert gleichzeitig auch die elfte Stufe der Heldenreise, die Rückkehr. Der Held überschreitet die Schwelle zur Alltagswelt, aus der er ursprünglich aufgebrochen war. Er trifft auf Unglauben oder Unverständnis, und muss das auf der Heldenreise Gefundene oder Errungene in das Alltagsleben integrieren (Campbell). Dabei trifft Maik konkret auf seine Eltern, die ihn nach dem Unfall im Krankenhaus besuchen. Sein Vater ist außer sich über das Verhalten seines Sohnes und schlägt ihn mehrfach. Der Vater möchte Tschick ferner vor Gericht für die gesamte Misere verantwortlich machen und verweist dabei auf Tschicks negative Vergangenheit, doch trotz der körperlichen Gewalt des Vaters ist Maik nicht dazu bereit, seinen Freund Tschick zu verraten, wodurch er sich von seinem Vater emanzipiert.

„Du bist da reingerissen worden von diesem russischen Asi. Und das erzählst Du dem Richter. [...] Capisce?“

„Ich erzähl dem Richter, was passiert ist“, sagte ich. „Der ist doch nicht blöd.“

Mein Vater starrte mich ungefähr vier Sekunden lang an. Das war das Ende. Ich sah noch das Blitzen in seinen Augen, dann sah ich erst mal nichts mehr. Die Schläge trafen mich überall.²⁶

Schließlich findet auch eine Wiedervereinigung mit seiner Mutter statt, als sie am Ende des Romans altes Mobiliar in den Swimmingpool wirft, wodurch deutlich eine Form von Trennung der Mutter von ihrem alten Leben symbolisiert wird und Maik sich dem anschließt:

Sie ging ins Wohnzimmer und kam mit einem Ölgemälde wieder heraus. [...] Meine Mutter [hob] den Ölschinken mit beiden Händen über den Kopf und segelte damit wie ein Drachenflieger in den Pool. [...] Sie sah toll dabei aus. [...] Ich jedenfalls ließ mich mit dem Couchsessel vornüberfallen. Das Wasser war lauwarm. Beim Untertauchen spürte ich, wie meine Mutter nach meiner Hand griff. [...] Ich dachte, dass es Schlimmeres gab als eine Alkoholikerin als Mutter. [...] Ich dachte, dass ich alles ohne Tschick nie erlebt hätte in diesem Sommer, [...] der beste Sommer von allen.²⁷

Der Held hat sein Ziel erreicht, indem er die zwölfte Stufe der Heldenreise absolviert und sein Ich konstituiert hat: Er ist der „Herr der zwei Welten“²⁸ und vereint Alltagsleben mit seinem neugefundenen Wissen. Maik konnte sich durch die auf der Reise mit Tschick gemachten Erfahrungen von seinem alten Leben trennen, seine Ängste überwinden und seine neu gefundene Identität annehmen.

Inwieweit jedoch hat sich die eingangs erwähnte Veränderung des Helden denn nun vollzogen, da Maik Klingenberg ja beinahe in idealer Weise das klassische Heldenschema abzudecken scheint? Der Protagonist Maik Klingenberg ist vollständig passiv, d.h. er ist permanent auf die Unterstützung seines primären Mentors Tschick oder seiner Mentorin Isa angewiesen. Dies wird u.a. in der Szene deutlich, in der

²⁶ Ebd. S. 230.

²⁷ Ebd. S. 254.

²⁸ Vgl. dazu Campbell: *Heros*. S. 247ff.

Tschick Maik das Autofahren beibringt²⁹ oder Isa Maik das bereits genannte Angebot zum Geschlechtsverkehr macht, das ihn zugleich überfordert. Es sind stets die anderen Figuren, die Maik den Anstoß zu seinem eigenen Handeln geben. Maik ist vielmehr ein Held wider Willen. Erst mit der Rückkehr in die Alltagswelt übernimmt Maik Verantwortung, verteidigt seinen Freund gegenüber seinem Vater und steht damit zu seinen eigenen gefundenen Werten.

Die neu gewonnene Identität, die Maik zu Beginn des Romans noch gefehlt hat, die von Tschick richtigerweise mit dessen Unauffälligkeit begründet wurde, wird nun auch von seinen Klassenkameraden wahrgenommen und sogar Tatjana Cosic interessiert sich jetzt für Maik:

Ich schaute in die Richtung, aus der der Zettel gekommen war und wo auch Tatjana saß. Niemand beobachtete mich. Auch Tatjana nicht. Ich las den Zettel zum sechsten Mal. Er war in Tatanas Handschrift geschrieben, die kannte ich ganz genau. Das A mit dem runden Bogen, der Schnörkel im G – ich hätte das eins zu eins nachmachen können. [...] Und mal angenommen – nur mal angenommen –, der Zettel kam wirklich von ihr. Mal angenommen, das Mädchen, das mich nicht zu ihrer Party eingeladen hatte, wollte wissen, was mir passiert war.³⁰

Die Antwort, die Maik Tatjana schickt wird unglücklicherweise von seinem Lehrer Wagenbach abgefangen, der sich einen Spaß aus den für ihn unrealistischen Schilderungen Maiks macht und diese in sarkastischem Ton vor der Klasse vorträgt. Als jedoch der Schuldirektor Voormann mit zwei Polizisten in die Klasse kommt und Maik hinausbittet, wird auch Wagenbach klar, dass Maik sich die Schilderungen nicht ausgedacht hat.

Maik hat gelernt, Situationen für sich zu nutzen und so geht er auch souverän mit der Befragung der zwei Polizisten um, die ihn vor dem Klassenraum Fragen zu einem weiteren gestohlenen Lada stellen.

Denn in diesem Moment klingelte es zum Ende der Stunde, und die Tür zum Klassenzimmer ging auf. Dreißig Augenpaare, Zeichentrickbär eingeschlossen, glotzten raus, und irgendwie wäre es doch toller gewesen, wenn sie mich gerade mit dem Schlagstockgewürgt hätten. Maik Klingenberg der Schwerverbrecher. Aber sie wollten sich nur verabschieden und gehen. „Soll ich sie noch zum Auto begleiten?“, fragte ich, und Nummer zwei explodierte sofort: „Findest du das cool vor deinen Mitschülern oder was? Willst du noch Handschellen angelegt kriegen? [...] Ich hielt es für das Lässigste, es nicht abzustreiten.“³¹

Für Maik Klingenberg nimmt der Roman also ein rundum gutes Ende, was für seinen Freund Tschick vordergründig nicht zutrifft, da er nicht in die Schule zurückkehrt und in einem Waisenhaus untergebracht wird, aus dem er jedoch ausbricht. Der erneute Diebstahl eines Ladas lässt ferner vermuten, dass auch Tschick letztlich wieder seinem vertrauten Leben nachgehen kann.

Durch die Konstruktion eines sozialen Nirgendwo – der Straße – als Entwicklungsraum, annihiliert Herrndorf die Bedeutung des sozialen Status einer Figur, wodurch er gleichermaßen auch auf die Chancen hinweist, die sich dadurch für die Figuren und die Gesellschaft ergeben, indem er deutlich macht, dass alle in diesem

²⁹ Vgl. dazu S. 113f.

³⁰ Ebd. S. 238f.

³¹ Ebd. S. 247f.

Raum befindlichen Figuren einen wertvollen Beitrag leisten können, sobald deren sozialer Status außer Acht gelassen wird, was ebenfalls für Mentoren und Schwellenhüter gilt. In einem sozialen Nirgendwo gilt nur der Moment, der alles verändern kann.

„Ich gehe irgendwo entlang, wo Frauen nicht hindürfen“.³² Zu Charlotte Roches *Feuchtgebiete*

Daria Polańska

Adam-Mickiewicz-Universität Poznań

Angesichts dieser Worte kann man leicht zu dem Schluss gelangen, hier werde etwas angeboten, was bisher, zumindest für Frauen, im Tabubereich lag. Und tatsächlich: als Charlotte Roche 2008 ihren Roman der Öffentlichkeit präsentierte, sorgte er für eine große Debatte. Der Verlag Kiepenheuer & Witsch, mit dem Charlotte Roche bereits einen Vertrag unterschrieben hat, habe ihn gar nicht herausgeben wollen, hieß es. Er sei ihm zu „pornographisch“ gewesen. Daraufhin erschien er im Kölner DuMont Verlag. Für Verkaufswerbung hätte man kaum besser sorgen können, zumal die Diagnose von Kiepenheuer & Witsch rasch und von den meisten zu diesem Zeitpunkt erscheinenden Rezensionen und Buchbesprechungen bestätigt wurde.

Im Roman wird die Geschichte der achtzehnjährigen Helen erzählt, die sich bei der Intimirasur eine Verletzung im Analbereich zuzieht. Die Verletzung ist so schmerzhaft und gefährlich, dass die junge Frau operiert werden muss. Die Geschichte wird aus der Krankenhausbettperspektive berichtet, bezieht sich jedoch auf die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben der Protagonistin. Diese lassen sich bereits bei der ersten Lektüre nach zwei Arten unterscheiden: in die oberflächlichen und latenten, die scheinbar erstmal in den Hintergrund treten, weil der Leser mit einer Lawine von Eindrücken konfrontiert wird, die ihn von einem zum nächsten „Schock“ führen: Hämorrhoiden (mit allen möglichen Details), Analverkehr, Beschreibung der Genitalien, inklusive allem, was man mit ihnen machen kann, Exkrememente, sonstige Körperausscheidungen, Körper- und Genitalgerüche, Masturbation (mit und ohne Accessoires), Sterilisierung, Prostitution, Vorliebe für Schmutz bei der Intimhygiene, Fantasien mit spermabespritzten Pizzas, Voyeurismus, etc. Im selben Moment, in dem der Leser sich überlegt, dass einfach nichts mehr dazu kommen kann, überrascht ihn Charlotte Roche mit weiteren Phantasien. Man kann den Eindruck gewinnen, sie habe viel Zeit damit verbracht, sich Notizen mit den skurrilsten Sachen zu machen, um sie dann, fast zwanghaft, in die Handlung ihres Buches einzumontieren, um ihr Werk skandaltauglich werden zu lassen. Mit der Bezeichnung „Porno“ muss die Autorin wohl gerechnet haben. In einem Spiegel-Interview vom 25. Februar 2008, also bald nach der Veröffentlichung des Romans, äußert sie sich dazu folgendermaßen:

Vielleicht ist es wirklich ein Porno geworden, das wäre schön. Im Ernst, die Frage ist doch, was ist Pornografie? In Filmen sind das ein erigierter Penis und eine weit geöffnete Scham, die beim Vollzug des Geschlechtsaktes gezeigt werden, wobei der Mann derbe abgeht und die Frau die Unterlegene spielt. So kommt das in meinem Buch nicht vor. Mir geht es eher um Masturbation und die Erforschung des eigenen Körpers.³³

Als Viva-Moderatorin galt Charlotte Roche schon immer als eine Rebellin, die die gesellschaftlichen Normen ablehnt, und als ein Symbol der nach den seligen Seventies einkehrenden Freiheit. Doch ihre Beziehung zu Porno ist zweideutig. Auf der einen

³² Charlotte Roche, *Ich stank wie ein Heckenpenner-Iltis*. In: „Tagesspiegel“, 24.02.2008.

³³ Moritz von Uslar, Claudia Voigt, *Ich bin gar nicht so frech*. In: „Der Spiegel“, 25.02.2008.

Seite hat sie sich mit Deutschlands Chef-Feministin Alice Schwarzer angelegt. Mit der Begründung, sie sei prüde. Ihre Theorie: In Pornofilmen werden Frauen erniedrigt.

Erst mal habe ich schon viele Pornofilme gesehen, in denen das nicht so ist, aber die bei „Emma“ ziehen ja den Schluss: Wenn Männer Pornofilme gucken, in denen Frauen erniedrigt werden, dann erniedrigen sie Frauen im echten Leben auch. Ich finde das männerfeindlich (...) Alice Schwarzer soll aus meinem Schlafzimmer rausbleiben. Wenn ich eine selbstbewusste Frau bin, die sich im Bett gerne erniedrigen lässt, muss sie mich nicht davor retten.³⁴

Auf der anderen Seite behauptet sie, sie könne nicht ungestört an so mancher Werbung vorbeigehen; die Gesellschaft sei übersexualisiert.³⁵

Einem weiteren Gedankenansatz nach entfalten „Feuchtgebiete“ eine Debatte um den Neufeminismus. Entfacht wurde sie Anfang der 1990er Jahre unter anderen mit dem Werk von Judith Butler: „Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity“. Einer der führenden Gedanken dieses neu begriffenen Feminismus ist die Unterscheidung zwischen dem biologischen Geschlecht und dem „kulturellen“ Geschlecht, das erst im Laufe der Erziehung erworben wird. Die Menschen seien somit nicht als fertige Konstrukte im Rahmen ihrer Identität anzusehen, sondern werden im Rahmen einer gesellschaftlichen Persönlichkeitsbildung mit den für sie charakteristischen Merkmalen ausgestattet. Ihre Identität wird ihnen anerzogen. Gerade diese Thesen greift Judith Butler in ihren weiteren Texten auf, indem sie dabei ihr radikales Performativitäts-Modell durchsetzt. Diesem zufolge müsste das gesamte duale Geschlechtermodell total dekonstruiert werden. Und genau in diese Richtung entwickelte sich eine nächste Welle der Roche-Rezeption. In Helen Memel glaubte man die Züge der Selbstbefreiung von den gesellschaftlichen Normen zu entdecken, denselben, die sie doch dazu zwingen würden, sich wie eine Frau mit den allen ihr zugeschriebenen Standards zu verhalten. Da Helen gegen diese Normen verstößt, passt sie hervorragend in den neu geschaffenen Feminismus-Rahmen. Sie lehnt vollkommen die gut gemeinten Ratschläge ihrer besorgten Mutter ab, die sie in die wohl bekannten Verhältnisse der Gesellschaft einzuleben versucht, geht ihre eigenen Wege, besucht Bordelle, verstößt gegen jegliche Konventionen. Mit einem Wort holt sie sich vom Leben das, was sie will, indem sie mal vom Frauen-, mal vom Männerdasein schöpft, ungeachtet der Geschlechterrollen. Die ließen sie nämlich alle Tätigkeiten ausführen, die in den Modus: gegenwärtige zivilisierte Frau eingeschrieben sind, etwa wie Beine rasieren, schön riechen, etc. Irgendwie lässt das Roche ihre Protagonistin machen, doch auf eine spezifische Art und Weise: wann und wie es ihr gefällt und was auch immer sie momentan darunter zu verstehen scheint. Für Maria Stehle bedeutet es folgendes:

Comparable to Jelinek's texts, albeit not on a similarly complex literary level, Roche's text works with excess, exaggeration, shock-value, and provocation. In this sense, the text itself, as well as the interviews and readings by the author, have to be read as performative. (...) The question about feminism and feminist politics here does two things. It aligns Roche with a previous generation of feminists, but it suggest that „new“ feminists follow a rather relativist, depoliticized, and personal agenda: it is about personal choice.³⁶

³⁴ Charlotte Roche, *Ich stank wie ein Heckenpenner-Iltis*. In: „Tagesspiegel“, 24.02.2008.

³⁵ Daniela Zinser, *Roche bei Maischberger: Das literarische Sex-Tett*. In: „Der Spiegel“, 31.08.2011.

³⁶ Stehle, Maria: *Pop, porn and rebellious speech. Feminist politics and the multi-media performances of Elfriede Jelinek, Charlotte Roche and Lady Bitch Ray*, in: „Feminist Media Studies“, Vol. 12, No. 2, 2012, S. 236f.

Gerade diese „persönliche Wahl“ der Skandaltauglichkeit, addiert um die Berühmtheit der Autorin, erzeugt eine große Applauswelle, vorwiegend bei den jüngeren Lesern. Sie äußert sich nicht nur in den Verkaufszahlen, sondern auch bei vielen Autorentreffen, die nach der Herausgabe des Romans veranstaltet werden, wie etwa bei dem an der Wilhelm-Universität in Münster, wo die Mehrheit der Studenten beteuerte, wie wichtig es sei, diese Thematik anzusprechen.³⁷ Auch bei den Dreharbeiten zur Verfilmung des Romans³⁸ ist deutlich zu spüren, wie sehr sich das junge Publikum in dem Film auskennt, indem es an vielen Stellen verwundert kommentiert, das habe es im Roman „Feuchtgebiete“ nicht gegeben.³⁹ Sein Nachleben findet das Werk nicht nur in der erwähnten Verfilmung; es werden „Feuchtgebiete“-Theaterstücke aufgeführt, Diplomarbeiten geschrieben, sogar mehr oder weniger erfolgreiche Nachfolger bleiben nicht aus, wie etwa Heinz Strunk mit seinem „Fleckenteufel“. Doch: was ist es eigentlich, das an dem Roman so gefeiert wird? Die Klassifizierung als Porno ist in den Augen der Autorin verfehlt, der Tabubruch findet in einem vertieften Sinne nicht statt. Kann das Werk aber als feministisch definiert werden? Hat Charlotte Roche recht, indem sie behauptet, sie gehe irgendwo lang, wo Frauen nicht hindürfen? Verhält sich die Protagonistin tatsächlich so, dass man über sie sagen könnte, sie sei eine erwachsene Frau, die alles vom Leben haben will und sich dieses einfach nimmt, ungeachtet dessen, was ihr die Normen vorschreiben würden? Wenn man nach den Motiven ihres Verhaltens sucht, findet man eher das Gegenteil. Zumindest aber massive Widersprüche.

Den größten Stellenwert in Helens Leben nimmt die intakte Familie ein:

Als Scheidungskind wünsche ich mir wie fast alle Scheidungskinder meine Eltern wieder zusammen. Wenn sie pflegebedürftig werden (...), dann pflege ich meine geschiedenen Eltern zu Hause, wo ich sie in ein und dasselbe Ehebett reinlege, bis sie sterben. Das ist für mich die größte Vorstellung von Glück.⁴⁰

Die größte Vorstellung von Glück beschränkt sich bei Helen nicht auf pure Theorie. Wenn sie sich im Krankenhaus befindet, begleitet sie vor allem der Gedanke, ihre Eltern zusammen zu bringen, egal, welchen Preis sie dafür bezahlen müsste. Da sie von ihnen nicht gerade oft besucht wird und dazu noch separat, greift sie zum ultimativen Mittel: sie verletzt ihre nach der Operation heilende Wunde, nur weil sie sich erhofft, so würden ihre Eltern sofort und zusammen zu ihr kommen. Ihre Beziehung zu den Eltern ist nicht eindeutig zu definieren. Sie scheint sie nur als eine Einheit zu akzeptieren, wenn sie sich dagegen über ihre Mutter äußert, ist sie eher herablassend. Aus ihren Ausführungen resultiert, diese Distanz hätte ihre Quellen in der Vergangenheit, in Ereignissen, an die sie sich nur nebulös erinnert, deswegen kommen sie ihr manchmal wie ein Traum, manchmal wie Wirklichkeit vor. Als sie klein war, erinnert sie sich, sei sie einmal von einer Frau darauf angesprochen worden, dass sie, Helen, im Vergleich zu ihrer Mutter unglaublich üppige Wimpern habe.

Mama hat immer zu mir gesagt: Wenn man zu viele Komplimente für eine Sache bekommt, geht die irgendwie kaputt. Das war auch jedes Mal ihre Erklärung, wenn ich sie fragte, warum ich keine Wimpern mehr habe. Ich kann mich aber an ein Bild erinnern.

³⁷ Liere, Judith: *Verknallt in Charlotte*, in: Unispiegel 4/2008, S. 14.

³⁸ 2013, Regie: David F. Wnendt

³⁹ Claudia Voigt, *Projekt Memelland*. In: „Der Spiegel“ 47/2012, S. 132.

⁴⁰ Roche, Charlotte: *Feuchtgebiete*, DuMont Buchverlag, Köln 2008, S.7. (alle Zitate aus dem Roman beziehen sich auf diese Ausgabe und werden als „Roche, S.“ angegeben)

Mitten in der Nacht werde ich wach, Mama sitzt auf der Bettkante (...), hält mit einer Hand meinen Kopf fest, und ich spüre kaltes Metall an meinen Augenlidern entlangfahren. Schnipp. An beiden Augen. Und Mamas Stimme, die sagt: "Alles nur ein Traum, mein Kind."⁴¹

Dem Bild der sie beneidenden Mutter setzt sie ein anderes hinzu, von dem Helen sich nicht lösen kann: von der Schule zurückkehrend ertappt sie ihre Mutter dabei, dass diese sich und Helens Bruder mit Gas zu vergiften versucht. Dieser Selbstmordversuch, von dem sie retrospektiv nicht zu wissen scheint, ob er real oder erfunden war, lässt sie nicht los, verfolgt sie bis in ihre Träume, lässt sie sogar, mitten in der Nacht aus einem Traum erwacht, Gasgeruch wahrnehmen und aus dem Krankenzimmer fliehen. Diese Diskrepanz in der Beziehung zur Mutter wird bei ihr durch die Versuche dieser, sie zu einer anständigen Frau zu erziehen, noch vertieft. Helen lehnt ihre hygienefixierten Handlungen ab, kritisiert ihre Religiosität und Spießigkeit. Man hat den Eindruck, dass sie ihrer Mutter einfach nicht traut. Vielleicht, weil sie sie als Fürsorgerin und Feindin zugleich empfindet; vielleicht, weil sie bei ihrem inszenierten Freitod nicht an sie, sondern nur an ihren kleinen Bruder gedacht und sie, die Tochter, damit verlassen hat. Ihre kontroversen Handlungen spielen darauf an, die Wertewelt ihrer Mutter auf den Kopf zu stellen und sie bis an die Grenzen des Möglichen auszureizen, nur um triumphieren zu können, ihr sei doch trotz der Mahnungen nichts passiert. Ein anderes Verhältnis pflegt sie dagegen zu ihrem Vater. Helen erklärt sich das folgendermaßen:

Kinder, deren Vater immer von der Mutter schlecht gemacht wurde, rächen sich irgendwann an der Mutter. Alles kommt wie ein Bumerang zurück. All die Jahre hat dann die Mutter versucht, das Kind auf ihre Seite zu ziehen, hat damit aber genau das Gegenteil erreicht. Sie hat das Kind immer weiter zum Vater gedrückt.⁴²

Helen bewundert ihren Vater, obwohl sie eigentlich nicht weiß, wofür. Sie weiß nicht einmal, was er beruflich macht. Sie schätzt seine Sachlichkeit und seinen Sinn für technische und naturbezogene Themen. Ihr Bild des Vaters scheint genau das widerzuspiegeln, was schon Simone de Beauvoir in ihrem Werk *Das andere Geschlecht* formuliert hat:

Wenn der Vater seiner Tochter Zärtlichkeiten entgegenbringt, fühlt sie ihre Existenz wunderbar gerechtfertigt. Sie hat alle Auszeichnungen, die andere sich mühsam erwerben müssen. (...) Wenn die Liebe des Vaters ihr jedoch versagt bleibt, fühlt sie sich möglicherweise für immer schuldig und verdammt. Der Vater ist übrigens nicht der Einzige, der den Schlüssel zur Welt besitzt: gemeinhin haben alle Männer teil am männlichen Prestige. (...) Die gerührte Achtung, die erwachsene Frauen dem Mann schlechthin entgegenbringen, ihn auf ein Postament zu heben.⁴³

Es gilt zu betonen, dass Helen diese Achtung nur zwei Personen gegenüber zeigt: ihrem Vater, den sie nicht so gut kennt, und ihrem Gynäkologen, in dessen Worten sie die letzte Instanz dafür findet, dass nichts davon, was sie macht, gefährlich sei. Frauen spielen in ihrem Leben eine eher geringe Rolle und werden nicht ernst genommen.

⁴¹ Roche, S. 60.

⁴² Roche, S. 43.

⁴³ De Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 359.

Symptomatisch bei ihren Geschichten ist die Tatsache, dass sie sich selber oft aus der Position eines Kindes beschreibt und dieses sogar wörtlich formuliert, wie in dem oben zitierten Abschnitt, oder als sie bemerkt, dass sie Urinspuren auf dem Fußboden hinterlassen hat: *Was machen die eigentlich hier außer Pipistraßen von kleinen Mädchen kaputtzumachen?*⁴⁴ Die von ihr erzählten Stories werden, wie bei einem Kind, durch magisches Denken erklärt und haben keine Verankerung in der Wirklichkeit. Dass ihr beim Tausch der Tampons mit ihrer Freundin nichts passiert, scheint für sie genauso plausibel zu sein, wie das Tasten des ausoperierten Gewebes beim Pizzaessen:

Brauche ich Gummihandschuhe, um das Stück rauszuholen? Nein. Ist ja aus meinem Körper. Da kann ich mir unmöglich was holen, egal wie blutig es ist.⁴⁵

Die Sprache des Romans, von der so oft behauptet wurde, sie sei eher biederer Qualität, gewinnt in diesem Kontext eine andere Bedeutung, sie ist die naive Sprache eines Kindes, passt sich den kindlichen Gedanken an, wie etwa in dem Moment, wenn Helen an ihren Vater denkt, der gerade ihr Zimmer verlassen hat:

Ganz schön viele graue und silberne Haare hat der bekommen. Der stirbt bald. Das heißt doch, ich muss mich von ihm verabschieden.(...) Ich mache mir eine Notiz in mein vergessliches, durchlöchertes Gehirn: schon mal in aller Ruhe von Papa Abschied nehmen.⁴⁶

Dieses kindliche, oder gar kindische Verhalten äußert sich in fast allen Untersuchungen, die sie an ihrem Körper vornimmt. Das Schmecken, Tasten, Untersuchen erinnert, wie bei Freud, an die Tätigkeiten eines Kleinkindes bei der Entdeckung seiner (noch) unbewussten Sexualität.⁴⁷ Ihre Handlungen reichen von den affirmativen bis hin zu masochistischen, sie genießt es, ihre Körperausscheidungen zu lecken ebenso wie unter extremen Bedingungen Drogen zu nehmen. Wie ein Kind reizt sie ihre Experimente so weit wie möglich aus, wobei dies eher dazu zu führen scheint, dass die Absenz der Eltern immer spürbarer wird. Helen hat offensichtlich Angst, allein zu sein; sie wäre lieber mit irgendeinem Mann zusammen als allein:

Ich würde mit jedem Idioten ins Bett gehen, damit ich nicht alleine im Bett sein oder sogar eine ganze Nacht allein schlafen muss. Jeder ist besser als keiner.⁴⁸

Ihre Sehnsucht nach der Anwesenheit eines anderen artet bei ihr in eine Art von Promiskuität aus: Helen passt sich jeglichen Erwartungen an, ihr Sexualleben wird nicht dadurch definiert, was SIE mag, sondern was ihren Partnern gut gefällt.⁴⁹ Ihre Suche nach männlicher Fürsorge lässt sie fast wahllos Beziehungen eingehen, auch höchst riskante. Solcher Natur ist auch die Bekanntschaft mit einem zufällig getroffenen Ägypter, der sie zu sich nach Hause einlädt. Sie geht mit ihm, zieht sich aus und lässt ihren Körper rasieren, nur weil er es sich gewünscht hat. Ihr riskanter Trieb, mit fremden Männern sexuelle Kontakte zu haben, gerät in diesem Fall an fast absurde

⁴⁴ Roche, S. 94.

⁴⁵ Roche, S. 78.

⁴⁶ Roche, S. 168.

⁴⁷ Vgl. Freud, Sigmund: *Sexualleben*, Studienausgabe, Band V, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2000, S. 92 ff.

⁴⁸ Roche, S. 103.

⁴⁹ Roche, S. 83.

Grenzen und kann, zusammen mit ihren extremen Drogenexperimenten, fast als eine Art von Masochismus verstanden werden: was kann ich sonst noch Riskantes unternehmen, bei dem ich, mit ein bisschen Glück, glimpflich davonkommen kann?

Im Kontext der komplizierten Beziehung Helens zu ihrem Vater und ihrer Suche nach einem Ersatz für ihre Eltern, erweist sich ihr Verhältnis zu Robin einem Pfleger im Krankenhaus, als sehr interessant. Er erweckt ihr Interesse von Anfang an, auch deswegen, weil er ihr gerne zuhört und ihre absonderlichen Wünsche erfüllt, wie etwa das Abfotografieren ihrer Wunde nach der Operation. Wenn man aber bedenkt, welche Geschichten sie ihm erzählt, gelangt man leicht zu der Schlussfolgerung, Helen habe sich von Anfang an zum Ziel gesetzt, ihn zu verführen, indem sie ihm sexbezogene Stories aus ihrem Leben liefert. Sie beobachtet seine Reaktionen, auch die körperlichen, und scheint ihm das liefern zu wollen, was er bisher von keiner erwachsenen Frau bekommen konnte. Helen verführt ihn, lolita-artig, spielt bewusst mit den Bildern, die sie in seinem Kopf erzeugt. Es ist bezeichnend, dass sie gerade zu diesem Zeitpunkt ihre Idee aufgibt, ihre Eltern zu vereinen. In dem Moment, in dem sie einen neuen Betreuer auserkoren hat, holt sie ihren jüngeren Bruder ins Krankenhaus. Sie erzählt ihm die Geschichte, von der sie bis dahin nicht sicher ausgehen wollte, ob sie real oder erfunden war, doch jetzt, wo sie Robin an ihrer Seite weiß, verrät sie ihm das familiäre Geheimnis:

Er guckt mich ganz traurig an. Ich glaube, er hat es schon gewusst. Seine Augenlider werden ganz blassbläulich. (...) Er sagt lange nichts. Bewegt sich kein bisschen. Dann steht er auf und geht ganz langsam durchs Zimmer. Er macht die Tür auf und sagt im Rausgehen: „ Deswegen habe ich immer diese Scheißträume. Die kriegt se.“ Meine Familie geht noch mehr den Bach runter, als sie sowieso schon ist.⁵⁰

Wenn man Roches Protagonistin durch ihre Taten und die dahinter liegenden Motive definieren sollte, dann hat sie ziemlich wenig von einer selbstbewussten, souveränen Gestalt, die den Mut hat, die den Frauen verweigerten Wege zu gehen. Sie erscheint in diesem Lichte als ein provokantes Mädchen, das nach einem Halt im Leben sucht. Wenn sie am Ende des Romans eine Inszenierung für ihre Eltern vorbereitet, mit der sie ihnen ein Abrechnungssignal gibt – „ich weiß es“, und an Robins Seite das Krankenhaus verlässt, macht sie etwas, was mit dem bisherigen Handlungsverlauf irgendwie nicht korrespondiert:

Wir gehen bis zur Glastür. (...) die Tür schwingt auf, ich lege den Kopf in den Nacken und schreie.“⁵¹

Der Schrei ist hier definitiv nicht als ein Befreiungsschrei zu interpretieren.

⁵⁰ Roche, S. 209 f.

⁵¹ Roche, S. 220.

„Wirtschaft war endlich Kunst geworden“. Rainald Goetz‘ *Johann Holtrop* (2012) als metarealistischer Künstlerroman

Kristin Eichhorn

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Rainald Goetz‘ im Jahr 2012 erschienener Roman *Johann Holtrop* nimmt auf den ersten Blick einen Sonderstatus im Werk des Autors ein: Handelt es sich nach Goetz‘ Aussage um seinen ersten ‚konventionellen‘ Roman, der entsprechend im Unterschied zu früheren Texten eine nacherzählbare Handlung aufweist, ist in der bisherigen Debatte entsprechend über die Traditionslinien diskutiert worden, in die sich das Buch einreihet. Einerseits hat die Literaturwissenschaft den Roman mit Blick auf Goetz‘ bisheriges Schreiben in die Pop-Literatur eingeordnet.⁵² Weiterhin ist die Frage diskutiert worden, inwieweit Goetz‘ Roman in die Tradition des romantischen Schreibens gehört. Weist Cord Riechelmann diese These radikal zurück,⁵³ sieht Eckhard Schumacher in *Johann Holtrop* demgegenüber gerade „eine verschrobene Wiederaufnahme frühromantischer Romanpoetologie“ vorliegen.⁵⁴

Da Goetz das Buch als Versuch angekündigt hat, einen realistischen Roman schreiben zu wollen,⁵⁵ lag es für die meisten Rezensenten dabei nahe, *Johann Holtrop* mit den großen Erzählwerken des 19. Jahrhunderts – etwa mit denen eines Balzac – zu vergleichen. Allerdings kommen die Besprechungen in der Regel zu dem Befund, dass es Goetz nicht gelungen sei, der von ihm angestrebten realistischen Schreibweise gerecht zu werden. Goetz interessiere sich eigentlich nicht weiter „für die Form, auf die er sich eingelassen hat“, kann man etwa in *Cicero* lesen: „Er ditscht und surft so darüber hinweg, auch sprachlich ist das alles eher schlampig“.⁵⁶ Als einer der wenigen zeigt sich Andreas Fanizadeh in der *taz* vollends zufrieden.⁵⁷ Vor allem haben sich die Kritiker an der offensichtlichen Abwertung gestoßen, mit der Goetz‘ Erzähler seinen Figuren aus den Führungsetagen begegnet und die nicht zum Sprachduktus eines auktorialen Erzählers im Sinne des Poetischen Realismus passe, schließlich werden in „diesem Buch [...] auf jeder Seite neue Vernichtungsurteile“ über die Welt der „egomanische[n] Arschlöcher“ gesprochen.⁵⁸

⁵² Vgl. Eckhard Schumacher, *Rainald Goetz‘ „Johann Holtrop“*, „POP. Kultur und Kritik“/2 (2013), 73-78.

⁵³ Cord Riechelmann, *Material zu einer Genealogie des totalitären Liberalismus*. „*Johann Holtrop*“ von Rainald Goetz, „Spex“ 41 (2012), S. 80-81.

⁵⁴ Schumacher (Anm. 1), S. 77.

⁵⁵ Das Problem des Realismus in der Literatur beschäftigt Goetz allerdings schon in den 1990er Jahren. Vgl. dazu Albert Meier, *Realismus abstrakter Art*. Rainald Goetz‘ *transironische Poetik*, in: Ivar Sagmo (Hrsg.), *Moderne, Postmoderne, und was noch? Akten der Tagung in Oslo, 25.–26.11.2004*, Frankfurt am Main, New York 2007, Bd. 39, S. 175-184.

⁵⁶ Robin Detje, *Über einen, der alles will*, „Cicero“ vom 24.11.12 (Online abrufbar unter: <http://www.cicero.de/salon/ueber-einen-der-alles-will/52656> (Datum des Zugriffs: 22.01.15))

⁵⁷ Andreas Fanizadeh, *Schweine des Kapitals*, „taz“ vom 10.10.2012. Online abrufbar unter: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=li&dig=2012%2F10%2F10%2Fa0008&cHash=9ffb6d17eec7a0fc2337f6633edebaff> (Datum des Zugriffs: 22.01.15)

⁵⁸ Volker Weidermann, „*Johann Holtrop*“ von Rainald Goetz. *Die böse Botschaft der Literatur*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ vom 01.09.12. Online abrufbar unter: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/johann-holtrop-von-rainald-goetz-die-boese-botschaft-der-literatur-11875854.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (Datum des Zugriffs: 22.01.15)

Es lohnt es indes genauer der Frage nachzugehen, welche literarische Traditionslinien Goetz tatsächlich aufgreift und wie es um das Verhältnis von realistischem Anspruch und dem typischen ‚Hass‘-Duktus des Verfassers bestellt ist bzw. wie es sich wirklich mit der Konzeption der Hauptfigur verhält. Tatsächlich greift der Roman nämlich nicht nur auf eine ‚konservative‘ Erzählform zurück, sondern er nimmt auch inhaltlich auf ein aus Sicht des Luhmann-Lesers Goetz überholtes Subjektverständnis Bezug, um seinen Protagonisten Johann Holtrop zu charakterisieren und das Dilemma zu darzustellen, in dem sich dieser bewegt.

1. REALISMUS IM 21. JAHRHUNDERT

Rainald Goetz' ‚Abriss der Gesellschaft‘ besteht aus drei Teilen mit insgesamt 24 Kapiteln, die Sebastian Hammelehle als „düsteren Adventskalender“ bezeichnet hat.⁵⁹ Das Buch erzählt davon, wie der titelgebende Protagonist Johann Holtrop zunächst für die Assperg AG als Vorstandsvorsitzender bis zur Wirtschaftskrise nach dem 11. September 2001 große Gewinne einfährt. Infolge verschiedener interner Intrigen wird Holtrop schließlich entlassen. Nachdem er zwischenzeitlich in der Psychiatrie gelandet ist, lebt er in London als freier Unternehmer und wird – als „Comeback Kid“ (JH, S. 331)⁶⁰ gefeiert – Investor der strauchelnden Lanz AG, die er aber gleichfalls nicht retten kann. Zuletzt ermittelt die Staatsanwaltschaft gegen den Manager. Holtrop – „ausgestoßen aus der Gesellschaft“ (JH, S. 341) – begibt sich schließlich auf die Bahngleise und wird – bevor er wie geplant der sich nahenden Eisenbahnlokomotive ausweichen kann – von ihr erfasst (vgl. JN, S. 342).

Im Feuilleton ist mehrfach auf die Realitätsbezüge des Romans aufmerksam gemacht worden. Schließlich lässt sich hinter dieser Geschichte, die einen Handlungszeitraum von neun Jahren umfasst, leicht die Karriere Thomas Middelhoffs erkennen: Die Begebenheiten rund um die Assperg AG, ihren Gründer Berthold Assperg und seine Frau Kate erinnern an das Bertelsmann-Imperium und die zentrale Rolle von Liz Mohn, während die Lanz AG unschwer als Karstadt-Konzern zu identifizieren ist.⁶¹ Zudem fließen auch reale Ereignisse ein, die im Zeitraum der Romanhandlung zwischen 2001 und 2010 liegen. So wird im siebten Kapitel des dritten Teils auf Rudolf Augstein verwiesen, der im November 2010 verstorben ist und dessen Beerdigung von den Assperg-Vorsitzenden besucht wird (vgl. JH, S. 304ff.).

Natürlich ist das Buch keine direkte Wiedergabe der Realität. Thomas Middelhoff ist im Gegensatz zu Johann Holtrop noch am Leben, was bereits auf die erzählerische Freiheit aufmerksam macht, die sich der Romancier Goetz herausnimmt. Darüber hinaus finden sich aber auch eine Reihe ‚schiefer‘ Realitätsbezüge, wie sie für Goetz insofern typisch sind, als sie in *Johann Holtrop* nicht zum ersten Mal auftauchen. Dies gilt nicht nur für das abgewandelte Adorno-Zitat: „Es gibt kein richtiges Leben im Denken“ (JH, S. 289). Wenn zudem der Schriftsteller Bodo Kirchoff (und nicht der Steuerrechtler Paul Kirchoff) als Vater der „Bierdeckelrevolution“ – der Steuererklärung, die auf einen Bierdeckel passt – benannt wird (JH, S. 321), erinnert das an ähnliche Konstellationen aus der Reihe *Heute morgen...*, wo schon der in den 1990er Jahren populäre Sänger Ricky Martin von Goetz mehrfach mit neuen Berufen versehen

⁵⁹ Sebastian Hammelehle: *Neuer Roman von Rainald Goetz. Im Rudel beißen, einsam sterben*. In: „Der Spiegel“ vom 05.09.2012. Online abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/neuer-roman-von-rainald-goetz-johann-holtrop-a-853989.html> (Datum des Zugriffs: 14.08.2014)

⁶⁰ Rainald Goetz, *Johann Holtrop. Abriss der Gesellschaft. Roman*, Berlin 2012.

⁶¹ Vgl. z. B. Richard Kämmerlings, *Als die große Neunziger-Party vorbei war*, „Die Welt“ vom 12.09.12. Online abrufbar unter: <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article109175042/Als-die-grosse-Neunziger-Party-vorbei-war.html> (Datum des Zugriffs: 22.01.14)

wird: In *Rave* (1998) erscheint er als „Sozialwissenschaftler aus den Staaten“;⁶² in *Abfall für alle* (1998/99) als Schriftsteller, dem ein Werk von Goetz selbst zugeschrieben wird.⁶³

Allerdings lassen sich noch weitere Kontinuitäten feststellen, die den neuen Roman mit früheren Arbeiten von Goetz verbinden. So bestehen seine Bücher bekanntlich nicht nur aus Text, sondern häufig auch aus Photographien, die der Autor selbst angefertigt hat. Goetz' Veröffentlichungen enthalten sogar oftmals Fotos, die den Schriftsteller Rainald Goetz zeigen und so eine Parallele zu seinen Protagonisten nahelegen.⁶⁴ Auch in *Johann Holtrop* gibt es Abbildungen, die Goetz – wiederum auf ein klassisches Verfahren zurückgreifend – zur Textillustration nutzt. Von Illustrationen zu sprechen, macht deshalb Sinn, weil die drei den einzelnen Abschnitten beigegebenen Zeichnungen offenkundig Holtrops physische Entwicklung aufzeigen, die mit seinem Absturz und seinem geistigen Verfall einhergeht.

Der erste Teil trägt den Titel „orte“ und zeigt ein Bild, das mit der Jahreszahl 1998 versehen ist (JH, S. 9). Man erkennt darauf einen gepflegten jungen Mann, was zum Inhalt des Romans passt: Ende der 1990er Jahre macht Holtrop eine steile Karriere und ist beruflich wie privat gleichermaßen erfolgreich; er hat große Ziele und strotzt vor Energie. Auf dem nächsten Bild zum zweiten Teil „taten“ sieht man Holtrop im Jahr 2002 (JH, S. 143). Der vierzehn Jahre zuvor noch recht freundlich blickende Mann ist einem grimmigen Manager gewichen, dessen Gesicht deutlich schmaler und dessen Züge erkennbar härter geworden sind. Im Text kämpft Holtrop parallel dazu infolge der Wirtschaftskrise verbissen um seine Position: Das Bild zeigt also eine finstere Gestalt, wo laut Text das „Zeitalter der Finsternis“ angebrochen ist (JH, S. 145). Zu Beginn des dritten Teils „tage“, in dem jedes Kapitel nur einen einzigen Tag beschreibt, steht schließlich die Abbildung eines deutlich gealterten Menschen, dem nichts mehr von der einstigen Energie des jungen Mannes vom Anfang geblieben ist. Holtrop ist am Ende seiner Kräfte und – mit Blick auf die Romanhandlung – auch am Ende seines Lebens angekommen.

Wie man an dieser Zusammenfassung erkennt, handelt es sich um einen in der Tat durchkomponierten Roman, der die stringente Abwärtsbewegung seiner Hauptfigur nachvollzieht und mit entsprechenden Abbildungen begleitet. Soweit folgt Goetz dem realistischen Romankonzept des 19. Jahrhunderts und auch die Erzählhaltung deutet in diese Richtung. Während Goetz sonst zur Ich-Form tendiert, findet sich hier ein auktorialer Erzähler, der nicht Teil der erzählten Welt ist, z. T. aber in die personale Perspektive wechselt.

Auffällig – und deshalb den meisten Rezensenten ein Dorn im Auge – ist allein der Ton des Romans. In der Tat überträgt Goetz sehr deutlich den bei seinen anderen Büchern zu findenden ‚Hass‘ auch auf die hier gewählte auktoriale Erzählerfigur, womit es zu einer radikalen Abwertung fast aller der auftretenden Figuren kommt. Bereits auf der ersten Seite macht der Erzähler sehr deutlich, dass er zu dem dargestellten System mehr als kritisch eingestellt ist

Da stand der schwarzgläserne Büromonolith sinnlos riesig in der Nacht [...], so kaputt wie Deutschland in diesen Jahren, so hysterisch kalt und verblödet konzeptioniert, wie die Macher, die hier ihre Schreibtische hatten, sich die Welt vorstellten, weil sie selber so waren, gesteuert von Gier, der Gier, sich dauernd irgendeinen Vorteil für sich zu

⁶² Rainald Goetz, *Rave. Erzählung*, Frankfurt am Main 2001, S. 174.

⁶³ Vgl. Rainald Goetz, *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt am Main 1999, S. 135; siehe dazu auch Meier (Anm. 4), S. 180.

⁶⁴ Vgl. z. B. Rainald Goetz, *Hirn*, Frankfurt am Main 1986.

verschaffen, am liebsten natürlich in Form von Geld, genau darin aber, in ihrem Kalkül auf Eigennutz, umgekehrt selber kalkulierbar, ausrechenbar und ausbeutbar zuletzt, das war die Basis der abstrakten Geldmaschine, die hier residierte: das Phantasma der totalen Herrschaft des KAPITALS über den Menschen. So falsch, so lächerlich, so blind gedacht, so infantil größenwahnsinnig wie, wie, wie –
(JH, S. 11)

Sieht man sich diese Passage genauer an, erkennt man aber auch hier wieder ein Verfahren des Poetischen Realismus. Nicht zufällig setzt der Roman mit einer Schilderung der Umgebung ein, wie man sie mit dem realistischen Schreiben verbindet, bevor er die im Zentrum stehenden Figuren fokussiert. Deutlich genug fungiert die Architektur des Bürogebäudes als Symbol für die kapitalistische Gesellschaft der Jahrtausendwende – so wie die Beschreibung von Hohenkremmen am Anfang von Fontanes *Effi Briest* die Entwicklung der Hauptfigur andeutet.⁶⁵ Dass ein allwissender Erzähler eine klare Bewertung des Geschilderten erkennen lässt, ist im 19. Jahrhundert durchaus auch nichts Ungewöhnliches. Kapitalismuskritische Romane, die diesem Vorbild folgen, werden im Feuilleton gemeinhin meist gefordert und gelobt.⁶⁶

Goetz verzichtet nun aber darauf, seinen Erzähler objektiv wirken zu lassen und eventuelle Bewertungen des Geschilderten subtil in der Symbolik zu verstecken, wie dies die Realisten des 19. Jahrhunderts tun. Letztlich kommt es daher nicht auf die Entschlüsselungsarbeit der Leser an. Hier wird nichts umschrieben oder paraphrasiert, sondern alles auf den Punkt gebracht: Deutschland ist „kaputt“, das Gebäude „kalt und verblödet konzeptioniert“. Genau das ist der Stein des Anstoßes in der Feuilleton-Diskussion, denn eine solche unverblümete Sprache wirkt aus dem Munde eines auktorialen Erzählers arrogant und scheint nicht zum Modell des realistischen Erzählens zu passen.

2. AUF DER SUCHE NACH EINEM SELBSTBESTIMMTEN LEBEN: JOHANN VS. PIA HOLTROP

Soweit muss man der Feuilleton-Kritik zustimmen, misst man den Roman am Muster des realistischen Schreibens des 19. Jahrhunderts. Es lohnt sich allerdings, nicht bei der Feststellung dieser Unstimmigkeit stehen zu bleiben, sondern auch einen Blick auf die Konstellation zu werfen, die sie begleitet. Goetz' Protagonist Johann Holtrop ist nämlich mehr als eine ‚hassenswerte‘ Figur. Vor dem Hintergrund des Gesamtgefüges erscheint der Manager demgegenüber als tragischer Held und zwar deshalb, weil er einem Weltbild anhängt, das ihm von seinem Umfeld vermittelt wird, das aber vor dem Hintergrund der im Roman geschilderten Gesellschaft nicht mehr realitätskompatibel ist.

Im gesamten Roman wird Holtrop in seinen Selbstdarstellungen wie auch in den Erzählerkommentaren als Mensch gezeichnet, der danach strebt, mit seinen Handlungen gesamtgesellschaftliche Veränderungen zu bewirken. Holtrop ist ein ‚Macher‘ und ein Visionär, wie er gegenüber der Journalistin Constanze Zegna bekennt: „ich denke immer in Möglichkeiten, was ist, [...] das langweilt mich!“ (JH, S. 123). Der Manager legt es dabei aber weniger darauf an, bestimmte wirtschaftsinterne Verfahrensweisen zu revolutionieren. Er will vielmehr auf die Befindlichkeit seiner Untergebenen bzw. der gesamten Gesellschaft einwirken. Bei einer Analyse des Buchs bemerkt man rasch, wie

⁶⁵ Theodor Fontane, *Große Brandenburger Ausgabe*. Hg. von Gotthard Erler. *Das erzählerische Werk* Bd. 15: *Effi Briest. Roman*, Berlin 1998, S. 5.

⁶⁶ Aufschlussreich in dieser Hinsicht sind auch die Preisträger des Deutschen Buchpreises. Vgl. dazu unlängst Ingo Irsigler, Gerrit Lembke (Hrsg.), *Spiel, Satz und Sieg. 10 Jahre Deutscher Buchpreis*, 1. Aufl., Berlin 2014.

häufig bei Goetz das Wort ‚Glück‘ fällt. Und in der Tat: Holtrop sieht sich selbst als eine Art Retter und Glücksbringer der Menschheit: „Das war Holtrops Hauptidee: mehr Glück für alle“ (JH, S. 262).

Dass Goetz‘ Hauptfigur mit diesem Unterfangen scheitert, ist indes keine zufällige Entwicklung und auch keine unglückliche Verkettung der Umstände, die sich erst im Laufe der Handlung ergäbe. Vielmehr ist von Anfang an klar, dass sich die Figuren in einem System bewegen, das dem Einzelnen gar nicht genug Einflussmöglichkeiten bietet, um große visionäre Ziele umzusetzen, wie sie Johann Holtrop im Auge hat. Letztlich geht es allen Führungspersonen im Roman in dieser Hinsicht ganz ähnlich wie Holtrop, wie das Beispiel des Bankvorstandes Bauer zeigt:

Jeder von ihnen wollte dorthin, hinaus, weg von da, wo er war. Sie waren oben angekommen, Bankvorstand, sogar im Vorstand der legendären Deutschen Bank, aber sie waren traurige, vom Apparat und der schon so lange laufenden Karriere im Apparat traurig zusammengefaltete Existenzen. Bauer war die Inbegriffsgestalt dieser Topfigurentraurigkeit. Auch er war, was er immer hatte werden wollen: Bankchef, Topmanager. Aber wo bleibt das Glück? (JH, S. 149f.)

Das Glück kommt nicht, weil die Figuren eben keinesfalls so selbstbestimmt handeln, wie sie annehmen. Der zitierte Anfang des Romans ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass Goetz das hier Dargestellte Wirtschaftssystem eher im Luhmannschen Sinn versteht: als System, das sich selbst nach seinen eigenen Gesetzen reproduziert, auf die die einzelnen Akteure keinen Einfluss haben. Im Gegenteil: Sie unterliegen diesen unbewusst und sind „in ihrem Kalkül auf Eigennutz, umgekehrt selber kalkulierbar“.

Die Tragik der Figur Holtrops (stellvertretend für alle seiner Kollegen) besteht nur darin, dass er – anders als der Luhmann-Leser Goetz – diesem alten Subjektbegriff weiterhin anhängt. Während Holtrop „einschränkungslos an die Freiheit seines selbstbestimmten Handelns“ glaubt (JH, S. 25), kann dies der Leser nicht ohne Weiteres, da ihn der Erzähler mehr als einmal klar macht, wie überholt ein solches Verständnis von Autonomie im Wirtschaftssystem um 2000 ist. Das Scheitern Holtrops deutet sich folglich bei seinem ersten Auftreten schon an. Er wird charakterisiert durch seinen, „wie er nicht wusste, verboten naiven Glauben an die höchst besondere Andersartigkeit seiner selbst“ (JH, S. 25). Diese Fehleinschätzung ist letztlich die Ursache von Holtrops Abstieg: Während er glaubt, durch seine Führungsposition tatsächlich neue Standards zu setzen, passt er sich doch immer mehr den geltenden Gesetzen an und verliert damit die geistige Freiheit, die ihm eigentlich so wichtig war.

Dieses tragische Missverhältnis wird von Goetz besonders dadurch akzentuiert, dass er in Holtrops unmittelbarem Umfeld eine Alternative dazu aufzeigt. Während die meisten Figuren des Romans ähnlichen Fehleinschätzungen unterliegen wie der Titelheld und ihr Schicksal sich nur unwesentlich von dem Holtrops unterscheidet, sticht eine Person aus der düsteren Wirtschaftswelt deutlich heraus: Die Rede ist von Johann Holtrops Frau Pia,⁶⁷ die schon aufgrund der ihr gewidmeten Erzählerkommentare eine Sonderrolle einnimmt.

Pia Holtrop ist im Roman fast 300 Seiten lang unbedeutend. Goetz widmet ihr aber am Ende – in markanter Parallele zum Abstieg ihres Gatten – eine längere eigene Passage, die genau die zu Holtrop gegenteilige Entwicklung schildert. Wenn Johann Holtrop geistige Freiheit schätzt, sie aber im Laufe des Romans immer mehr verliert

⁶⁷ Auf deren Sonderrolle verweist schon Weidemann (Anm. 7).

und nur noch scheinbar autonom handelt, geht seine Frau den umgekehrten Weg. Nachdem Pia zwölf Jahre lang ein Leben als Ehefrau und Mutter geführt hat, nimmt sie ihr abgebrochenes Komparatistikstudium wieder auf, schreibt die schon vor ihrer Heirat geplante Magisterarbeit zu Balzac und beginnt an der Volkshochschule zu unterrichten. Diese Entscheidung trennt ihren Lebenslauf von dem der anderen Managergattinnen, die „gerade die ab Anfang, Mitte vierzig, den Weg in die Yogapraxis gingen, durch die sie gegen den altersbedingten Rückzug des Körpers aus dem Körper den Körper wieder in sich hineinzüben versuchten“ (JH, S. 297). Dies hat zur Folge, dass Pia Holtrop ihren Mann sehr viel skeptischer sieht als vorher und sich von seiner Begeisterung nicht mehr anstecken lässt (vgl. JH, S. 298). Wenn der Roman seine Figuren durchgängig abwertet, trifft dies doch nicht auf Holtrops Frau zu. Sind diese in Goetz' eigener Formulierung vom Autor bewusst als „innenlebenfreie Figuren“ angelegt,⁶⁸ verkörpert Pia Holtrop demgegenüber das Ideal eines geistig „völlig unabhängige[n] Mensch[en]“ (JH, S. 298), weil ihr die Beschäftigung mit Literatur jene Fähigkeit zur kritischen Selbstreflexion gegeben hat, die den anderen fehlt.

Darin liegt die gesellschaftskritische Tendenz des Buches. Der Roman deckt einen problematischen Mechanismus des Wirtschaftssystems auf, das *en masse* vermeintliche Genies wie Holtrop produziert, die aber tatsächlich nicht individuell, sondern kalkulierbar sind und an diesem Widerspruch zerbrechen. Dass hier ein grundsätzliches Problem existiert und Holtrops Geschichte mehr als ein Einzelschicksal darstellt, betont der Erzähler mehrfach: „Hier ein Tod und da, dachte jeder, der noch lebte [...]. Und jedes Einzeldatum galt jedem einzelnen zunächst nur als neues isoliertes weiteres Einzelereignis, das eben so passierte, mehr nicht“ (JH, S. 283).

4. JOHANN HOLTROP ALS GESCHEITERTER KÜNSTLER

Nun ist es kein Zufall, dass Pia Holtrop die ihrem Mann fehlende wirkliche Selbstbestimmtheit gerade durch die Beschäftigung mit Literatur erlangt, denn das Buch enthält auch ein poetologisches Programm, indem die Geschichte von Johann Holtrop nicht nur auf den Poetischen Realismus Bezug nimmt, sondern darüber hinaus auch in der Tradition des Künstlerromans steht. Dies macht der ursprüngliche Berufswunsch der Hauptfigur deutlich. Holtrop wünscht sich in seiner Jugend nämlich eine Zeit lang, „Schriftsteller zu werden“ (JH, S. 23); zu Anfang seines Marketingstudiums träumt er dann zunächst von einer Karriere als Professor, bevor die „vielen Kontakte mit Menschen aus der Welt der Wirtschaft“ seine Zukunftspläne nachhaltig verändern (JH, S. 25).

Obwohl Holtrop schließlich einen ganz anderen Beruf ergreift, bleibt ihm die Liebe zur Kunst erhalten. Bereits Holtrops Ambitionen, seine Ansichten in einer Streitschrift oder einem Roman niederzuschreiben (JH, S. 170), erinnern in dieser Weise an das frühere Ziel, Schriftsteller zu werden, und verweisen notwendig auf Goetz' Roman selbst.⁶⁹ Auf dem Höhepunkt seines Erfolges bekennt sich Holtrop in einem Interview erneut zum „Element des Künstlerischen“ und zieht eine auffällige Parallele zwischen Wirtschaft und Kunst:

Zwischen Unternehmern und Künstlern gebe es eine Verwandtschaft des Geistes, das Experimentelle des Weltzugangs, die schöpferische Zerstörung [...]. Dieses Element des Künstlerischen habe ihn schon immer angezogen, obwohl er später durch seine

⁶⁸ Ijoma Mangold/Moritz von Uslar, *Wut ist Energie* [Interview mit Rainald Goetz], „Die Zeit“ 49 (2012). Online abrufbar unter: <http://www.zeit.de/2012/49/Interview-Rainald-Goetz-Johann-Holtrop/seite-3> (Datum des Zugriffs: 22.01.15)

⁶⁹ Vgl. auch Riechelmann (Anm. 2), S. 81.

Beschäftigung mit der Kunst bemerkt habe, dass es mit der Radikalität der Kunst auch gar nicht so weit her sei, wie er sich das in seiner Jugend vorgestellt hatte. Dann habe er die Radikalität in der Welt der Wirtschaft gesucht und gefunden [...], aber im Innern seiner Träume sei er immer auch Schriftsteller geblieben, Fontane und Thomas Mann, die heute als Realisten unterschätzt seien, seien seine Lieblingsautoren [...].
(JH, S. 124f.)

Holtrops Suche nach der Radikalität in Literatur und Wirtschaft ist ebenfalls kein Zufall. Sieht man genauer hin, finden sich im Roman klare Verweise auf die Tradition, in der eine solche Auffassung steht: Holtrop wird von Goetz als gescheiterter Künstler in Szene gesetzt, wie er seinen Ursprung im Geniekonzept des Sturm und Drang hat und in der Literatur des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts immer wieder in der Literatur auftaucht.⁷⁰

Auf diese Traditionslinie gibt es im Roman auffällig viele Verweise. Das erste Motto von *Johann Holtrop* übernimmt Goetz nämlich aus Georg Büchners Novelle *Lenz* (1839), die den Stürmer und Dränger Jakob Michael Reinhold Lenz zum Protagonisten hat: „für ihn war ja keine Ruhe / und Hoffnung im Tode“ (JH, S. 116).⁷¹ Zudem findet sich ein auf den ersten Blick etwas kurioser Verweis auf Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*. Im Zusammenhang mit der Augstein-Beerdigung zitiert einer der Anwesenden den Satz: „Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet“, woraufhin ein anderer Trauergast kommentiert: „trifft hier nicht zu, ist aber eine schöne Stelle“ (JH, S. 305).

Beide Verweise machen nur dann Sinn, wenn man auch die anderen Bezüge zwischen Holtrop und Lenz bzw. Werther bemerkt. Lenz steht nicht nur bei Georg Büchner für den mit der Gesellschaft in Konflikt geratenen Künstler, der an dieser Problematik zerbricht und schließlich dem Wahnsinn verfällt.⁷² Ist damit schon ein Bezug zur Hauptfigur von Goetz' Roman erkennbar, die sich ebenfalls zeitweise in psychiatrischer Behandlung befindet, fällt in *Johann Holtrop* aber auch die Präsenz der Selbstmord-Thematik auf, die im Lenz-Motto ebenfalls anklingt. Ein von Holtrop entlassener Assperg-Mitarbeiter namens Thewe nimmt sich im Laufe der Handlung das Leben – was dazu führt, dass sich Holtrop mit dem Selbstmörder identifiziert (vgl. JH, S. 177). Obwohl Holtrops Tod am Ende letztlich als Unfall bezeichnet werden muss, scheint ihn doch eine erkennbare suzidale Absicht überhaupt erst auf die Bahngleise zu treiben, bevor er im letzten Moment doch weiterleben will, sich aber nicht mehr rechtzeitig außer Gefahr bringen kann.⁷³

Er rückte vor über das schneebedeckte Feld und auf den Bahndamm zu. In der Ferne sah er einen Zug kommen. Er rannte los in Richtung der Gleise, wurde schneller, schaute, wurde wieder langsamer. Er sprang durch den brüchigen Schnee, auf den Bahndamm zu, den Bahndamm hoch, schaute wieder, hielt sich am vorderen Gleis fest, schleuderte sich

⁷⁰ Vgl. dazu Herbert Marcuse, *Der deutsche Künstlerroman*, Frankfurt am Main 1978; Peter V. Zima: *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen u. a. 2008.

⁷¹ Goetz zitiert die Passage mit einem Schrägstrich, als handle es sich um einen Auszug aus einem Gedicht, und ohne Quellenangabe.

⁷² Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Schriften* [= Marburger Ausgabe]. Hg. von Burdhard Dedner und Thomas Michael Mayer. Bd. 5: „Lenz“. Hg. von Burghard Dedner und Hubert Gersch unter Mitarbeit von Eva Maria Viering und Werner Weiland, Darmstadt 2001.

⁷³ Im Übrigen weist dieser Tod insofern wieder auf die realistisch-naturalistische Erzähltradition, weil die Eisenbahn in der Literatur der Zeit als *das* Industrialisierungssymbol per se erscheint – man denke nur an Gerhart Hauptmanns *Bahnwärter Thiel*.

zwischen die Gleise, stand auf und rannte der ihm entgegenrasenden Lok entgegen. Die Lok war klein und sehr weit weg. Sie stampfte, kreischte und schrie. Dann wurde sie plötzlich größer, schwärzer und immer schneller. Holtrop lief und wusste, was er wissen wollte: das Leben war herrlich gewesen. Er war dankbar, auch für die Einsicht, dass es falsch war, dieses Leben wegzuschmeißen, und lachte auf. Entschlossen, vor der sicher noch zehn Meter entfernten Eisenbahnlokomotive von den Gleisen herunterzuspringen, tat Holtrop den rettenden Schritt mit dem rechten Fuß wütend, zu heftig, rutschte aus, stürzte, schaute hoch und: war tot.

(JH, S. 341f.)

Liest man den Roman in diesem Kontext, verwundert es nicht, wenn Goetz im Zusammenhang mit der Augstein-Beerdigung einen an dieser Stelle sonst etwas isoliert wirkenden Verweis auf Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* einbaut. Zunächst gilt der Protagonist aus Goethes Erstlingsroman als typisches Beispiel eines an den überholten Normen seines Umfelds zugrunde gehenden Individuums, das am Ende nur den – von der Gesellschaft aus christlicher Perspektive gleichsam geächteten – Selbstmord wählen kann.⁷⁴ An dieses Modell des nach Autonomie strebenden Individuums im Sturm und Drang ist Holtrops Geschichte unverkennbar angelehnt. Beide – Lenz als reale Person bzw. Figur bei Büchner wie Werther als fiktiver Protagonist – scheitern in ihrer Individualität an den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ebenso, wie dies bei Holtrop der Fall ist.

Allerdings verbindet Goetz' Protagonisten mit diesen beiden (literarischen) Vorbildern auch die Zeichnung als scheiternder Künstler. Ist Werther einer gängigen Lesart zufolge als scheiterndes Künstlergenie markiert, wird bei Lenz immer wieder auf den Zusammenhang zwischen radikaler Genieästhetik und tragischem Ende hingewiesen.⁷⁵ Ein Dilettant ist letztlich auch Johann Holtrop, wie an mehreren Stellen deutlich wird. Nicht nur ist es eben nicht der Protagonist selbst, sondern Goetz, der die Lebensgeschichte von Johann Holtrop schließlich zu Papier bringt.

Vor allem aber erweist sich Holtrops literarische Vorlieben als aufschlussreich, da sie nicht zufällig ins 19. und frühe 20. Jahrhundert verweisen und auch das Stichwort ‚Realismus‘ in diesem Kontext fällt. Der Literaturgeschmack des Managers verweist nun ausgerechnet auf das realistische Erzählen, in dessen Tradition sich ja auch Goetz' Roman steht. Stellt man in Rechnung, dass der Dilettant Holtrop diese Traditionslinie anspricht, sie also keinesfalls emphatisch als Vorbild für Goetz' eigenes Schreiben auftaucht, muss man die These hinterfragen, dass der Autor hier tatsächlich ernsthaft eine Wiederbelebung des Poetischen Realismus versucht. Vielmehr scheint es eine Korrelation zwischen Holtrops Subjektverständnis und seiner Vorliebe für das realistische Erzählen zu geben: Beide sind – wie Holtrops Scheitern deutlich macht – keine erfolgversprechenden Optionen für das späte 20. und das frühe 21. Jahrhundert. Wie das Modell des autonomen Genies auf Handlungsebene von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, kann auch der Realismus des 19. Jahrhunderts nicht mehr ungebrochen reanimiert werden. Goetz nutzt den Rückgriff auf diese traditionelle Erzählform somit eher zur Unterstützung seiner inhaltlichen Aussage: Die konventionelle Schreibweise korrespondiert einer überholten Subjektaufassung, die von der Autonomie und Handlungsmacht des Einzelnen ausgeht.

⁷⁴ Vgl. zu diesem Problem zuletzt Jürgen C. Jacobs, *Cato und Werther. Zum Problem des Selbstmords im 18. Jahrhundert*, Paderborn [u.a.] 2010.

⁷⁵ Nicht zuletzt aus diesem Grund gilt Lenz inzwischen auch als *der* Repräsentant des Sturm und Drang überhaupt, was der ursprüngliche Untertitel des Lenz-Jahrbuchs „Sturm-und-Drang-Studien“ auch markiert (vgl. Matthias Luserke/Christian Weiß, „Vorbemerkung der Herausgeber“, „Lenz-Jahrbuch“ 1 (1991), S. 7f.

Dies wird umso deutlich dadurch, dass Goetz das Künstlermodell des späten 18. und des 19. Jahrhunderts in Holtrop pervertiert: Sein Protagonist ist kein Künstler mehr, der sich auf dem Markt bewähren muss und der zunehmenden Ökonomisierung der Kunst unterworfen ist, wie sie auch im Roman vorkommt.⁷⁶ Er ist vielmehr als Manager *der* Repräsentant des modernen Kapitalismus schlechthin, der sich als Künstler (miss)versteht. Das Genie scheitert hier nicht (wie bei etwa im Falle von Lenz) daran, dass es in der Gesellschaft nicht vorgesehen ist, und auch nicht (nur) an der völligen Unterwerfung und Anpassung an geltende Normen. Er scheitert vielmehr vor allem daran, dass das Wirtschaftssystem Holtrop eine Genialität und eine Handlungsmacht suggeriert, die er längst nicht mehr hat. Der Clou dabei ist, dass er sich genau dadurch systemstabilisierend verhält. Man kommt in dieser Lesart also zu einer kapitalismuskritischen⁷⁷ Umdeutung der Luhmannschen Erkenntnisse über das Funktionieren ausdifferenzierter Gesellschaften, die dem Einzelnen suggerieren, Herr seines Schicksals zu sein, wenn er doch nur ein Rad im Getriebe ist.⁷⁸

Dies hat zwei Folgen für die Einschätzung von Goetz' Buch. Einerseits liegt keine wirkliche Abwertung der Figur Holtrop vor, denn weil der Manager anders als seine Frau nicht selbstbestimmt handelt, sind ihm seine Fehler auch nicht anzulasten. Das Problem liegt auf höherer Ebene, nämlich im System selbst; der Einzelne ist nur einer von vielen tragischen Helden. Andererseits aber ist auch die ‚gescheiterte‘ Umsetzung des realistischen Erzählens kein Versagen des Autors, sondern ästhetisch folgerichtig. Goetz' Bezug zum Realismus ist in diesem Fall keine affirmative Übernahme der Schreibweisen des 19. Jahrhunderts. *Johann Holtrop* als einen solchen Versuch zu betrachten, wäre ein Missverständnis, das notwendig dazu führt, dass man diese Umsetzung als ästhetisch misslungen einschätzen muss.

In der Tat nimmt sich Goetz unverkennbar auf das realistische Programm Bezug, aber er tut es auf einer Metaebene: nicht nur deshalb, weil Kunst und Literatur in mehrfacher Hinsicht im Roman explizit thematisiert werden. Vielmehr lässt sich das ganze Buch als eine Auseinandersetzung mit dem realistischen Schreiben lesen, indem es traditionelle Erzählweisen auf ihr Potential zur Bearbeitung von aktuellen gesellschaftlichen Problemen kritisch befragt. Wie Holtrops Glaube an die eigene Autonomie nicht mehr in die Gesellschaft um 2000 passt, sperrt sich auch Goetz' Erzähler gegen eine Eins-zu-Eins-Umsetzung des realistischen Erzählmodus, weil eine solche nostalgisch wäre und gerade nicht in der Lage, Gegenwart angemessen literarisch zu verarbeiten. Das aber geht seit jeher gegen Goetz' Poetik: Wo die Gesellschaft ‚kaputt‘ ist, weil sie überholten Auffassungen anhängt, muss es die Sprache in gewisser Weise auch sein, um dieses Missverhältnis aufdecken zu können.

⁷⁶ Vgl. exemplarisch Franz Jaeger/Winfried Stier (Hrsg.), *Kunst und Kommerz*, Chur 2001.

⁷⁷ Vgl. dazu unlängst auch Inez Müller, *Gier. Zur Kapitalismuskritik in „Johann Holtrop“ von Rainald Goetz und „Gesellschaft mit beschränkter Haftung“ von Nora Bossong*, in: Edgar Platen/Martin Hellström (Hrsg.), *Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. Bd. 8: Leitkulturen und Wertediskussionen*, München 2014, S. 83-104.

⁷⁸ In diese Richtungen gehen jüngere Untersuchungen zum ‚kapitalistischen Realismus‘, deren Realismus-Begriff man freilich nicht mit dem literarhistorischen bzw. ästhetischen von Goetz verwechseln darf. Vgl. Sighard Neckel, *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*, Frankfurt am Main 2010; Mark Fisher, *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative? Eine Flugschrift. Aus dem Englischen von Christian Werthschulte, Peter Scheiffele und Johannes Springer*, Hamburg 2013.

„In mir habe alles zusammengefunden“. Hybride Identitäten in Sabrina Janeschs *Katzenberge* (2010)

Alicja Krauze-Olejniczak

Adam-Mickiewicz-Universität Poznań

1. EINFÜHRENDES ZUR ‚HYBRIDEN LITERATUR‘ IN DEUTSCHLAND

Die Einsicht, dass deutsche Literatur nicht unbedingt aus der deutschen Kultur schöpfen muss, hat sich mittlerweile in der deutschen Literaturlandschaft durchgesetzt und die interkulturelle Vielfalt ist zum Erkennungszeichen der Gegenwartsliteratur geworden. Die Komplexität dieser Literatur(en) im Einzelnen zu erfassen, übertrifft aber die Möglichkeiten der traditionellen Begrifflichkeiten der Literaturwissenschaft. Bei den Versuchen einzelner Forscher fallen durchaus unterschiedliche Schwerpunktsetzungen ins Auge, in Hinsicht auf Problematik, inhaltliche Stilmittel, soziokulturelle Situierung und Autorenschaft, woraus ein entsprechend breites Spektrum von Bezeichnungen resultiert, die die jeweiligen Grundgedanken hervorheben, z.B. Migranten-, Migrations-, Betroffenheits-, Minderheiten-, Brücken-, Ausländerliteratur, sowie inter- oder auch transkulturelle Literatur, um nur die gängigsten zu nennen.⁷⁹ Die Grenzen zwischen diesen Begriffen sind fließend, oft nicht genau definierbar und in der Praxis ist die Kategorisierung des einen oder anderen Werkes kaum möglich. Mit manchen Bezeichnungen verbindet man heute nur noch ein Unbehagen, einige werden häufig (zum Teil fälschlicherweise) synonym verwendet, andere dagegen sind mittlerweile obsolet geworden, lassen sich aber allem Anschein nach nicht einfach tilgen, da sie bereits zum festen Bestandteil der gesamten Debatten um die Literatur von ethnischen Gruppen in Deutschland geworden sind.

Zunächst wurde die Literatur von Migranten ausschließlich im Kontext der Affinität zu der Arbeiterliteratur als „Gastarbeiterliteratur“ wahrgenommen. Die erste Periode der Entwicklung und Wahrnehmung dieser Literatur fällt auf 50er und 60er Jahre des 20. Jh., als die (unter anderem) italienischen und türkischen Einwanderer in ihren reportageartigen Texten von den Lebens- und vor allem Arbeitsbedingungen in den deutschen Betrieben berichteten und gesellschaftliche Missstände und Fälle von Demütigungen enthüllten. Schnell aber zeigt sich unter den Autoren ein neues literarisches Bewusstsein, jenseits der eigenen Betroffenheit, Migrationsthematik und einem von der Gastarbeiterliteratur vermittelten Bild von Migranten und Einheimischen als unvereinbare Gegenpole. Zu Wort melden sich die Schriftsteller der so genannten zweiten Generation, die entweder als Kinder der „Gastarbeiter“ nach Deutschland gekommen sind und ihre Sozialisation bereits hier erfahren haben oder etwa in der Bundesrepublik geboren wurden. Sie haben keinen direkten Bezug mehr zu kulturellen Erbschaft der verlassenen Heimat und betrachten sich als regelrechte Vertreter der deutschen Kultur, obwohl es dabei in mancher Hinsicht nicht um die – wie auch immer definierte – deutsche Leitkultur geht. Hatte die erste Generation mit alltäglichen, aus dem Kultur- und Sprachwechsel resultierenden Schwierigkeiten zu kämpfen, was entsprechend eine Widerspiegelung in ihrer Literatur fand, kam die zweite Generation

⁷⁹ Straňáková, Monika. *Literarische Grenzüberschreitungen: Fremdheits- und Europa-Diskurs in den Werken von Barbara Frischmuth, Dževad Karahasan und Zafer Şenocak*. Stauffenburg Verlag, Tübingen 2009. S. 40.

mit ihrer Zweisprachigkeit vollkommen zurecht und litt nicht mehr unter der lästigen Diskrepanz zwischen Muttersprache und Literatursprache.⁸⁰ Sie wussten ihren außergewöhnlichen Standpunkt zwischen den Kulturen kreativ auszunutzen und ihn künstlerisch umzusetzen. Trotz weitgehender Integration wurde auch die zweite Generation von der kulturellen Zerrissenheit nicht verschont, woraus auch die Vielzahl ihrer literarischen Versuche zur Identitätsfindung in der bikulturellen Umgebung resultiert. Einige Literaturwissenschaftler weisen der Identität in der Fremde für die deutschsprachige MigrantInnenliteratur eine zentrale Bedeutung zu, sehen in der Suche nach Identität den Höhepunkt der reflektierten Problematik oder erheben sie sogar zu einem Definitionskriterium jener Literatur.⁸¹ Trotz der schillernden Bedeutung der Fremde, sowie des Fremden selbst und des breiten Themenspektrums der MigrantInnenliteratur scheint die kulturelle Fremde ein verbindendes Element der Identitätsproblematik in der Migrations- bzw. MigrantInnenliteratur zu sein. Entsprechend der Problemstellung wurde die Literatur der zweiten Generation eine geraume Zeit als Literatur des „Dazwischen“ aufgefasst, zuerst jedoch viel mehr im Sinne der quälenden Zerrissenheit und Unmöglichkeit, sich für eine der beiden Seiten zu bekennen. Erst später gelang es einigen Autoren, die in der Mehrzahl bereits der dritten Generation angehörten, einen differenzierteren Blick der Forschung auf das literarische Schaffen der MigrantInnen zu lenken. Ihr nüchterner Blick auf die deutsche Lebensrealität und Stärkung des künstlerischen Selbstbewusstseins, ohne die kritische Eigensicht aufzugeben, hat sukzessiv die positive Aufwertung der hybriden Identität herbeigeführt.

Die Idee der Hybridität, entwickelt und popularisiert vom persischen Literaturwissenschaftler Homi Bhabha, erfuhr zusehends eine positive Umwertung und brachte einen neuen Ton und eine neue Gewichtung in der Darstellung von kulturellen und ethnischen Spannungen. Bhabha sieht die postkoloniale Identität in den Grenzkategorien, in denen der Übergang und die Anpassung an eine neue Kultur keine Beseitigung von unvergleichbaren Elementen bedeuten, sondern ganz im Gegenteil: sie bilden die Basis für die kulturelle Identifikation.⁸² Bhabha entwarf das Konzept des „dritten Raums“ (*Third Space*), in dem sich die Identität des MigrantInnen platziert: es ist eine kulturtheoretische Denkfigur, in der Heterogenität, dauerhafte kulturelle Übersetzungen und Überlagerungen Spannungen erzeugen, die ein enormes kreativ-kulturelles Potenzial freisetzen. Die kulturellen Unterschiede beruhen laut Bhabha nicht auf der Grenzziehung zwischen dem Eigenem und Fremden, sondern schaffen eine besondere Qualität der Zwischenräume, der *Dazwischen*-Existenz, die einem MigrantInnen eine doppelte Optik, d.h. den Einblick in beide Kulturen ermöglicht.⁸³ Heutzutage avanciert Hybridität zum Schlagwort der modernen Lebensformen, in denen kulturelle und nationale Grenzen überschritten werden, so in der Realität wie in der Literatur. Die literaturwissenschaftliche Wahrnehmung dieses Phänomens (was im deutschsprachigen Raum relativ spät erfolgte) bringt ein neues kulturelles Reservoir zum Vorschein und ermöglicht einen differenzierten Zugang zu der Literatur von Autoren nichtdeutscher Herkunft.

⁸⁰ Vgl. Straňáková, Monika. *Literarische Grenzüberschreitungen...* S. 45.

⁸¹ Vgl. Baumgärtel, Bettina: „Identitätsbalance“ in der Fremde: Der Beitrag des symbolischen Interaktionismus zu einem theoretischen Rahmen für das Problem der Identität in der MigrantInnenliteratur. In: Fischer Sabine, McGowan Moray (Hg.): *Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*. Stauffenburg Verlag, Tübingen 1997. S. 55.

⁸² Bhabha, Homi: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000. S. 239.

⁸³ Vgl. Ebd. S. 240.

2. SABRINA JANESCHS *KATZENBERGE* – VERLUST DES VERTRAUTEN UND ZÄHMUNG DES FREMDEN

Günter Grass schrieb über Sabine Janesch's Erstlingsroman: „Diesem Buch sind viele Leser zu wünschen“. Nicht zufällig wurde seine Empfehlung auf den Buchumschlag gesetzt, da Janesch's Werk dem Nobelpreisträger in vielerlei Hinsicht nahe steht. Grass wird häufig im Kontext der interkulturellen Literatur gelesen⁸⁴, da seine Werke sich hervorragend in die Definitionen der interkulturellen Literaturwissenschaft hineinschreiben, so z.B. in die von Esselborn, der „vor allem die unterschiedlichen Formen literarischer Inszenierung von Fremdheit, von Formen und Konflikten der Kulturbegegnung“ und „kulturelle Selbst- und Fremdzuschreibungen und Differenzkonstruktionen“ als ihre Kernmerkmale aufzählt.⁸⁵ Einige Literaturwissenschaftler, die das sehr umstrittene Kriterium der Autorenbiografie ablehnen, plädieren sogar dafür, dass sein Werk, genauso als das z.B. Herta Müllers der Konsequenz halber der Migrationsliteratur zugerechnet wird, was nur von der begrifflichen Unschärfe und Uneinigkeit auf diesem Gebiet zeugt. Fest steht jedoch, dass Grass und Janesch auf dasselbe Thema zurückgreifen, nämlich das der Migrationsbewegungen, oder genauer gesagt: der durch die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges erzwungenen Flucht. Bei Grass flüchteten aber Deutsche, bei Janesch sind es Polen, die Galizien infolge des antipolnischen Pogroms verlassen mussten und die von den Deutschen zurückgelassene Gebiete zwanghaft als neue Heimat zugewiesen bekommen. Janesch stellt jedoch beide Zwangsaussiedlungen in ihrer historischen Verflechtung dar und widmet sich einmal nicht dem Heimatverlust der Deutschen in Schlesien, woran die deutschsprachige Leserschaft gewöhnt ist, sondern dem der Polen, die gegen ihren Willen dort angesiedelt wurden.⁸⁶

Katzenberge, erschienen 2010 im Aufbau Verlag, handelt von einer jungen Frau deutsch-polnischer Herkunft, die sich nach dem Tod ihres geliebten Opas auf die Reise macht, in der Suche nach den Ursprüngen ihrer Familie. Dabei decken sich die geschilderten Familienkonstellationen weitgehend mit denjenigen der Autorin. Sabrina Janesch wurde 1985 in Gifhorn (Niedersachsen) geboren als Tochter eines deutschen Vaters und einer polnischen Mutter. Genauso wie ihre Erzählerin ist sie zweisprachig aufgewachsen und wurde schon sehr früh mit der Frage nach ihrer Identität konfrontiert. Obwohl sie lernen musste, dauerhaft zwischen zweier Welten zu pendeln, hat sie mehrmals die Spagatstellung zwischen Polen und Deutschland zu spüren bekommen. Sie erzählt in einem Interview:

Wenn ich in Deutschland bin, umgeben nur von Deutschen, dann finde ich mich sehr polnisch. Wenn ich in Polen bin, dann glaube ich manchmal, dass ich die deutscheste Person auf diesem Planeten bin, wirklich.⁸⁷

Das Gefühl der Nichtzugehörigkeit plagt auch Nele Leibert, die Protagonistin des Romans, die je nach der Perspektive als eine deutsche Polin oder eine polnische

⁸⁴ Auch in der als traditionell aufgefassten Germanistik, z.B. bei Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Flink/UTB: Paderborn 2006.

⁸⁵ Esselborn, Karl: *Interkulturelle Literaturvermittlung zwischen didaktischer Theorie und Praxis*. Iudicium: München 2010, S. 63.

⁸⁶ Laut Jörg Magenau macht das aus *Katzenberge* einen polnischen Roman, obwohl dieser nicht einmal ins Polnische übersetzt wurde. Siehe: Magenau, Jörg: *Über Sabrina Janesch und ihren Roman „Katzenberge“*. Online abrufbar unter: http://www.getidan.de/gesellschaft/joerg_magenau/20720/sabrina-janesch.

⁸⁷ Böttcher, Martin: *Herkunft ist ihr Thema. Sabrina Janesch liest in Klagenfurt*. Online abrufbar unter: http://www.deutschlandradiokultur.de/herkunft-ist-ihr-thema.1153.de.html?dram:article_id=182242 (Datum des Zugriffs: 27.10.2014)

Deutsche angesehen wird: „Verprügelt wurde ich in Deutschland [als Polnischstämmige] nie, dafür kenne ich aber ungefähr fünfhundert dumme Polenwitze. Auswendig. (...) Und in Polen hält man mich für deutsch.“⁸⁸ Obwohl sie keine Einwanderin ist und die Fremde nur bedingt erfährt, verspürt sie das Bedürfnis, ihr Polnischsein unter Beweis zu stellen:

Woher soll ich das wissen?, fragte der Schaffner und schaute mit ungeduldig ins Gesicht. Suchte er etwas? Wenn mich Leute für einen Moment zu lange musterten, stellte ich mir vor, sie hätten etwas Fremdes an mir erkannt und würden versuchen, meine hohen Wangenknochen und das runde Kinn zu lesen. Endlich wandte der Schaffner seinen Blick ab, vielleicht hatte er mich für hinreichend polnisch befunden. (KB: 26)

Als Kind hatte sie sich geschämt, als ihr Vater sie in seinem BMW durch die schlesischen Dörfer gefahren hat: „(...) vorbei an Kühe hütenden Jungen, die meine Freunde waren“ (KB: 94). Sie schämte sich nicht nur für den von teuren Autos mit deutschen Kennzeichen symbolisierten und zur Schau gestellten deutschen Reichtum: Die Anwesenheit eines Deutschen auf schlesischem Boden war für die polnischen Bewohner alarmierend, denn auch nach über 40 Jahren „war man auf der Hut, drauf gefasst, sein Hab und Gut verteidigen zu müssen gegen jemanden, der kam und sagte: Das ist mein Land (...)“ (KB: 94). Während eines solcher Ausflüge will sich der Vater ein Haus eines polnischen Bauern anschauen, einfach weil er es schön findet:

Guten Tag, hatte Vater freundlich gesagt, dzień dobry. Der Bauer schwieg, sein Blick fiel auf mich. Mir war sie Situation peinlich, sogar ich hörte Vaters deutschen Akzent, spürte seine Unbeholfenheit, schämte mich für ihn. (...) Später hatte mir Vater verärgert vorgeworfen: Warum hast nicht du den Mund aufgemacht? Du sprichst doch so gut Polnisch. Ich habe auch Kinder, sagte der Bauer schließlich. Und Vater: Schön, grüßen Sie sie von uns. (KB: 94)

Die Neles Bemühungen, in Polen so wenig wie möglich als Polin aufzufallen und ihr Schamgefühl lassen an den polnischen Philosophen und Soziologen jüdischer Herkunft Zygmunt Bauman und seinen Traktat über Identität denken:

Plötzlich fühlen wir uns wie jemand von „außerhalb“, völlig oder nur teilweise – nicht so, dass wir uns im Vakuum befinden würden, aber (...) wir können etwas sehr Deprimierendes und Quälendes erfahren. Man muss sich immer entschuldigen, etwas verstecken oder im Gegenteil: unverschämt etwas zur Schau stellen, betteln und sich bemühen.⁸⁹

Janeschs Erstlingsroman durchzieht die Identitäts- und Fremdheitsproblematik und zwar auf zwei Handlungs- und Zeitebenen: einmal die Spurensuche der Ich-Erzählerin, die in der (etwas schleierhaften) Vergangenheit ihres gerade verstorbenen Opas ihre eigene Identität zu finden vermutet und einmal die Geschichte des Großvaters selbst, die während der fortführenden Reise der Enkelin und dem Leser Schritt für Schritt aufgedeckt wird.

Noch kurz zur Handlung des Romans: Nele Leibert fährt aus Berlin, wo sie wohnt und als Journalistin arbeitet, nach Schlesien, um der Beisetzung ihres geliebten

⁸⁸ Janesch, Sabrina: *Katzenberge*. Berlin 2010, S. 100. Im weiteren Textverlauf unter der Sigle „KB“ und einfacher Seitenzahl.

⁸⁹ Zygmunt Bauman: *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Veccim*. Gdańsk 2007. S. 16. Übersetzung - AKO.

Großvaters, den sie zärtlich „Djado“ nannte, beizuwohnen. Dem Vorschlag ihrer Mutter folgend macht sie sich auf die Reise ins östliche Polen und weiter zur Ukraine, in das ehemalige Galizien: „Eben nicht alles, was deinen Großvater betrifft, ist hier in Schlesien. Hier in Schlesien, Töchterchen, ist höchstens die Hälfte. Und genau das ist der Punkt.“ (KB: 42) Nele macht sich auf ihren Weg und dringt immer weiter nach Osten ins Land ihrer Vorfahren vor und mit der sich ändernden Szenerie wird in parallelen Handlungsachsen, die auch zwei Zeitebenen markieren, die Geschichte ihres Opas Stanisław Janeczko aus seiner Sicht rückwärts rekonstruiert. Die Erzählungen des Großvaters, die sich mit der gegenwärtigen Handlung (Reise der Enkelin) vermischen, werden konsequent mit Worten „Großvater sagte“ eingeleitet, die wie das märchenhafte „Es war einmal...“ Geheimnisvolles und Zaubhaftes versprechen. Janeczko war ein Bauer aus Galizien, der am Ende des Zweiten Weltkrieges nach der Übergabe ehemals polnischer Gebiete an die Ukraine zuerst aus seinem Dorf Zdzary Wielkie vertrieben und dann nach Niederschlesien umgesiedelt wird, um dort die von Deutschen zurückgelassenen Häuser und Höfe in Besitz zu nehmen. Die Erzählerin reist mehr als 60 Jahre später, aus Deutschland und der Gegenwart kommend, in die genau umgekehrte Richtung und damit der Vergangenheit entgegen. Schlesien ist der Schnittpunkt, der Treffpunkt von Großvater und Enkelin – auch wenn nach seinem Tod; Galizien ist der familiäre Ausgangspunkt und der Zielort des Romans.⁹⁰

Beide Orte werden als kulturell grundlegend verschieden gegenübergestellt: während Galizien ein Land war, „wo Geister, Dämonen, Teufel, Hexen und Waldfeen ihr Unwesen trieben“ (KB: 71) und wo „man [gar nicht selten] einem Wesen aus der anderen Welt begegnete“ (KB: 71), war Schlesien in der Annahme der Neuankömmlinge „eine Welt aus Stahl und Beton“ (KB:25), in der es die Hundehütten gäbe, „die größer seien als die galizischen Häuser [und] Straßen, die mit Rattenschädeln gepflastert wurden.“ (KB: 88) Die (anderwärtig sehr bewegliche) Dichotomie Osten versus Westen tritt zu Tage, das kulturell „Eigene“ wird von dem „Fremden“ unterschieden. Beide Protagonisten sind der Fremde ausgesetzt: sowohl der Großvater an seinem schlesischen Verbannungsort als auch die Erzählerin, die im Galizien nur mit großer Mühe die versunkene Welt aus den großväterlichen Erzählungen wiederfindet: „Malerisch hatte ich mir Ostpolen vorgestellt, unverfälscht, verzaubert. In Wirklichkeit war es nass, dreckig und fremd.“ (KB: 196)

Der Verlust der alten Heimat und damit auch alles Vertrauten lässt die neue Umgebung befremdlich und unheimlich erscheinen:

Kannst du dir vorstellen, wie es sich anfühlt, wenn alles fremd ist?, hatte er [der Großvater – AKO] mich gefragt und auf die Karte gedeutet. Nein, wie fühlt es sich denn an, wenn alles fremd ist?, hatte ich zurückgefragt, aber Großvater hatte geschwiegen. (KB: 95)

Stanisław Janeczko zieht in ein als verlassen geglaubtes Hof, wo er zuerst seinen ehemaligen Besitzer Herrn Dietrich auf dem Dachboden erhängt vorfindet und wo er sich gegen einen bösen Geist wehren muss: „[es] sei der Fluch gewesen, der über den Katzenbergen lag.“ (KB: 69) Ein „Biest“ mit pechschwarzem buschigem Fell und stechend gelben Augen: ob es seine Ängste und Aberglauben aus der alten Heimat waren oder Teufel, die von den Deutschen zurückgelassen worden sind – bleibt

⁹⁰ Vgl. Magenau, Jörg: *Über Sabrina Janesch und ihren Roman „Katzenberge“*. Online abrufbar unter: http://www.getidan.de/gesellschaft/joerg_magenau/20720/sabrina-janesch (Datum des Zugriffs: 25.10.2014)

ungeklärt. Erst die Bannung der Frau von Janeczko und die Geburt seines Sohnes, des ersten Galiezier, der in Schlesien zur Welt kam, vermögen den Spuk halbwegs zu vertreiben – hier helfen die kulturellen Rituale und der Volksglauben aus Galizien. Den endgültigen Bann kann aber erst Nele vollbringen, indem sie Erde aus dem ukrainischen Dorf Zastavne, aus der ehemaligen Heimat ihrer Großeltern Żdżary Wielkie, auf das Grab des Großvaters ausschüttet. Der Großvater hat nämlich Galizien nie wieder gesehen:

Djajdo war nie zurückgekehrt, und niemals war davon die Rede gewesen, dass hinter dem Bug noch eine Welt existierte, in die man fahren oder über die man auch nur nachdenken konnte. Verloren war verloren und kam nicht wieder. Großvater sagte: Das unterscheidet uns von den Deutschen. Wozu sich irgendwo herumdrücken, wo man nichts mehr zu suchen hat. Ich frage mich, was er wohl zu meiner Reise gesagt hätte. Vielleicht: wie deutsch ich doch sei. (KB: 97)

Der Literaturkritiker *Jörg Magenau* sieht darin das zentrale Motiv des Romans: der Topos der Erde kann in den deutschsprachigen Werken nur schwer jenseits der heiklen Tradition der nationalsozialistischen Blut-und-Boden Literatur ausgelegt werden, jedoch angesichts der Tatsache, dass *Katzenberge* kein deutscher, sondern ein deutsch-polnischer Roman ist, bekommt die Erde eine eigenartige slawisch-magische Deutung.⁹¹ Sie wird an vielen Stellen des Romans als Furcht einflößende, unüberschaubare Gewalt personifiziert:

Mehrmals hatte Janeczko den Eindruck, der Feldweg würde unter ihm nachgeben und jede Sekunde würde sich die Erde öffnen und ihn so gierig verschlingen wie die Ratte die Schuhsohle des Soldaten. (KB: 33)

In der Figur der Erde und die Beziehung des Umsiedlers spiegelt sich sein Verhältnis zu der neuen, fremden Heimat wieder. Als Stanisław Janeczko den ihm zugewiesenen schlesischen Boden zum ersten Mal betrat, war die leergeräumte Erde so geschichtslos wie er heimatlos war:

Großvater hatte gesagt, als er zum ersten mal seine Hand in die schlesische Erde gesteckt hätte, habe er ihr ein Stück entrissen und auf den Handflächen zerteilt. Es sei nichts in ihr gewesen: kein Wurm, kein Käfer, kein Engerling, nichts. Völlig sauber sei sie gewesen, feinkörnig, locker, steril. Als hätten die Deutschen sie nicht bestellt, sondern gesiebt, Tag für Tag. (KB: 39-40)

Die zurückgelassene galizische Erde war dagegen „satt und fett, fast zum Verzehr selber geeignet“ (KB: 253). Von der völligen Fremdheit, die Abneigung, Misstrauen und Angst, „dass die Deutschen wiederkämen“ (KB: 43) hervorrief, über partielle Akzeptanz als „eine Übergangslösung, eine Art makabrer Scherz, den man sich so lange erlaubte, bis daheim in Galizien alles in Ordnung gebracht worden war“ (KB: 43) bis hin zur liebevollen Bindung an das Stück schlesisches Land, von dem er nicht mehr zu trennen war. Für seine Enkelin gab es ohne ihn kein Schlesien mehr: „Als ob es zeitgleich mit seinem Tod Schlesien hätte zu atmen aufhören müssen. Schlesien war Großvater, und Schlesien, mit Großvater, tot.“ (KB: 16)

Beide Protagonisten des Romans – Nele und ihr Großvater vor 60 Jahren – machen sich die kulturelle Fremde vertraut, verhandeln und gehen in den Dialog mit ihr.

⁹¹ Vgl. Magenau, Jörg: *Über Sabrina Janesch und ihren Roman „Katzenberge“*. Online abrufbar unter: http://www.getidan.de/gesellschaft/joerg_magenau/20720/sabrina-janesch (Datum des Zugriffs: 25.10.2014)

Die Galizier übertragen einige kulturtragende Elemente aus der zurückgelassenen Heimat in die neue – fremde – Gegend, um diese zu zähmen, da diese auf sie beängstigend wirkt.⁹² Nele überlegt sich, warum die Umsiedler nach Ankunft in Schlesien alle gefundenen deutschen Bücher verbrannt hatten: vielleicht „handelte [es] sich einzig um einen Racheakt, reinen Zerstörungswillen.“ (KB: 135). Vermutlich aber „hatten die Polen auch Angst vor diesen Büchern, die keiner lesen konnte.“ (KB: 135) Stanisław Janeczko rettet einige Bände vor Zerstörungsgelüsten seiner Landsleute und versucht sie zu entziffern – damit setzt der Prozess des Heranwachsens in das kulturelle Umfeld an und die kulturelle Fremdheit wird durchbrochen.⁹³ Nele findet in dem ukrainischen Dorf Zastavne, das ihr ursprünglich wildfremd vorkam, auch viele Beweise der kulturellen Grenzüberschreitungen, z.B. charakteristische Malereien, „Girlanden“ unterhalb der Dächer von Bienenstöcken, die sie vorher nur in Schlesien gesehen hatte. Die Umsiedler hatten ihre alten Traditionen mitgenommen und nach Schlesien „verpflanzt“: „Die Tradition gibt es seit ein paar Jahrzehnten auch woanders. Sie ist nach Westen mitgereist.“ (KB: 247). Schließlich muss Nele feststellen: „Das hier ist definitiv nicht das Ende der Welt. Das ist hier ihr Anfang“ (Ebd.)

3. HYBRIDITÄT ALS KULTURELLER UND KÜNSTLERISCHER MEHRWERT

In Janeschs *Katenberge* wird die Kultur der Hybridität im Sinne Homi Bhabhas sichtbar, in der es zu ständigen kulturellen Übersetzungen kommt, die allerdings keine schlichte Übertragung von Vorstellungsinhalten und kulturellen Praktiken bedeuten, sondern eine „Neuartikulation von Elementen (...), die weder das Eine (...) noch das Andere (...) sind, sondern etwas weiteres neben ihnen (...).“⁹⁴ Der Umsiedler aus Galizien nehmen nach Schlesien Symbole und Codes ihrer Ausgangskultur mit sich, zugleich eignen sie sich aber auch bestimmte Komponente der fremden Kultur an und bilden damit ihren spezifischen Zwischenraum, in denen Differenz der Vielfalt weicht und wo dauerhafte Transformationen und Verhandlungen einen enormen Kreativitätsgehalt erzeugen. Auch – oder vor allem – nächste Generationen schöpfen aus diesem kulturellen Reservoir der Diversität. Nele, die Enkelin der galizischen Umsiedler, ist schließlich die, welche die Brücke zwischen Schlesien und Galizien schlägt, indem sie auch ihre besondere Stelle zwischen Kulturen anerkennt, obwohl sie sich insgeheim dagegen gewehrt hat:

Ukraine, Ukraine, pochte es heimlich in mir, dort gab es etwas zu erledigen, das so pathetisch und polnisch war, wie ich nie hatte sein wollen. (KB: 185)

Ihre Reise ist geglückt – sie hat in der Geschichte des Opas ihre hybride Identität gefunden

In mir habe alles zusammengefunden: das galizische Blut meiner Großeltern, die kommen mussten, und das deutsche Blut der väterlichen Familie, die gehen musste. (KB: 51)

Sabrina Janesch räumt der deutschen und polnischen, ja allgemeingültigen Erfahrung der Entwurzelung und Vertreibung gleichermaßen Platz ein, sie sagt:

⁹² Palej, Agnieszka: *Konflikte und Synergien im transkulturellen Raum: Sabrina Janeschs Roman „Katenberge“*. In: Cornejo, Renata; Piontek, Sławomir; Sellmer, Izabela; Vlasta, Sandra (Hg.): *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*. Wien 2014. S. 104.

⁹³ Vgl. Ebd.

⁹⁴ Bhabha, Homi: *Die Verortung der Kultur*. S. 42.

Mir war wichtig, die Erfahrung wiederzugeben, wie es war, nicht aus, sondern nach Schlesien vertrieben zu werden – ein Thema, das vielen Deutschen zumindest wenig vertraut ist. Insofern ist es ein Beitrag, hoffentlich, zu einer Art deutsch-polnischem Verständnis.⁹⁵

Die Aussage des Romans geht weit über die individuelle Historie hinaus, worauf bereits die Schauplätze hinweisen: Schlesien und Galizien, die einen festen Platz in der literarischen Erinnerungskultur haben. Galizien wird in der polnischen Literatur häufig idealisiert, gar mythisiert, als ein Ort, den es in seiner Vielfalt, in seinem friedlichen Zusammenleben vieler Völker, Sprachen, Traditionen und Religionen nicht mehr gibt. Im galizischen Żdźary Wielkie lebten „auf kleinstem Raum Polen und Ukrainer eng beieinander und sprachen beide Sprachen. Fürchten musste man sich einzig vor den Kältegeister, die im langen Winterhalbjahr an den Türen und Fenstern rüttelten und Einlass begehrten“ (KB: 254) Auch Schlesien ist ein bedeutsames Gebiet in der deutsch-polnischen Geschichte, das sich lange Zeit gegen nationale Bestrebungen beider Staaten gewehrt und besondere Formen des Zusammenlebens herausgearbeitet hat. Schlesien und Galizien sind historische Beispiele des kulturellen Nebeneinanders zweier Kulturräume oder sogar viel mehr: der Vermischung verschiedener Kulturelemente (die bekanntlich nicht ohne Auseinandersetzungen abgegangen ist), die sich zu hybriden kulturellen Zwischenräumen entwickelt hatten und deren Kontinuität durch Kriegsgeschehnisse und nationale Konflikte unterbrochen wurde.

Katzenberge wurde mittlerweile auch von der Literaturwissenschaft rezipiert, auch wenn mit einer etwas anderen Akzentsetzung. Aleksandra Burdej liest *Katzenberge* als einen der vielen nach 1990 in Deutschland herausgegebenen Familienromane, die die Suche der eigenen Identität und das Selbstpositionieren im generativen und familiären Kontext thematisieren – im Gegensatz zur Väterliteratur, bei der es viel mehr die persönliche Abrechnung und Auseinandersetzung mit der (Kriegs-)Vergangenheit der Eltern ging.⁹⁶ Burdziej stellt die These auf, dass *Katzenberge* als Familienroman Merkmale des klassischen deutschen Entwicklungsromans aufweist und als solcher interpretiert werden kann, weil die drei für Entwicklungsromane charakteristischen Entwicklungsstadien vorhanden sind: die „Outsider“-Vorphase, die Etappe der Reise, in der sich die eigentliche Entwicklung vollzieht und schließlich die Versöhnungsetappe, in der der Protagonist zum Ziel gelangt – im geographischen und geistigen Sinne – und zur inneren Ruhe findet.⁹⁷ Małgorzata Dubrowska sieht in der Reise das zentrale Motiv des Romans⁹⁸ und spezifiziert, indem in sie sich auf die Worte des ukrainischen Lyrikers Juri Andruchowycz beruft: „Zwischen Russen und Deutschen eingezwängt zu sein, ist die historische Bestimmung Mitteleuropas. (...) Die mitteleuropäische Reise, das ist die Flucht.“ Und obwohl beide Sichtweisen sicherlich nicht falsch sind, übersehen sie oder weisen nicht deutlich genug auf das Thema der

⁹⁵ Online abrufbar unter: <http://www.sabrinajanesch.de/autorin/interview-mit-sabrina-janesch> (Datum des Zugriffs: 29.10.2014)

⁹⁶ Burdziej, Aleksandra: *Z perspektywy niemieckich wnuków. Przelamanie tabu w pamięci rodzinnej jako droga do odnalezienia własnej tożsamości w powieści „Katzenberge” Sabriny Janesch*. In: Browary, Wojciech; Wolting, Monika (Hg): *Opcja niemiecka. O problemach z tożsamością i historią w literaturze polskiej i niemieckiej po 1989 roku*. Universitas, Kraków 2014. S.143-164.

⁹⁷ Ebd., S. 145.

⁹⁸ Dubrowska, Małgorzata: *Zwischen Flucht und Fluch. Zum Motiv der mitteleuropäischen Reise in Sabrina Janesch' Roman „Katzenberge”*. In: Dubrowska, Małgorzata; Rutka, Anna: *Reise in die Tiefe der Zeit und des Traums. (Re-)Lektüren des ostmitteleuropäischen Raumes aus österreichischer, deutscher, polnische und ukrainischer Sicht*. KUL, Lublin 2015. S. 165-174.

identitären und kulturellen Hybridität hin. Diese hat ihren Ursprung in der Erfahrung der Fremde, die den Roman auf allen Ebenen durchzieht, was der FAZ-Rezensent Christian Schärf zutreffend bemerkt: „Unter der geschichtlichen Oberfläche wird mit jedem Kapitel das Thema des Romans deutlicher: Es ist das Fremde.“⁹⁹ Ähnliches wiederholt sich in der *Kazenberge*-Besprechung von Jörg Magenau: „[Die] doppelte Erfahrung der Fremdheit ist eine Voraussetzung des Romans.“¹⁰⁰

Darüber hinaus lässt sich in *Katzenberge* eine Reihe von literaturästhetischen und inhaltlichen Merkmalen aufzeigen, die sonst der Migrationsliteratur zugeschrieben werden, obwohl es bisher nur einzelne, vorsichtige Versuche gab, den Migrationsroman auf der Ebene des Inhaltlichen und Ästhetischen als separate Gattung festzumachen. Laut Maria E. Brunner können jene Texte durch den Wechsel von Zeit- und Raumkoordination, die Thematisierung der Ortsvielfalt, die Schwankung zwischen Heimat und Fremde und durch die Reflexion der kulturellen Zwischenstellung abgegrenzt werden.¹⁰¹ Ein starker Fokus wird auch auf das Thema der Mehrsprachigkeit¹⁰² und der sprachlichen Identität gelegt, die ferner ein emanzipatorisches Potenzial freisetzen. All das ist in *Katzenberge* vorhanden. Der Roman wird aber selten im Kontext der Migrations- bzw. Hybriditätsliteratur gelesen¹⁰³, vermutlich wegen der ausbleibenden biografischen Erfahrung der Migration (die Frage, ob diese für die wissenschaftliche Analyse relevant ist, und ob man sie als ein Kriterium der (Nicht-)Zugehörigkeit zur Migrationsliteratur anwenden kann oder darf, scheint auf dem literaturwissenschaftlichen Feld noch nicht endgültig beantwortet zu sein), obwohl das Leben zwischen Kulturen der Autorin (wie auch ihrer Protagonistin) auch nicht fremd war. Dieses Thema ausführlicher zu behandeln, würde den Rahmen des vorliegenden Beitrags sprengen, es sollte damit nur ein Zeichen für eine nicht biographisch aufgefasste Migrationsliteratur gesetzt werden, der auch die imaginative oder auf familiären Erfahrungen basierende Auseinandersetzung mit den Migrationsphänomenen zugrunde liegen kann.

Mit der fortschreitenden Sensibilisierung der deutschen Öffentlichkeit auf die Fremdheitsthematik und dem damit einhergehenden Interesse (sowohl beim Lesepublikum als auch bei der Forschung) an der Migrationsliteratur zeigt sich gleichzeitig eine Verlagerung der Schwerpunkte jener Auseinandersetzung, die nun auf andere Dimensionen der Migrationsphänomene richtet wird. Die AutorInnen setzen sich (wie

⁹⁹ Schärfe, Christian: *Im Reich der Oberhexe Baba Jaga*. Online abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/sabrina-janesch-katzenberge-im-reich-der-oberhexe-baba-jaga-11071414.html>

¹⁰⁰ Magenau, Jörg: *Über Sabrina Janesch und ihren Roman „Katzenberge“*. http://www.getidan.de/gesellschaft/joerg_magenau/20720/sabrina-janesch

¹⁰¹ Vgl. Brunner, Maria E.: *Literarische Mehrsprachigkeit und Transkulturalität. Der Dialog zwischen den Kulturen und das Echo von Mimikry und sprachlicher Hybridität im Werk deutsch-türkischer Autorinnen*. In: Aline Remael/Ilse Logie (Hg.), „Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies“. 2 (2003), S. 115-128. Hier: 117. Online abrufbar unter: <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/80/35>

¹⁰² Janesch, ähnlich wie „typische“ Autoren der Migrationsliteratur, flechtet in den Romantext polnische Floskeln und Redewendungen ein, vermutlich um dem Erzählten einen exotischen Hauch zu verleihen. Auffallend viele *Katzenberge*-Leser haben aber dieses Mittel als überflüssig empfunden. Siehe Leserrezensionen auf der Amazon-Webseite. Online abrufbar unter: https://www.amazon.de/product-reviews/3746627982/ref=cm_cr_dp_sec_all_btm?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews&showViewpoint=s=1&sortBy=recent

¹⁰³ Elemente dieser Auslegungsrichtung finden sich z.B. bei Miłosława Borzyszkowska-Szewczyk in ihrem Artikel: *Die Postmemory-Generation(en) auf der Suche nach dem Selbst. Sabrina Janeschs „Katzenberge“ und Petra Reskis „Ein Land so weit“*. Online abrufbar unter: <https://www.andrassyuni.eu/docfile/de-1892-vortrage-konferenz-identitat.pdf>

auch eine Autorengeneration zuvor) mit der eigenen Herkunft und der Herkunft ihrer Eltern auseinander, versuchen aber gleichzeitig die tradierten Klischees aufzubrechen und aufzuzeigen, dass ihre Lebenslage zwischen den Kulturen das Ergebnis kultureller Aktivität und/oder ein Umstand ist, der ihre kulturelle Aktivität maßgeblich prägt und bereichert. Sie erklären damit die Hybridität zu ihrer künstlerischen Maxime und zugleich zur Grunderfahrung der postmodernen Welt.

Die Mythisierung der Wirklichkeit – Bruno Schulz‘ poetologisches Konzept als zentrales Motiv in Maxim Billers Novelle *Im Kopf von Bruno Schulz*

Jill Thielsen

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

1. VORBEMERKUNGEN

Wie der Titel der 2013 publizierte Erzählung Maxim Billers *Im Kopf von Bruno Schulz* bereits andeutet, ist ihre Hauptfigur Bruno an den galizischen Schriftsteller, Graphiker, Zeichner und Literaturkritiker Bruno Schulz (1892–1942) angelehnt. Billers Novelle schildert den Versuch der Hauptfigur Bruno im ständigen Zwiegespräch mit seiner Angst, einen Brief an den deutschen Autor Thomas Mann zu verfassen. Anlass des Briefes scheint zunächst, der Bericht über das Auftauchen eines Mannes in Brunos Heimatstadt Drohobycz zu sein, der sich als Thomas Mann ausgibt, als sadistischer Meister inszeniert und dem sich die Bewohner Drohobyczs masochistisch unterwerfen. Außerdem möchte Bruno – Biller folgt hierin der historischen Überlieferung¹⁰⁴ – dem Brief an den echten Thomas Mann seine in deutscher Sprache verfasste Erzählung *Die Heimkehr* beilegen, damit Mann ihm zu einer Veröffentlichung in Deutschland verhilft und Bruno Drohobycz verlassen kann.

Die feuilletonistischen Rezensionen loben Billers Novelle, die „weltliterarisches Niveau“¹⁰⁵ erreiche, und verweisen auf die intertextuellen Beziehungen zu Bruno Schulz' Werk¹⁰⁶, das durch Billers Novelle „ins allgemeine Bewusstsein [gehoben]“¹⁰⁷ werde. Neben klaren motivischen Verweisen auf Schulz' Erzählensammlung *Die Zimtläden*, die Biller für die Gestaltung seiner Hauptfigur adaptiert, finden sich in der ersten Auflage durch den Verlag Kiepenheuer & Witsch auch sechs Zeichnungen Bruno Schulz', die eine für sein graphisches Werk typische Bildsprache repräsentieren, bei der meist ein angedeutetes oder explizit erotisch-masochistisches Verhältnis zwischen einer Frauenfigur und einer bzw. mehrerer sich unterwerfender Männerfiguren gezeigt wird.¹⁰⁸ Renate Lachmann weist darauf hin, dass der Masochismus als „durchgängiger thematischer Komplex [und] ikonographisches Monothema“¹⁰⁹ in Schulz' Graphik auftritt, und Janis

¹⁰⁴ Mikolaj Dutsch verweist in seinem Nachwort auf einen regen Briefwechsel zwischen Bruno Schulz Thomas Mann, der die beiden Schriftsteller miteinander verband, aber nicht überliefert ist (Mikolaj Dutsch: *Mit den Augen der Phantasie. Bruno Schulz und die Mythologie seiner Kindheit*. In: Bruno Schulz: *Gesammelte Werke in zwei Bänden*. Bd. 1: *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen*. Hrsg. v. Mikolaj Dutsch. München 1992, S. 349-363, hier S. 361). Der Beginn der Korrespondenz mit Thomas Mann wird auf das Jahr 1938 datiert, was Biller in seiner Novelle übernimmt (vgl. Bruno Schulz: *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes. Aufsätze und Briefe*. Hrsg. v. Jerzy Ficowski. München/Wien 2000, S. 205).

¹⁰⁵ Sebastian Hammelehle: *Travestie auf Weltniveau. Holocaust-Novelle von Maxim Biller*. „Spiegel“ Online. Online abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/maxim-biller-im-kopf-von-bruno-schulz-a-932042.html> (Datum des Zugriffs: 7.11.2013).

¹⁰⁶ vgl. insbesondere Michael Krüger: *In jeder Ecke ein dicker Klumpen Angst*. „Frankfurter Allgemeine“, 08. November 2013. Online abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/maxim-biller-im-kopf-von-bruno-schulz-in-jeder-ecke-ein-dicker-klumpen-angst-12651360.html> (Datum des Zugriffs: 27.11.2013)

¹⁰⁷ Katharina Granzin: *Janusköpfiger Kollege aus Deutschland*. „taz“, 21. Dezember 2013. Online abrufbar unter: <http://www.taz.de/!418016> (Datum des Zugriffs: 27.11.2017)

¹⁰⁸ vgl. Maxim Biller: *Im Kopf von Bruno Schulz*. Köln 2013, S. 15, 25, 35, 45, 55 und 65.

¹⁰⁹ Renate Lachmann: *Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz' Prosa*. In:

Augsburger sieht eine Verbindung zwischen den masochistischen Bildmotiven und Bruno Schulz' poetologischem Konzept, da sowohl die Graphiken als auch die Texte die fluide und nicht-eindeutige Form von Realität thematisierten¹¹⁰. Schulz' Prosawerk wird durch seine phantastischen Elemente, die genau auf diese fluiden Realitätsgrenzen verweisen, in den Kontext surrealistischer oder magisch-realistischer Schreibweisen eingeordnet.¹¹¹ Kennzeichnend für den Magischen Realismus in der Literatur ist, dass – anders als im phantastischen Genre – die Grenzen zwischen Realität und Über-Realität fließend sind und nicht thematisiert werden.¹¹² Hinsichtlich der Texte des galizischen Autors Bruno Schulz und der Gestaltung ihrer Diegesen kommt zusätzlich der (Re-)Mythisierung von Realität eine konstitutive Funktion zu. So verknüpft Schulz in seinen Werken die magisch-realistischen Elemente mit mythischen Verweisen¹¹³, um sich seinem poetologischen Programm entsprechend einem Ur-Sinn im Kontext der Poesie anzunähern.

Diese Realitätskonstruktion, die für Schulz' Werk konstitutiv ist, bestimmt die Figur Bruno in Billers Novelle, sodass sie ihre umgebende Realität vor dem Hintergrund der Poetologie des historischen Autors Schulz wahrnimmt und der Übergang zu einer magisch-realistischen Weltsicht im Text vorgeführt wird. Fraglich ist in diesem Zusammenhang, welche Funktion die Orientierung an einem Autor des Magischen Realismus im Werkkontext Billers einnimmt, postuliert doch gerade er bereits 1991, also bevor sich eine Vielzahl von Strömungen etabliert, die sich auf realistische Schreibweisen beziehen, diese aber mit diversen Attributen differenzieren¹¹⁴, den Realismus als „absolute Grundvoraussetzung der Literatur“¹¹⁵ und stellt

Aage Hansen-Löve (Hg.): *Psychopoetik. Wiener Slawistischer Almanach*. Sonderband 31. Wien 1992, S. 439-461, hier S. 440.

¹¹⁰ vgl. Janis Augsburger: *Masochismen. Mythologisierung als Krisen-Ästhetik bei Bruno Schulz*. Hannover 2008 (*Tromsøer Studien zur Kulturwissenschaft*, Bd. 12), S. 12.

¹¹¹ Laut Herbert Mann lassen sich Schulz' Erzählungen und Reflexionen eindeutig dem Surrealismus zuordnen (vgl. Herbert Mann: *Die Welt im Nebengleis. Zu Bruno Schulz' Prosa*. In: Christian W. Thomsen/Jens Malte Fischer (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt 1980, S. 299-313, hier: S. 305). Rebekka Wilpert hingegen verweist jüngst darauf, dass Schulz weniger surrealistische Diegesen gestalte, sondern vielmehr die Wahrnehmung der Realität als phantastisch und übernatürlich im Fokus seines Werks stehe (vgl. Rebekka Wilpert: *Metamorphosen, Phantastisches und Wunderbares. Zum Magischen Realismus in der russischen und polnischen Literatur*. Kiel 2017, S. 18 [zugl. Diss. Universität Kiel, 2016]. Online abrufbar unter: http://macau.uni-kiel.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dissertation_derivate_00006927/diss_wilpert.pdf;jsessionid=0A853108C16E58EC9D667BD16A56AEAB (Datum des Zugriffs: 5.12.2017)

¹¹² Michael Scheffel hält als Kriterien für die Rubrizierung eines Textes als magisch-realistisch und zur Abgrenzung von phantastischen Texten fest, dass es sich bei der Diegese um ein homogenes, stabiles und im Ansatz realistisches Realitätssystem handelt. So entsteht also kein Spannungsverhältnis zwischen zwei Ordnungen, wie es für die Phantastik konstitutiv ist (Michael Scheffel: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen 1990, S. 111 [zugl. Diss. Universität Göttingen, 1988]). Uwe Durst hingegen weist die Begriffskombination ‚Magischer Realismus‘ als Pleonasmus aus (Uwe Durst: *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des „magischen Realismus“*. Berlin 2008, S. 248). Die Einordnung des Werks Schulz' in den Kontext des Magischen Realismus und die vorgeschlagenen Typologien können an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden.

¹¹³ vgl. hierzu exemplarisch die Studie Beata A. Bieniek: *Bruno Schulz' Mythopoesie der Geschlechteridentitäten. Der Götzenblick im Gender-Spiegel*. München 2011. Renate Lachmann bezieht Schulz' Konzept der Mythisierung (insbesondere des Figurenhandelns) auf eine Abgrenzung vom psychoanalytischen Paradigma, könne der Logik Schulz' folgend deviantes Verhalten nicht psychologisch-rational, sondern nur mythologisch erklärt werden (vgl. Renate Lachmann: *Dezentrierte Bilder a. a. O.*, insbesondere S. 443).

¹¹⁴ Einen Überblick über die Begriffsvielfalt und die uneinheitliche Begriffsverwendung von ‚Realismus‘ liefert exemplarisch Rolf Parr: *Neue Realismen. Formen des Realismus in der Gegenwartsliteratur*. In: Søren R. Fauth/Rolf Parr (Hg.): *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn 2016, S. 11-22, insbesondere S. 14 und 16.

sich gegen das „modernistisch[e] Wirklichkeitsverbot“¹¹⁶. Dabei geht es Biller allerdings weniger um eine von der Literatur geforderte Realitätskompatibilität der Diegesen oder um einen Rückbezug auf realistische Schreibweisen in der Tradition des 19. Jahrhunderts. Vielmehr sollten Dichter reale Ereignisse literarisch verarbeiten, die Realität sowie die eigene Biographie als „stoffspendend[]“¹¹⁷ begreifen und auf dieser Ebene einen Realitätsbezug von Literatur garantieren. So führt Biller im Rahmen seines programmatischen Textes *So viel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel* das Verfahren vor, wenn er zunächst von einer Begegnung mit einer jüdischen Kunststudentin in Prag berichtet, die dann innerhalb einer Erzählung zu einer literarischen Figur transformiert und auf das Phänomen des Dybbuk aus dem jüdischen Volksglauben bezogen wird.¹¹⁸ Mit der indirekt selbstreferentiellen Ebene¹¹⁹ seiner Novelle, auf der sowohl eine Dichter- und Künstlerfigur fokussiert als auch der Akt des Erzählens stets thematisiert und präsent gehalten wird, sowie zahlreichen intertextuellen Bezügen¹²⁰ der Biller-Novelle auf Texte und Motive des Werks Bruno Schulz verweist Biller implizit auf sein Realismus-Konzept, das die literarische Aneignung und Verarbeitung von Wirklichkeit fokussiert.¹²¹ Gleichzeitig entwirft Billers Novelle als Erklärungsmodell für Realität und Geschichte allerdings einen kohärenzstiftenden Mythos, dem die Figur Bruno auch in ihrer Realitätswahrnehmung folgt, sodass in diesem Zusammenhang nach der Funktion des Mythos sowie der Stellung des Gesamttextes dazu gefragt werden muss.

2. DIE MYTHISIERUNG DER WIRKLICHKEIT – BRUNO SCHULZ' POETOLOGISCHE ESSAYS

Das erhaltene Werk Bruno Schulz' ist schmal: Zwei Erzählsammlungen, einige Essays, Aufsätze und Kritiken sowie der Briefwechsel mit u. a. Verlegern und Schriftsteller-Kollegen sind überliefert. Das Manuskript zu seinem Romanprojekt *Der Messias* und auch das Manuskript der Erzählung *Die Heimkehr* sowie der Brief an Thomas Mann, den Bruno Schulz verfasst haben soll, sind im Krieg verloren gegangen.

¹¹⁵ vgl. Maxim Biller: *So viel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel*. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm [1991]. In: Andrea Köhler/Rainer Moritz (Hg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Leipzig 1998, S. 62-71, hier S. 69. Biller stellt in diesem Beitrag eine Verbindung zwischen biographischen Elementen und deren Verarbeitung im Kontext Literatur her.

¹¹⁶ ebd., S. 63.

¹¹⁷ ebd., S. 65.

¹¹⁸ vgl. ebd., S. 66ff.

¹¹⁹ Indirekte Selbstreferenz wird hier im Sinne einer paradigmatischen Inklusion verstanden, wie Claus-Michael Ort sie einleitend definiert (vgl. Claus-Michael Ort: *Die Kontingenz der Oper. Zur Funktion musikedramatischer Selbstreferenz*. In: *Zeitschrift für Semiotik 1-2* (2005), S. 87-113, hier S. 88).

¹²⁰ Intertextualität wird hier im engen Sinne begriffen als die „Verfahren eines mehr oder weniger bewußten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen“ und bezieht sich nicht auf die poststrukturalistische oder postmoderne Intertextualität (Manfred Pfister: *Konzepte der Intertextualität*. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, S. 1-30, hier S. 15). Mit der Montage der Zeichnungen Bruno Schulz' in den Novellen-Text lässt sich außerdem eine Medienkombination feststellen, die als werkinterne Plurimedialität bezeichnet werden kann (vgl. Werner Wolf: *Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen*. In: Volker C. Dörr/Tobias Kurwinkel (Hg.): *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg 2014, S. 11-45, insbesondere S. 29).

¹²¹ Biller stellt sich mit diesem Konzept auch gegen eine postmoderne Selbstreferentialität, wie Maike Schmidt ausführlich (vgl. Maike Schmidt: *»Ich aber glaube, daß gerade der Realismus für die Literatur lebensnotwendig ist.« Der »neue Realismus« bei Maxim Biller und Alban Nikolai Herbst*. In: Fauth/Parr: *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur a. a. O.*, S. 227-235, S. 228).

Als grundlegend für eine Rekonstruktion seiner Poetologie in diesem Rahmen können der Essay *Die Mythisierung der Wirklichkeit* aus dem Jahr 1936 und das Exposé zu seinem Erzählband *Die Zimtläden* von 1937 gelten, die das Verhältnis zwischen Mythos und Poesie und die Funktion von Literatur beleuchten.¹²²

Schulz baut in *Die Mythisierung der Wirklichkeit* die Differenz zwischen den Worten in und mit ihrer alltäglichen Bedeutung und einem ursprünglichen Wort auf und konstatiert: „Das ursprüngliche Wort war ein Phantasiegebilde, das den Sinn der Welt umkreiste, es war ein großes universales Ganzes.“¹²³ In diesem Urzustand waren die Worte keine Zeichen, hatten also keine Verweisfunktion, sondern bildeten als Wort-Organismus einen Mythos und einen Sinn. Die aus diesem Organismus herausgerissenen Einzelworte seien dem Menschen dann als „Organ der Verständigung“¹²⁴ zugekommen, sodass sie der Lebenspraxis, also einer kommunikativen Funktion unterworfen wurden. Aufgrund des Verlusts eines universalen Sinns durch das Aufbrechen dieses Urzustands versuche der menschliche Geist seine Lebenswirklichkeit unermüdlich mit Sinn zu versehen, indem er seiner ursprünglichsten Funktion, dem Fabulieren und Erzählen nachkomme und so „das Leben mit Mythen [glossiert].“¹²⁵ Der Akt des Erzählens nimmt damit Schulz zufolge eine die Wirklichkeit kommentierende und erklärende Funktion ein und dient als Weltaneignungsmodell und Erkenntnisinstrument. Konstitutiv für die Möglichkeit zum Erzählen ist dabei die Eigengesetzlichkeit, die Schulz den Worten zuschreibt, denn, wenn sie von den neuen, also kommunikativen Zwängen befreit seien, würden sie vom Sinn angezogen und drängten zu ihrem Ursprungsort zurück. Die Dichtung mit ihrer literarischen Sprachverwendung vermag es, diesen Ursprungsort zu ersetzen und den Worten ihren verlorenen Sinn zurückzugeben, sodass „jede Poesie Mythologisierung [ist], sie trachtet danach, die Welt-Mythen wiederherzustellen.“¹²⁶ Renate Lachmann bezieht den Begriff der Remythisierung auf die „Wirklichkeit der Sprache und der Texte.“¹²⁷ Schulz stelle sein Prinzip der Remythisierung in einen kosmischen Zusammenhang, sodass die durch Sprache geschaffene Fiktion die ranghöchste Schöpfung und in Sprachzeichen gebändigte Phantasie sei, durch die gleichzeitig die Ursprache ihre phantastische Emanation erfahre.¹²⁸ So wird die im Kontext der Poesie geschaffene Realität zu einer wieder sinnvollen Wirklichkeit, die einer außertextlichen Realität durch ihr Bedeutungspotential übergeordnet ist.¹²⁹

Schulz schließt seine Ausführungen, wie folgt: „Wir halten das Wort üblicherweise für den Schatten der Wirklichkeit, für ihr Abbild. Richtiger wäre die umgekehrte Behauptung: Die Wirklichkeit ist der Schatten des Wortes.“¹³⁰ Sprache bildet also nicht eine außersprachliche oder außerliterarische Realität ab, sondern Realität und Erkenntnis bilden sich erst durch und innerhalb von Sprache und Poesie.

¹²² Die Zitate aus Bruno Schulz' Essay und Exposé beziehen sich auf die Neuübersetzungen durch Doreen Daume.

¹²³ Bruno Schulz: *Die Mythisierung der Wirklichkeit*. In: ders.: *Die Zimtläden*. München 2014, S. 147-152, hier S. 149.

¹²⁴ ebd., S. 149.

¹²⁵ ebd., S. 151.

¹²⁶ ebd., S. 151.

¹²⁷ Renate Lachmann: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt a. M. 2002, S. 373.

¹²⁸ ebd., S. 374.

¹²⁹ vgl. hierzu auch Wilpert: *Metamorphosen a. a. O.*, S. 148. Wilpert sieht hier eine der Grundlagen zur Einordnung des Werks Bruno Schulz' in den Bereich des Magischen Realismus.

¹³⁰ Schulz: *Die Mythisierung der Wirklichkeit a. a. O.*, S. 152.

Mit dieser Feststellung und der Formel „Was unbenannt ist, existiert für uns nicht.“¹³¹ knüpft Schulz' Essay auch an die zeitgenössischen sprachphilosophischen Überlegungen, wie Ludwig Wittgenstein sie z. B. in seinem *Tractatus logico-philosophicus* formuliert, an. Während die Grenzen der Sprache in der erkenntnistheoretischen Logik Wittgensteins die Grenzen der Welt markieren,¹³² vermag der Dichter laut Schulz im Rahmen der Poesie und der Erzählung einer Geschichte, die Grenzen der logischen Welt zu erweitern, wenn er auf die Eigendynamik der Worte setzt und durch neue Spannungen die Worte neuen Sinn generieren lässt, der sich der universalen Mythologie annähert. Er wird dabei allerdings nicht zum Schöpfer eines neuen Sinns, denn alle Begriffe und Ideen entspringen aus „Mythen und Geschichten von früher“¹³³, sind also bereits Teil einer Mythologie gewesen, sodass die Dichtung vielmehr die Möglichkeit zum Wiedereinholen des ursprünglichen Wortes bietet.¹³⁴

Dabei kommt dem Erzählakt im Essay *Die Mythisierung der Wirklichkeit* eine für die Sinnstiftung in der Lebenswelt konstitutive Funktion zu. Während es hier um einen universalen Sinn geht, dem sich durch das Erzählen (wieder) angenähert werden kann, und eine alle Geschichten und Ideen umfassende Mythologie unterstellt wird, präzisiert Schulz in seinem Exposé von 1937 zu den *Zimtläden* diesen Gedanken und bezieht sich auf einen Lebenslauf, dessen mythische Strukturen durch eine literarische Erzählung extrapoliert werden sollen. So werde in der Erzählung

der Versuch unternommen, die Geschichte einer Familie [...] nicht aus realen Elementen, aus Begebenheiten, Charakteren und den wirklichen Geschicken heraus zu begreifen, sondern über diese hinaus nach einem mythischen Gehalt, nach dem letzten Sinn jener Geschichten zu suchen.¹³⁵

Eine psychologische Analyse zur Erklärung lehnt Schulz dabei dezidiert ab, könne ein Lebenslauf doch nicht erschöpfend durch sie begründet werden.¹³⁶ Gleichzeitig geht es nicht um eine kulturhistorisch festgelegte Mythologie, vor dessen Folie nach den „tiefsten Gründe[n]“¹³⁷ gefahndet werde, sondern

[d]ie Elemente dieses mythologischen Idioms entspringen jenem Dämmerreich der frühen Kindheitsphantasien, den Ahnungen, Ängsten, Antizipationen jener Lebensfrühe, die die eigentliche Wiege des mythischen Denkens bildet. Es galt, diesen mythischen Nebel zu einer zusammenhängenden und sinnvollen Sagenwelt zu verdichten [sic!] ihn zu einer Art persönlicher und privater Mythologie ausreifen zu lassen [sic!] ohne dabei den Boden des Autentischen [sic!] zu verlieren.¹³⁸

¹³¹ ebd., S. 149.

¹³² vgl. 5.6 „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“ [Hervorhebung im Original] (Ludwig Wittgenstein: *Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt a. M. 2013, S. 86.)

¹³³ Schulz: *Die Mythisierung der Wirklichkeit a. a. O.*, S. 150.

¹³⁴ Lachmann: *Dezentrierte Bilder a. a. O.*, S. 443.

¹³⁵ Bruno Schulz: *Exposé über das Buch »Zimtläden« von Bruno Schulz*. In: ders.: *Die Zimtläden*. München 2014, S. 184-187, hier S. 184.

¹³⁶ So argumentiert auch der Text *Legenden entstehen*, in dem Schulz die Unzulänglichkeit der Psychologie durch ihren Glauben an Durchschnitt und Uniformismus begründet, sodass sie nur an der Oberfläche bleibt und ausschließlich Alltägliches entschlüsseln kann. (Bruno Schulz: *Legenden entstehen*. In: ders.: *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes. Aufsätze und Briefe*. Hrsg. v. Jerzy Ficowski. München/Wien 2000, S. 227-230, S. 227). Vgl. hierzu auch Lachmann: *Dezentrierte Bilder a. a. O.*, S. 443.

¹³⁷ Schulz: *Exposé a. a. O.*, S. 184.

¹³⁸ ebd., S. 185.

Schulz' Erzählungen verdeutlichen also nicht Urschemata oder Mythen, auf die sich alle menschlichen Ereignisse beziehen lassen und die so als Wiederkehr des ewig Gleichen erscheinen,¹³⁹ vielmehr kombinieren und rekurren sie auf unterschiedliche Mythen, die durch ihre phantastische Überformung Bilder ohne tradierte kulturelle Kodierung erzeugen, sodass auch die Sinnpotentiale der tradierten Mythen zersetzt würden.¹⁴⁰ Diese Bilder entspringen aus den Ängsten und Phantasien der Kindheitsphasen, die als Lebensalter mit dem Mythos gleichgesetzt werden, und erlangen laut Schulz entscheidende Bedeutung, da „der ganze Rest des Lebens damit vergeht, diese Einblicke zu interpretieren“, und diese frühen Bilder „den Künstlern die Grenzen ihres Schaffens [bestimmen].“¹⁴¹ Sowohl *Die Zimtläden* als auch *Das Sanatorium zur Sanduhr* bzw. *Das Sanatorium zur Todesanzeige* (Originaltitel: *Sanatorium pod Klepsydrą*) werden aus der Perspektive des Sohnes, also Kindes geschildert. Dutsch folgert, dass die „phantastische Vision des Kindes [...] die handfeste Wirklichkeit der galizischen Kleinstadt [...] in ein phantastisches Regime [zwingt]“¹⁴². Der Sohn Jozef beschreibt – dem poetologischen Programm folgend – den psychischen und körperlichen Verfall seines Vaters in den *Zimtläden* durch phantastische und mythisch überformte Bilder, die allerdings nicht immer als Vergleich markiert werden, sondern als Jozefs Wahrnehmungsmuster von Realität gelten müssen. So sind es insbesondere metaphorische Personifizierungen oder Animalisierungen, die zunächst als Vergleich durch den Erzähler Jozef eingeführt werden, um sich schließlich innerdiegetisch und in der Wahrnehmung des Sohnes zu realisieren. Rebekka Wilpert beschreibt dieses Verfahren als realisierte Metaphern, die auf der discours-Ebene eine Grenztüglung zwischen stilistischem Mittel und der inhaltlichen Ebene etablieren und auf der Ebene der *histoire* die Realitätsgrenzen relativieren.¹⁴³

Die für Schulz' Poetik und seine Texte konstitutiven Elemente und Motive wie die Mythisierung von Wirklichkeit durch den Erzählakt zur Erklärung und Deutung derselben und die Angst als zentrales Initiationsmoment greift Billers Novelle durch intertextuelle Bezüge und selbstreferentielle Strukturen auf und koppelt sie dabei an die Hauptfigur Bruno.

3. INTERTEXTUELLE BEZÜGE DER NOVELLE BILLERS ZU BRUNO SCHULZ' *DIE ZIMTLÄDEN*

Billers Novelle markiert bereits im Peritext einen intertextuellen Bezug, referiert der Text mit seinem Titel doch auf den historischen Dichter Bruno Schulz.¹⁴⁴ Damit etabliert

¹³⁹ In einem Text, der als Antwort auf eine brieflich gestellte Frage 1935 im *Tygodnik Ilustrowany* (1935, Nr. 17) publiziert worden ist, grenzt Schulz sein Vorgehen in den *Zimtläden* von Thomas Manns Konzept ab, das für Schulz die Basis der Roman-Tetralogie *Joseph und seine Brüder* darstellt. Mann zeige in den Romanen mit den Verweisen auf biblische Geschichten, dass das menschliche Handeln und die Ereignisse auf Urschemata zurückgehen, die sich in den konkreten Ereignissen wiederholen (vgl. Schulz: *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes a. a. O.*, S. 93).

¹⁴⁰ vgl. Lachmann: *Dezentrierte Bilder a. a. O.*, S. 450ff.

¹⁴¹ beide Zitate Schulz: *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes a. a. O.*, S. 90.

¹⁴² Dutsch: *Mit den Augen der Phantasie a. a. O.*, S. 351.

¹⁴³ vgl. Wilpert: *Metamorphosen a. a. O.*, S. 152ff. Insbesondere die Metamorphosen in Schulz' Texten lassen sich auf die Realisierung von Metaphern beziehen, da laut Wilpert das stilistische Mittel der Metapher sich in die Realität der Diegese überträgt. Wilpert verbindet diesen Aspekt mit Schulz' Ausführungen in seinem Essay *Die Mythisierung der Wirklichkeit* hinsichtlich des Verhältnisses von Realität und Sprache. Das Verfahren verweise auf die Anpassung der Wirklichkeit an die Beschaffenheit der Worte (vgl. Wilpert: *Metamorphosen a. a. O.*, S. 150f.).

¹⁴⁴ Zur Markierung intertextueller Verweise vgl. Ulrich Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*. In: Broich/Pfister: *Intertextualität a. a. O.*, S. 31-47, insbesondere: S. 35ff.

das peritextuelle Element weniger den Bezug auf einen konkreten Prätext, vielmehr entsteht eine Werkreferenz, die sich durch die Übernahme verschiedener Motive aus Erzählungen und Essays des galizischen Autors Schulz auch im Novellen-Text zeigt. Gleichzeitig wird mit dem Verweis auf Schulz auch eine Systemreferenz konstituiert, die sich auf die phantastische Literatur – oder genauer – auf die magisch-realistische Literatur bezieht.¹⁴⁵ Die plurimediale Anlage der Novelle durch die Montage der Zeichnungen des historischen Bruno Schulz unterstützt dabei einerseits die Werkreferenz und etabliert andererseits eine weitere semantische Ebene. Die Bilder stehen in keinem direkten inhaltlichen Zusammenhang zum Text, doch zeigen sie das bestimmende Motiv seines Œuvres, sodass die masochistische Demütigung auch auf der visuellen Ebene der Novelle omnipräsent ist und sich mit textuellen Elementen verbinden lässt.

Neben der expliziten Nennung von Texten des historischen Bruno Schulz¹⁴⁶ greift Billers Novelle auch Motive aus der Erzählsammlung *Die Zimtläden* auf: So entsprechen die „chaotischen Läden hinter dem Marktplatz, die immer nur am späten Abend [öffnen]“¹⁴⁷ und in denen exotische Waren angeboten werden,¹⁴⁸ den Zimtläden aus dem gleichnamigen Band von Bruno Schulz.¹⁴⁹ Die vorherrschenden Parallelen zwischen der Novelle Billers und den Erzählungen Schulz' stellen allerdings die Motive der animalischen Physiognomien und der Metamorphosen von Mensch zu Tier dar. Die Lehrerkollegin Helena Jakobowicz ist im Gesicht behaart „wie eine kluge Bonobodame“¹⁵⁰ und auch Bruno bekommt im Verlauf der Novelle animalische Züge zugesprochen, wenn er zu knurren beginnt, „mit gekrümmtem Katzenrücken“¹⁵¹ über seinem Notizbuch hockt und am Ende auf allen Vieren aus seinem Kellerbüro kriecht.¹⁵² An einer Stelle bietet der Text zwei Lesarten an:

Nur manchmal, wenn er im Wohnzimmer auf Papas altem, speckigen Biedermeiercanapé mit den riesigen Geierfüßen und -krallen lag und, leise die Lippen bewegend, ein Buch las oder zeichnete, unterhielten sie [Brunos Neffen, J. T.] sich flüsternd über ihn.¹⁵³

Einerseits lassen sich die Geierfüße und -krallen auf die charakteristisch geschwungenen Füße eines Möbelstücks der Biedermeierzeit beziehen. Andererseits kann auch ein syntaktischer Bezug zwischen 'er' und 'mit den riesigen Geierfüßen und -krallen' hergestellt werden, sodass Bruno hier analog zur Figur des Vaters in *Die Zimtläden* eine Metamorphose zum Vogel durchmacht, die auch nur eine momentane und nicht dauerhafte ist. Billers Text verbindet die Figur Bruno mit dem Vater aus den

¹⁴⁵ Zwar schränkt Pfister das Konzept der Systemreferenz ein, sodass,„[e]in Verweis auf eine historische Figur [...] kein intertextueller Bezug mehr [ist]“ (Manfred Pfister: *Zur Systemreferenz*. In: Broich/Pfister: *Intertextualität a. a. O.*, S. 52-58, hier S. 53.), doch bezieht Pfister sich hier auf die literarischen Gestaltungen historischer Persönlichkeiten. Im Falle Billers bezieht sich der Verweis allerdings auf einen Dichter und Künstler, sodass auch dessen Werk und – im Falle Schulz – das Genre als Referenzpunkt gelten können.

¹⁴⁶ vgl. Biller: *Im Kopf von Bruno Schulz a. a. O.*, S. 22, wo die Einbildungskraft von Brunos Schwester Hania mit der Riesenrose aus „seinem“, also Brunos *Traktat über die Schneiderpuppen*, das Teil der *Zimtläden* ist, verglichen wird.

¹⁴⁷ ebd., S. 13.

¹⁴⁸ In Billers Text beziehen sich diese Waren auf die erotisch-masochistischen Vorstellungen Brunos, die er mit seiner Kollegin Helena Jakobowicz ausleben möchte.

¹⁴⁹ vgl. Schulz: *Die Zimtläden a. a. O.*, S. 88.

¹⁵⁰ Biller: *Im Kopf von Bruno Schulz a. a. O.*, S. 10.

¹⁵¹ ebd., S. 61.

¹⁵² ebd., S. 67.

¹⁵³ ebd., S. 43.

Zimtläden durch weitere Aspekte, indem Bruno z. B. in dem alten Büro des Vaters im Keller arbeitet und seine Utensilien verwendet.¹⁵⁴ Brunos Abgeschiedenheit vom Rest der Familie und seine Kennzeichnung als sozialer Außenseiter korrespondieren mit der Darstellung des Vaters in *Die Zimtläden*¹⁵⁵ und so hält er sich bis zum Ende der Novelle im Kellerbüro auf, sodass sich seine Schwester sowie seine Neffen nur durch die geschlossene Tür mit ihm unterhalten können. Die Kontaktaufnahme und das Sprechen mit Tieren sind sowohl für Bruno als auch für die Figur des Vaters kennzeichnend, was der Sohn in den *Zimtläden* als Verkriechen in für das soziale Umfeld unerreichbare Sphären kommentiert. Während in den *Zimtläden* die Polymetamorphose ausschließlich die Figur des Vaters betrifft, die wiederum nur aus der Perspektive des Sohnes geschildert wird, ist es in Billers Novelle der Sohn, also Bruno, der selbst animalische Züge bis hin zur Metamorphose trägt und die ihn umgebenden Figuren mit Tieren vergleicht oder sie als solche wahrnimmt. Dabei ist nicht immer eindeutig zu entscheiden, ob es sich bei den Beschreibungen um Projektionen Brunos handelt oder ob die Schilderung der menschlichen Figuren als Tiere die Erzählinstanz etabliert und sie damit ein Aspekt der von Bruno unabhängigen Diegese ist. So variiert Billers Text z. B. das Motiv des Vogelstaates aus den *Zimtläden*¹⁵⁶, indem Brunos Zeichenschüler als Tauben in Erscheinung treten. Der Text lässt die Gleichsetzung der Schüler mit den Vögeln allerdings zunächst offen: Als einer der Schüler gegen das Oberlicht des Kellerbüros klopft, wird es zunächst als das Geräusch eines Stocks beschrieben, um erst darauf folgend zu präzisieren, dass es „viel eher [...] ein Vogelschnabel [war].“¹⁵⁷ Danach etabliert die Erzählinstanz die Erscheinung der Schüler als Vögel, die „mit ihren Schnäbeln und Krallen“¹⁵⁸ ans Fenster geklopft haben.¹⁵⁹ Als in Brunos Büro Vögel auftauchen, werden diese vom Erzähler zunächst als Tauben bezeichnet, die mit Bruno sprechen. Erst als Bruno ihre Stimmen mit denen seiner Schüler Theo und Hermann identifiziert, ersetzt der Text das vorher verwendete Lexem ‚Tauben‘ durch die Namen der Schüler, sodass das Erkennen „[der] mädchenhafte[n] Stimme von Hermann“¹⁶⁰ auch als Projektion Brunos bewertet werden kann, insbesondere vor dem Hintergrund, dass die Grenze zwischen einer klaren Wahrnehmung und einer traumhaften Imagination verwischt, denn Bruno führt das Gespräch mit seinen Schülern/Tauben „mit der unbeteiligten Stimme eines Menschen, der im Schlaf spricht“¹⁶¹. Während in Schulz‘ Texten die Realisierung von Metaphern, wie Rebekka Wilpert es nennt, an die Figur Jozef gebunden ist, etabliert Billers Text diesen Aspekt als Weltwahrnehmung einer Dichter- und Künstlerfigur. Gleichzeitig bleibt aber aufgrund der schwindenden Distanz der Erzählinstanz zu ihrer Figur offen, welchen Status diese realisierten Metaphern in der Diegese haben und ob sie sich nur auf Brunos Wahrnehmung beziehen.

¹⁵⁴ vgl. ebd., S. 7, 18, 43, 44, 54.

¹⁵⁵ Auch für die Familie in *Die Zimtläden* erweist sich eine temporäre „Translokation [des Vaters] [...] in die beiden Dachzimmer [...] als notwendig“ (Schulz: *Die Zimtläden a. a. O.*, S. 39).

¹⁵⁶ Die Figur des Vaters züchtet auf dem Dachboden einen Vogelstaat und nimmt selbst die Züge von Vögeln an, die in Schulz‘ Erzählung in Analogie zum Kondor gesetzt werden (vgl. Schulz: *Die Zimtläden a. a. O.*, S. 38f.), „den er selbst gezüchtet hat und mit dem er, als alttestamentarischer Prophet apostrophiert, den Nachtopf teilt“ (Lachmann: *Dezentrierte Bilder a. a. O.*, S. 449). Auch Bruno in Billers Novelle fungiert gegenüber seinen Vögel-Schülern als autoritäre Instanz.

¹⁵⁷ Biller: *Im Kopf von Bruno Schulz a. a. O.*, S. 12.

¹⁵⁸ ebd., S. 21.

¹⁵⁹ Die Beschreibungen der Schüler als Vögel durch Bruno finden sich auch im Brief an Thomas Mann (vgl. ebd., S. 47f.), sind allerdings explizit als Schilderungen Brunos markiert und lassen sich hier nicht auf die Erzählinstanz übertragen.

¹⁶⁰ ebd., S. 57.

¹⁶¹ ebd., S. 58.

Erst die komplette Identifikation der Erzählinstanz mit Bruno steigert die fixierte interne Fokalisierung und weist die Präsentation der Diegese schließlich als eine ausschließlich an die Wahrnehmung der Figur gekoppelte aus. So schildert der Erzähler zu Beginn des Textes, wie Bruno in „dem alten Büro seines Vaters“ sitzt,¹⁶² um dann darauf zu verweisen, dass Bruno, „während er [schreibt], während er zeichnet[, [...]] an *Papas* schrumpfenden, sterbenden Körper“¹⁶³ denkt. Das fehlende Possessivpronomen, das das Lexem 'Papa' als den Vater Brunos auszeichnet, lässt die Erzählinstanz ebenfalls die Rolle eines Kindes gegenüber des erwähnten Vaters einnehmen. Diese Annäherung des Erzählers korrespondiert mit dem Titel der Novelle *Im Kopf von Bruno Schulz*, da das peritextuelle Element die geschilderte Diegese bereits als Imagination bzw. als an die Gedankenwelt Brunos angelehnte andeutet. So wird auch die vermeintlich wunderbare Ebene, u. a. repräsentiert durch das nach einem Signal Brunos sich belebende Möbelstück, das „mit ihm aus dem Wohnzimmer in die Bibliothek [trippelt]“¹⁶⁴, implizit relativiert. Gleichzeitig zeigt die Annäherung der Erzählinstanz an die Erkenntnismuster ihrer Figur Bruno den Übergang zu einer magisch-realistischen Weltsicht an, die spätestens an dieser Stelle nicht mehr nur für die Figur gilt, sondern sich auch auf die Darstellung der Diegese und die Bewertung von Realität ausweitet.

In der Zeichnung der Figur Bruno übernimmt Billers Text einerseits spezifische Eigenschaften der Vater-Figur aus den Erzählungen *Die Zimtläden* von Bruno Schulz und überträgt diese auf seine Hauptfigur und andererseits verbindet sich Bruno auch mit der Figur des Sohnes aus Schulz' Erzählensammlung. So wird die Diegese der *Zimtläden* ausschließlich aus der Perspektive des Sohnes Jozef geschildert, der als Ich-Erzähler auftritt und eine Welt präsentiert, in der sein Vater Metamorphosen ins Animalische durchmacht, die gleichzeitig als durch Jozefs Wahrnehmung gefiltert markiert werden. Dabei folgt der Entwurf der Diegese durch den Sohn dem Konzept der Mythisierung der Wirklichkeit, sodass phantastische und mythisierte Bilder als Erklärungs- und Darstellungsmodell des psychischen und körperlichen Verfalls des Vaters fungieren. Die Wahrnehmung von Welt problematisieren *Die Zimtläden* nicht, denn die Polymetamorphose der Figur des Vaters ist ein „poetisches Ereignis, das sich alltagslogisch nicht legitimieren muß“¹⁶⁵ und durch die Erzählinstanz Jozef, der seine mythisierte Wahrnehmung von Realität präsentiert, funktionalisiert ist. Genau wie Jozef seine Umgebung respektive Realität vor dem Hintergrund einer Mythisierung wahrnimmt, erfährt auch Billers Figur Bruno seine Wirklichkeit als mythisch überformt. Damit setzt Biller seine Dichterfigur mit der kindlichen Erzählinstanz Jozef gleich, sodass eine Grenztilgung hinsichtlich der Figur Bruno etabliert wird, bezieht sich deren Re-Mythisierung von Realität doch nicht nur auf den Kontext der Poesie-Produktion, sondern auch auf die Wahrnehmung von Welt insgesamt. Genau diese Grenztilgung zwischen textlicher und außertextlicher Realität greift Billers Novelle anhand selbstreferentieller Strukturen auf, sodass sie im Gesamtkontext der Novelle mit Blick auf die spezifische Gestaltung der Figur Bruno auch problematisiert wird.

¹⁶² ebd., S. 7.

¹⁶³ ebd., S. 11 [Hervorhebung J. T.]. Es handelt sich hierbei nicht um eine eindeutige Gedankenrede oder transponierte Gedankenwiedergabe Brunos durch die Erzählinstanz.

¹⁶⁴ ebd., S. 43.

¹⁶⁵ Lachmann: *Dezentrierte Bilder a. a. O.*, S. 449. Lachmann unterscheidet hier die Funktionen der Metamorphosen in Franz Kafkas *Die Verwandlung* und in Schulz' Erzählungen.

4. DER ERZÄHLAKT – SELBSTREFERENTIELLE ELEMENTE UND DIE VERBINDUNG BRUNO SCHULZ' POETOLOGISCHEM KONZEPT

Auf der Oberfläche des Textes ist das zentrale Thema der Novelle Maxim Billers der Brief zur Kontaktaufnahme zwischen Bruno und Thomas Mann sowie die Schilderung des vermeintlichen Mann-Doppelgängers und Brunos damit zusammenhängende Vorahnungen eines sich ausbreitenden Reiches der Nationalsozialisten. Auf einer tiefenstrukturellen Ebene thematisiert die Narration den Erzählakt, die Wirkung von Erzählungen sowie die Textgenese respektive -produktion nach spezifischen poetologischen Maßstäben, die schließlich für die Wahrnehmung von Realität kennzeichnend werden.

Das Erzählen von Geschichten kann in Billers Novelle u. a. als Machtmittel eingesetzt werden, denn Bruno schildert, wie sich die Bewohner Drohobyczs dem Fremden unterwerfen und ihn bitten, „weiter seine aufregenden Geschichten zu erzählen.“¹⁶⁶ Des Weiteren haben Narrationen das Potential, die Realität und deren Wahrnehmung zu substituieren, wenn z. B. Brunos Schwester Hania die Erzählungen der Kinderfrau Adele über ihren toten, aber angeblich wieder aufgetauchten Mann Jankel übernimmt und in ihre Realität integriert.¹⁶⁷

Des Weiteren dienen das Erzählen respektive der Duktus einer Erzählung als Identifikations- und Distinktionsmerkmal in der Diegese. So begründet Bruno in seinem Brief die Vermutung, dass es sich bei dem Fremden nicht um Thomas Mann handelt, wie folgt:

Da ich Sie, wie wir alle in Drohobycz, nur von Fotografien aus den Zeitungen kenne, kann ich nicht mit letzter Sicherheit sagen, dass Sie es nicht sind, aber allein die Geschichten, die er erzählt – von seiner abgetragenen Kleidung und dem starken Körpergeruch abgesehen, der ihn umgibt –, machen ihn verdächtig.¹⁶⁸

Äußerlichkeiten wie Physiognomie oder Kleidungsstil wiegen als Merkmale zur Identifizierung nicht so stark, wie die Erzählungen des Fremden. Ausschlaggebend für die Entlarvung des Doppelgängers als falscher Thomas Mann ist dann schließlich die Weise des Erzählens, die bei einer Lesung von Bruno bewertet wird:

Es klang zwar nicht schlecht, was er las [...], doch die Sätze waren gewöhnlich und aufgeblasen. Spätestens an diesem Abend wurde mir klar, dass er nicht Sie, dass er nicht der echte Thomas Mann sein kann [...].¹⁶⁹

Neben den Inhalten von Narrationen treten hier die stilistischen Merkmale des Erzählens in den Vordergrund, die den Fremden für Bruno eindeutig vom echten Thomas Mann abgrenzen, sodass Inhalt und Form von Erzählungen als Alleinstellungs- und Identifikationsmerkmal eines Autors fungieren. Der Text etabliert also ein Konzept von Literatur und Kunst, das die Identifikation von Textproduzent und Text zulässt, sodass anhand der Konstitution eines Textes auch Rückschlüsse auf die Produktionsinstanz gezogen werden können. Insbesondere die selbstreferentiellen Strukturen, die der Text

¹⁶⁶ ebd., S. 17.

¹⁶⁷ vgl. ebd., S. 22f. Die Kinderfrau Adele/Adela ist auch in *Die Zimtläden* eine die Zuverlässigkeit des Erzählers einschränkende Instanz, wenn vom Ich-Erzähler Jozef geschildert wird: „Schon damals hätte ich jedoch nicht sagen können, ob mir Adela mit ihren Erzählungen diese Bilder eingeflüstert hatte oder ob ich selbst Zeuge davon gewesen war.“ (Schulz: *Die Zimtläden a. a. O.*, S. 118). Auch hier werden Erzählungen zum Surrogat für die eigene Wahrnehmung von Realität.

¹⁶⁸ Biller: *Im Kopf von Bruno Schulz a. a. O.*, S. 9.

¹⁶⁹ ebd., S. 49.

mit Blick auf Brunos Brief etabliert, lassen sich mit diesem Aspekt verbinden und schließlich auf die Gesamtanlage des Textes beziehen.¹⁷⁰

Die Situation zu Beginn der Abfassung des Briefes ist zunächst nicht als außergewöhnlich vom Text gekennzeichnet: Bruno ringt nach Worten, verbessert Sätze, sucht nach der passenden Anrede für den geschätzten deutschen Autor und versucht, die Gedanken in seinem Kopf auf dem Papier zu fixieren: „[E]r hielt seinen Kopf mit beiden Händen fest [...] und kurz darauf ließ er [ihn] mit einer einzigen heftigen Bewegung los, als ob er so seinen Gedanken raushelfen könnte.“¹⁷¹ Im Verlauf der Erzählung häufen sich die Anzeichen, dass der Brief kein an Fakten orientierter Bericht ist, sondern einer fiktiven, von Bruno entworfenen Geschichte gleichkommt. Neben den Korrekturen, die er vornimmt, benötigt Bruno eine Inspiration, sodass das Briefeschreiben zu einem künstlerischen Akt erhoben wird.¹⁷² Die Rezeption der eigenen Zeichnungen und Bilder, die in seinem Kellerbüro hängen, steigert die künstlerische Kreativität Brunos in Bezug auf seinen Brief und gewährt gleichzeitig einen Ausblick auf den weiteren Verlauf der Erzählung des Briefes, wenn man die in Schulz' Bildwerken vorherrschende sadistisch-masochistische Motivik beachtet, die für die kurz darauf geschilderte Waschraum-Szene konstitutiv ist. Nach einer Unterbrechung durch die Schwester setzt der Erzähler Brunos Brief explizit mit einer Erzählung gleich: „Aber er brachte, übermäßig konzentriert wie immer, wenn er eine Geschichte schrieb, nur ein Knurren zustande.“¹⁷³

Die Kennzeichnung des Briefinhalts als eine künstlerisch komponierte, fiktive und konstruierte Narration erfolgt schließlich, wenn Bruno seine Arbeit unterbricht und Zwiegespräche mit seiner Angst über den Brief und dessen Funktion hält. So reflektiert Bruno nach der Schilderung der Szene im Duschaum, in der der vermeintliche Doppelgänger Thomas Manns die Bewohner Drohobyczs auspeitscht, über die Glaubwürdigkeit seiner Narration.¹⁷⁴ Dabei geht es ihm allerdings nicht um die Kompatibilität seiner erzählten Welt mit einer außertextlichen Realität, denn er stellt nicht infrage, dass eine seiner Figuren, die in den Waschraum treten, der bereits verstorbene Mann seiner Schwester ist, was er explizit kennzeichnet,¹⁷⁵ sondern seine Frage nach der Glaubwürdigkeit bezieht sich auf die Motivation und Nachvollziehbarkeit des Figurenhandelns:

Habe ich nicht übertrieben?, sagte Bruno, ich meine, dass sich jemand als [Thomas Mann] ausgibt, könnte zwar sein, aber dass er so brutal und überheblich ist, gerade zu denen, die ihn achten und rühmen, klingt ziemlich unwahrscheinlich, oder?¹⁷⁶

Bruno reflektiert die Konstruktion und Gestaltung seiner Figuren, verweist auf die Komposition seiner Narration und markiert gleichzeitig ihren fiktionalen Status. In Bezug auf die Produktionssituation verschwimmen erneut die Grenzen zwischen Traum

¹⁷⁰ Die Gestaltung der Figur Bruno greift diesen Aspekt durch die intertextuellen Bezüge zu Schulz' Erzählungen auf. Die Spezifika der Diegesen und die Wahrnehmung der Figur Jozef in den Texten des historischen Autors finden ihre Bestätigung in der Autorfigur Bruno.

¹⁷¹ Biller: *Im Kopf von Bruno Schulz a. a. O.*, S. 8.

¹⁷² vgl. ebd., S. 19.

¹⁷³ ebd., S. 21. Damit werden auch die vorher erwähnten potentiellen Funktionen von Literatur und Erzählungen zu einem Konzept, das Bruno im Rahmen seines Briefes und somit als intradiegetischer Erzähler etabliert.

¹⁷⁴ vgl. ebd., S. 41f.

¹⁷⁵ vgl. ebd., S. 34.

¹⁷⁶ ebd., S. 44ff.

und Realität, denn, sobald Bruno bei seiner Arbeit gestört wird, reagiert er „wie aus tiefem Schlaf erwachend“¹⁷⁷, sodass seine Erzählung als traumhaft und als Produkt einer Imagination gekennzeichnet wird.

Im ganzen Prozess der narrativen Gestaltung des Briefs nimmt die Angst eine grundlegende Rolle ein. Bruno pflegt seine Angst, denn,

wenn die Angst müde wurde und sich davonschleichen wollte, stellte er sich schnell vor, dass er [...] sich selbst die Gurgel mit einem Rasiermesser durchschneiden müsste – und schon fing der graue Klumpen an, ein noch tieferes Loch in seinen Bauch zu bohren.¹⁷⁸

Aufgrund seiner Angst habe Bruno das Potential, die bedeutendsten Erzählungen zu schreiben, so die Einschätzung seiner Kollegin Helena.¹⁷⁹ Damit nimmt Billers Text den Gedanken aus Bruno Schulz' poetologischen Schriften auf, denen zufolge das mythologische Idiom zur poetisierten Wahrnehmung und Darstellung von Realität aus den Grundängsten des Menschen entspringe. So ist es auch die Angst, die auf Brunos oben erwähnte Frage antwortet:

Kennst Du die Geschichte der Bewohner von Sichem, sagte die Angst, weißt du, wie es ihnen erging, nachdem sie Abimelech zum Herrscher der Philister gewählt hatten? Nicht genau, sagte Bruno, erzählst du sie mir? Später vielleicht, sagte die Angst, du bist noch nicht fertig.¹⁸⁰

Der Verweis auf die alttestamentarische Erzählung von Abimelech, der nach seiner Wahl zum König der Philister die von ihm beherrschte Stadt Sichem zerstörte und deren Bewohner tötete¹⁸¹ und den die Angst mit der Figur des fiktiven Doppelgängers in Brunos Briefgeschichte gleichsetzt, lässt sich mit dem poetologischen Konzept der *Mythisierung der Wirklichkeit* von Bruno Schulz verbinden. Indem Brunos entworfene Doppelgänger-Figur und deren Handlungen auf den König Abimelech aus dem Alten Testament rekurrieren, die Idee der Erzählung also auf eine alte Mythologie/Geschichte zurückgeht, wird Brunos Brief zu einer mythopoetischen Narration. Zunächst initiieren die Vorahnungen bezüglich einer vom nationalsozialistischen Deutschland ausgehenden Gefahr den Erzähler Brunos, der seine Angst, „dass das neuen Nazireich [...] mit seinen Krakenarmen auch [Drohobycz] erreicht“¹⁸², nicht explizit formuliert, sondern mit Hilfe einer mythopoetischen Narration den deutschen Kollegen informieren will. Die Figur des Doppelgängers, die Bruno entwirft und die explizit als Fiktion markiert wird, konnotiert synekdochisch durch den Bezug auf den Nobelpreisträger Thomas Mann die Kultur- und Kunstlandschaft Deutschlands, die dem pervertierten und sadistischen Gedankengut des Nationalsozialismus in Gestalt des Gestapo-Manns als Maskerade dient, um zunächst zu verführen und schließlich zu unterwerfen und zu zerstören. Die Angst, die als konkrete Größe im Text auftaucht, verbindet die Erzählung mit einer alttestamentarischen Geschichte, die das Grundschema bereits enthält, und stellt so einen mythischen Kontext her, der ein Erklärungsmodell für Brunos Einschätzung liefert. Die Angst ist also einerseits Initiation und liefert andererseits das Interpretationsschema ihrer eigenen Manifestation in Brunos Brief.

¹⁷⁷ ebd., S. 29.

¹⁷⁸ ebd., S. 11.

¹⁷⁹ vgl. ebd., S. 59.

¹⁸⁰ ebd., S. 47.

¹⁸¹ vgl. Buch der Richter 9, 1-45.

¹⁸² Biller: *Im Kopf von Bruno Schulz a. a. O.*, S. 52.

Der Zusammenhang zwischen dem Brief der Figur Bruno und den poetologischen Ausführungen Bruno Schulz' erweitert sich und umfasst schließlich die gesamte Diegese der Novelle. Die Reflexionen Brunos über seinen eigenen Text referieren nicht nur auf die Konstitution seiner innerdiegetisch verfassten Erzählung, sondern verweisen selbstreferentiell auf die Anlage der in der Novelle entworfenen Diegese bzw. auf die Wahrnehmung der diegetischen Realität durch Bruno. Die apokalyptische Endszene erklärt die Angst, wie folgt:

Was ist das?, dachte [Bruno]. [...] Das ist die Armee von Abimelech, sagte schließlich die Angst, sie ist gekommen, um all die zu vernichten, die ihn zuerst zum König machten und sich später daran erinnerten, dass er siebzig ihrer Brüder ermordet hat. Ach so, sagte Bruno, natürlich, und er war sehr froh, dass die Angst endlich wieder mit ihm redete.¹⁸³

Die Angst bietet mit dem Bezug auf König Abimelech und die Zerstörung Sichems ein Erklärungsmodell und erlangt eine Deutungshoheit, die von der Erzählinstanz, die sich Bruno im Verlauf der Erzählung annähert, nicht kommentiert oder relativiert wird, sodass der Gesamttext der Novelle als mythopoetische Narration ausgegeben und die Poetik der Mythisierung der Wirklichkeit zunächst bestätigt wird.¹⁸⁴ Auf diesem Reflexionsniveau bekäme die Novelle Billers eine selbstreflexive Ebene, da auch sie analog zur Binnenerzählung des Briefes auf einen Mythos des Alten Testaments bezogen wird. Die durch Bruno in seinem Brief entworfene mythopoetische Konstellation setzt sich nach Abschluss des Briefes in der die Binnenerzählung rahmenden Diegese fort, greift also auf die innerdiegetisch außertextliche Realität über, sodass die Grenzen von Fiktion und Realität innerhalb der erzählten Welt verschwimmen. In diesem Zusammenhang müssen allerdings die bereits konstatierten Aspekte zur Erzählinstanz beachtet werden, ist die am Ende des Textes entworfene Diegese doch an Brunos Wahrnehmung gekoppelt, die durch seine Angst gedeutet wird. Die Mythisierung der Wirklichkeit bezieht sich in Billers Novelle also nicht nur auf Dichtung, die Wirklichkeit kommentieren und explizieren soll, sondern wird zur Folie der Weltwahrnehmung Brunos insgesamt.¹⁸⁵ Dieser Aspekt korrespondiert mit dem oben bereits erwähnten Konzept der Identifikation von Produzent und Text. So entsprechen die Konstitution seiner Werke – innerdiegetisch bestehend aus den Zeichnungen und der Brief erzählung – und die vorherrschenden Motive dem Erkenntnismuster der Figur Bruno.¹⁸⁶

Mit der Verbindung des mythopoetischen Weltentwurfs an die Wahrnehmung der Figur und aufgrund einer fehlenden direkten Selbstreferenz verhindert Billers Novelle

¹⁸³ Biller: *Im Kopf von Bruno Schulz a. a. O.*, S. 68.

¹⁸⁴ Die Verbindung beider Ebenen kann zusätzlich mit dem Konzept des poeta vates verknüpft werden. So scheint sich Brunos innerhalb des Briefes entworfene Weltsicht in der Realität der Diegese zu bestätigen. Auch die Vorahnung Brunos, irgendwann „die Fähigkeit, aufrecht zu stehen und zu gehen“ (Biller: *Im Kopf von Bruno Schulz a. a. O.*, S. 30) zu verlieren und seine weiteren Ausführungen in diesem Zusammenhang, entsprechen der Endsituation der Novelle. Allerdings ist es Brunos Angst, die diese Verbindung herstellt, sodass auch dieses Konzept des vorhersehenden Dichters relativiert wird.

¹⁸⁵ Dass diese Form der Weltwahrnehmung keine figurenübergreifende ist, zeigt sich, wenn sowohl von den Geschichten der Kinderfrau Adele als auch vom Weltmodell der Schwester Hania berichtet wird (vgl. u. a. Biller: *Im Kopf von Bruno Schulz a. a. O.*, S.22f.). Hania bezieht die historische Situation zwar auch auf ein vergangenes Muster („das sei so sicher wie die Zerstörung des zweiten Tempels“, ebd., S. 23), doch handelt es sich hierbei erstens um ein historisches Ereignis und nicht um ein zyklisches, sich stets wiederholendes Modell von Geschichte.

¹⁸⁶ Gleichzeitig stellt der Text durch die intertextuellen Bezüge auf die Figur des Sohnes Jozef in *Die Zimtläden* her, sodass diese Figur als literarische Manifestation der Weltwahrnehmung des historischen Bruno Schulz fungiert.

allerdings die drohende paradigmatische Selbstinklusion¹⁸⁷, die die Novelle insgesamt zu einer mythopoetischen Narration machen würde, ist es doch die Instanz der Angst, die das mythische Deutungsmodell liefert, dass nicht der Erzählinstanz und damit auch nicht für den Gesamttext unterstellt werden darf. Schließlich wird diese Form der Weltwahrnehmung, die für die Dichter- und Künstlerfigur Bruno konstitutiv ist, vom Gesamttext als masochistisch und an der Realität scheiternd ausgewiesen. Bevor Bruno schließlich sein Kellerbüro, das durch die fast hermetische Isolation eine unmittelbare Realitätswahrnehmung verhindert, verlässt, nimmt er die Haltung eines knurrenden Hundes ein und kriecht „auf allen vieren ins Erdgeschoss“¹⁸⁸ und durch die Stadt. Diese sich unterwerfende Körperhaltung reproduziert und überführt die masochistischen Motive der Zeichnungen in die Realität der Diegese und wird gleichzeitig verstärkt durch die masochistisch-erotische Phantasie Brunos hinsichtlich seiner Kollegin Helena. So nimmt Bruno den Verweis auf Abimelech und die damit vorausgesagte Bedrohung der Stadt zwar wahr, doch fokussiert er sich sofort auf seine devote Rolle im erotischen Zusammentreffen mit Helena. Der von seiner Angst bestimmte, sich willentlich unterwerfende und damit wiederum heteronome Bruno, ist nicht in der Lage einen unmittelbaren Zugang zum Geschehen zu erlangen und ordnet sich auch seinem Konzept einer mythischen Wahrnehmung von konkreten Geschehnissen unter, reduziert diese auf einen kohärenzstiftenden Mythos und gibt sich der Wiederkehr des Immergleichen fatalistisch hin, ist es doch der „natürlich[e]“¹⁸⁹ und Kontingenz verneinende Zyklus des mythischen Weltenlaufs. Dass seine magisch-realistische Weltwahrnehmung schließlich scheitert, zeigt der Schlusssatz der Novelle, der schildert, dass die „Tauben im Himmel über Drohobycz [...] eine nach der anderen in den roten Feuerschein hinein [flogen], wo sie wie Zunder verbrannten.“¹⁹⁰ Genau das Spezifikum der Diegesen des historischen Dichters Bruno Schulz, die realisierte Metapher und ihre Grenztilgung, muss am Ende der Novelle Billers und damit in exponierter Stellung auf der discours-Ebene verbrennen.

5. ZUSAMMENFASSENDE BEMERKUNGEN

Maxim Billers Novelle, deren Hauptfigur Bruno an den galizischen Schriftsteller Bruno Schulz angelehnt ist, knüpft mit intertextuellen Bezügen an die Erzählsammlung *Die Zimtläden* an und verhandelt gleichzeitig Bruno Schulz' poetologisches Konzept, das er insbesondere in dem Essay *Die Mythisierung der Wirklichkeit* und dem Exposé zu den *Zimtläden* entwickelt. Dabei übernimmt Billers Text die Aspekte der Angst als Initiation des Schreibens und die Darstellung einer mythisierten Realität, die zum Erklärungsmodell der Lebenswirklichkeit funktionalisiert wird. Die Hauptfigur Bruno versucht mit einer mythopoetischen Narration, seine Vorahnungen und Ängste in Bezug auf die Bedrohung durch den sich ausbreitenden Nationalsozialismus zu verdeutlichen, und benutzt dabei keine expliziten Formulierungen, sondern gestaltet eine mythisch überformte Erzählung, die sich durch einen Analogieschluss auf die alttestamentarische Geschichte des Königs Abimelech bezieht.

Mit dem Verweis auf den historischen Dichter Bruno Schulz und den zahlreichen intertextuellen Bezügen etabliert Billers Novelle sowohl eine Werk- als auch eine Systemreferenz. So können Bruno Schulz und insbesondere sein dichterisches und pars pro toto für eine magisch-realistische Kunst gelten, auf die Billers Text anspielt.

¹⁸⁷ vgl. hierzu erneut Ort: *Kontingenz der Oper a. a. O.*, S. 88.

¹⁸⁸ Biller: *Im Kopf von Bruno Schulz a. a. O.*, S. 67.

¹⁸⁹ vgl. ebd., S. 68. Bruno nimmt die Erklärung der Angst mit einem „Ach so [...], natürlich“ hin.

¹⁹⁰ ebd., S. 68f.

Innerdiegetisch entwirft Billers Novelle ein Konzept von Dichtung, das sich zwar vorwiegend an Bruno Schulz' Poetik der Mythisierung von Wirklichkeit orientiert, das aber gleichzeitig durch die Identifikation von Artefakt und Produktionsinstanz Rückschlüsse auf die Wahrnehmung und Konstitution des Dichters zulässt. So wird das poetologische Programm mythopoetischer Narrationen, wie Bruno Schulz es etabliert, in Billers Text auch als Realitätskonzept der Dichter- und Künstlerfigur Bruno unterstellt. Die masochistische und heteronome Figur Bruno gibt sich schließlich diesem Realitätskonstrukt und dem damit einhergehenden zyklischen Geschichtsbild, demzufolge jegliche historische Entwicklung auf einen kohärenzstiftenden und vor allem kontingenzreduzierenden Mythos bezogen werden kann, schicksalsergeben hin. Der Schluss der Novelle verweist mit dem Verbrennen der realisierten Metaphern, die für Bruno Schulz' Texte als konstitutives Verfahren der Tilgung von Realitätsgrenzen fungieren, auf das Scheitern dieses spezifischen Realitätskonzeptes an den Ereignissen (hier: des Zweiten Weltkriegs) und rekurriert dabei gleichzeitig mit der Systemreferenz auf das Scheitern eines Genres und seiner Vertreter an der Realität. Vor dem Hintergrund des poetologischen Konzeptes Billers widerspricht die Mythisierung von Realität innerhalb des literarischen Kontextes und hinsichtlich der intradiegetischen Briefierzählung Brunos nicht seinem Modell von literarischem Realismus, doch die Grenztilgung zwischen mythischer Überformung und Wirklichkeit innerhalb der Realität wird als nicht überlebensfähig markiert.

Es ist alles eitel – Eva Menasses *Quasikristalle* – ein Roman im Zeichen des Saturn?

Marek Szalagiewicz

Adam-Mickiewicz-Universität Poznań

Was kann man von dem Leben der Anderen sagen? Und was von dem eigenen? Ist nicht jedes biographische Erzählen nur ein Konstrukt, ein Postulat oder ein herbeigesehnter Wunsch, der nie in Erfüllung geht und gehen kann? Besteht die Existenz jedes einzelnen Menschen aus einer Handvoll Episoden, die in der Monotonie des wiederholbaren Alltags vergehen und nur durch eine besondere Anstrengung des Geistes in eine einheitliche Geschichte zusammenzubasteln sind? Gibt es keine andere Möglichkeit, vom Leben eines Menschen zu erzählen, als nur durch Schilderung solcher Existenzsplitter? Diese Fragen könnten sich zunächst bei der Lektüre von Eva Menasses 2013 erschienenem Roman *Quasikristalle*¹⁹¹ aufdrängen.

Die 1970 in Wien geborene Eva Menasse studierte Germanistik und Geschichte. Nach dem Studium arbeitete sie als Journalistin, zuerst beim österreichischen Nachrichtenmagazin *Profil* und später bei der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Als Korrespondentin begleitete sie unter anderem den Prozess um den Holocaust-Leugner David Irving in London¹⁹². 2005 erschien ihr Debütroman *Vienna*, in dem sie die fiktionalisierte Geschichte ihrer Familie erzählte. Da diese Familie in Österreich ziemlich bekannt ist, ihr Vater Hans Menasse war bekannter Fußballnationalspieler, ihr Bruder Robert Menasse ist ebenso Schriftsteller, ist der Text auf großes Interesse gestoßen¹⁹³. 2009 veröffentlichte sie eine Erzählungssammlung *Lässliche Todsünden*. Einer Zusammenstellung scheinbar unverbundener Erzählungen ähnelt der darauf folgende Roman *Quasikristalle*.

Dass es sich in dem Text um eine Lebensgeschichte handelt, gibt schon der Klappentext preis. Den Inhalt des Romans kann man jedoch ebenso schwierig zusammenfassen, wie man sich davon nur anhand des Titels etwas vorstellen kann. Was könnte denn der Leser von einem Roman erwarten, der so rätselhaft betitelt ist? Sollte er die Bedeutung des wissenschaftlichen Begriffes nachschlagen, erfährt er, dass als Quasikristalle Atome in einer geordneten, doch sich nicht wiederholbaren Struktur zu bezeichnen sind¹⁹⁴. Diese Struktur sieht auf den ersten Blick ähnlich, wie die eines gewöhnlichen Kristalls. In einem Quasikristall befinden sich Atome lokal in einer regelmäßigen Struktur, die sich aber in einem weiteren Maßstab nicht wiederholt.

¹⁹¹ Eva Menasse: *Quasikristalle*. Köln 2013. Alle Zitate stammen aus dieser Ausgabe und werden im Folgenden mit dem Kürzel QK markiert.

¹⁹² Eine kurze Biographie der Autorin ist z.B. auf der Webseite Literaturportal.de zu finden. Online abrufbar unter: <http://www.literaturport.de/Eva.Menasse> (Datum des Zugriffs: 25.02.2015)

¹⁹³ Vgl. dazu die Presserezeptionen, z.B. Ulrich Rüdener: *Von G'schichterl zu G'schichterl*. In: Frankfurter Rundschau, 09.03.2005, Online abrufbar unter: <http://www.fr-online.de/literatur/von-g-schichterl-zu-g-schichterl,1472266,3215462.html> (Datum des Zugriffs: 25.02.2015); Ursula März: *Das Leben ist eine Anekdote*. In: Die Zeit, 03.03.2005, Nr 10/2005, Online abrufbar unter: www.zeit.de/2005/10/L-Menasse (Datum des Zugriffs 25.02.2015); Anne Kraume: *Das Fenster zum Werk*. In: taz, 19.02.2005, Online abrufbar unter: <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2005/02/19/a0233> (Datum des Zugriffs: 25.02.2015).

¹⁹⁴ Matthias Hullin: *Quasikristalle: Entdeckung, Materialien, Eigenschaften*. In: wissenschaft-online.de, Online abrufbar unter: <http://www.wissenschaft-online.de/spektrum/projekt/quasi17.htm> (Datum des Zugriffs: 25.02.2015)

Gerüstet mit dem Wissen steht der Leser jedoch dem vermutlichen Inhalt des Textes ratlos gegenüber. Worauf jedoch der Titel hindeutet, ist die gewissermaßen barocke Beschaffenheit des Werkes, das wie die Errungenschaften des literarischen Konzeptismus mit einem scharfsinnigen Einfall den Leser überraschen will. So erzählt Eva Menasse in ihrem Roman die Geschichte eines Frauenlebens, die, abgesehen von einigen Höhen und Tiefen, als durchschnittlich gelten könnte. Von dem Leser kann diese Geschichte jedoch nicht so betrachtet werden, da sie auf eine vollkommen ungewöhnliche Art und Weise dargestellt wird. Der Metapher der Quasikristalle verpflichtet schildert die Autorin das Leben der Hauptprotagonistin, Roxane Molin, kurz Xane genannt, aus verschiedenen Blickwinkeln, die jeweils höchst fragmentarisch und ungeordnet sind. Die dreizehn Kapitel des Romans bilden dreizehn selbständige Geschichten, die von einem jeweils anderen Erzähler dargestellt werden und in denen die Protagonistin in verschiedenen Rollen auftaucht. In einigen Fällen ist es sogar zu viel gesagt, überhaupt Xane als Protagonistin zu bezeichnen. Der Roman fängt mit der Geschichte einer 14-jährigen Schülerin, Judith Baer, die zusammen mit ihrer Freundin Xane ein Amazonenduo bildet, „das sich zu blasiert für den Umgang mit dem Fußvolk gab“ (QK S. 10). Allerdings hängen die beiden an Claudia, einer beispielhaften Vertreterin dieses Fußvolkes, mit einer Art Hassliebe. In ihrer Abwesenheit scherzen Judith und Xane gern über sie, wenn diese jedoch in den Sommerferien länger als üblich bei ihren Großeltern bleibt, wird sie von dem Duo ehrlich vermisst. Als in den letzten Wochen der Sommerferien Judith und Xane eine Art Idylle erleben, schlägt eine tragische Nachricht ein:

Und dann haben sie die Geschichte erfahren, mehrmals hintereinander, in kaum variierten Schleifen, eine sehr kurze, rätselhafte Geschichte, sie handelte von Claudia, die in der Nacht Kopfschmerzen bekam, schreckliche, unerträgliche Kopfschmerzen, und Lizzie hat nichts Besseres gewusst, als in die Nachtapotheke zu rennen, denn was soll das schon sein, Kopfschmerzen, wenn sie Fieber gehabt hätte oder Krämpfe, aber es waren ja nur Kopfschmerzen. Lizzie hat warten müssen, nicht lange, nur ein anderer vor ihr mit seinem Rezept, sie kaufte eine große Packung Aspirin, und als sie nach Hause kam, waren keine zehn Minuten vergangen, aber Claudia hat da schon nicht mehr gelebt. (QK S. 40-41)

Der Verlust einer Freundin hindert jedoch nicht an Xanes Plänen, die Schule auf eine andere, die ein Junge besucht, in den sich Xane verliebt hat, zu wechseln. Gewissermaßen unfreiwillig gerät Judith in den Sog von Xanes Plänen und wechselt ebenso die Schule.

In dem weiteren Kapitel wird die Geschichte von Professor Hugo Bernays dargestellt, der eine bizarre Exkursion nach Auschwitz leitet. An der Exkursion nimmt eine junge Studentin, Xane Molin teil. Im dritten Kapitel kommt dagegen der Diplomingenieur Ludwig Tschoch zum Wort, der verdächtig die neue Mieterin in seinem Wiener Mietshaus beobachtet. Diese Mieterin ist natürlich Xane Molin. Auf gleiche Art und Weise taucht Xane Molin in verschiedenen Rollen in den Erzählungen weiterer Figuren auf. Mal ist sie Patientin mit Kinderwunsch, mal schlaue Unternehmerin oder strenge Stiefmutter. Im siebten Kapitel, also genau im Mittelpunkt des Romans, kommt Xane selbst zum Wort und erzählt über die kleinen, alltäglichen Missverständnisse mit ihrem Mann und die Sehnsucht danach, Ende 40 noch eine Affäre zu erleben, mit einem möglicherweise jüngeren Partner.

Was am meisten einer Affäre ähnelte, war Xanes Begegnung mit Nelson, die in dem vorigen, sechsten Kapitel beschrieben wurde. Nelson, der seine ganze Familie beim Blutbad in einem Bürgerkrieg verloren hat, arbeitet als Ankläger beim Internationalen Strafgerichtshof in Den Haag. Als er einen Freund in Berlin besucht, hilft ihm eine

unbekannte Frau, sich mit einem Busfahrer, der kein Englisch spricht, zu verständigen. Einige Monate später, bei einem weiteren Aufenthalt in Berlin sieht er die Frau wieder und nutzt diesmal die Gelegenheit, sie kennen zu lernen. So beginnt seine seltsame Bekanntschaft mit Xane. Eine Bekanntschaft, die sich zwar in eine Affäre verwandeln könnte, die aber für Nelson und Xane so wertvoll war, weil sie eben ohne irgendeinen Anspruch einfach fort dauerte. Die kleine Episode aus Xanes Leben scheint symptomatisch für die melancholische Grundstimmung zu sein, die den Roman durchdringt. Nelson dachte darüber wie folgend nach:

Sie waren meistens allein, er und die Frau aus dem Berliner Bus, die seine Tochter hätte sein können, und die selbst, ebenso knapp gerechnet, Enkel hätte haben können, in einem anderen, früheren Leben, zum Beispiel im Mittelalter. Sie war ihm vor die Füße gefallen wie Planetenstaub, und schon war sie ihm lieb und nah, ohne dass er das Ende dieses Zusammenseins gefürchtet hätte. Das beste Leben ist das gegenwärtige; aber meistens kommt einem die Gegenwart blass vor, sodass man fruchtlos und ermüdend an Vergangenheit und Zukunft herumzupft. Wenn die Gegenwart jedoch aufglüht, dann sollte man sich ihr überlassen, dachte Nelson. Das zumindest könnte man von sich verlangen; ohne Neben- und Hintergedanken. (QK S: 216-217)

Durch die Darstellung eines Frauenlebens in Schlaglichtern wird die Wichtigkeit des Hier und Jetzt hervorgehoben. Die Hauptprotagonistin scheint die Rolle der Gegenwart instinktiv zu erkennen, was nicht nur in ihrem Verhältnis zu Nelson zum Ausdruck kommt. So schlüpft Xane in jede Rolle, die ihr das Leben anbietet, ohne Zögern und Umblicken. Dabei strebt sie in jedem Bereich, auf dem sie tätig ist, nach Perfektion. Den Beweggrund für diesen Perfektionismus scheint jedoch nicht der Wunsch zu sein, durch perfektes Meistern eines Lebensbereiches ihn unter Kontrolle zu haben. Mehr als etwas zu beherrschen will Xane es völlig zu erleben, alle Möglichkeiten, die sich ihr bieten bis aufs Letzte auszuschöpfen. Ihr Perfektionismus äußert sich in dem Drang nach Vollkommenheit des Erlebnisses, was sich auf alle, d.h. nicht nur die positiven Gefühle bezieht. So gibt Xane selbst zu, dass z. B. ihre Angst um das eigene Kind sie zu Recherchen über die möglichen Gefahren bewegte und schließlich „dank Internet zur Expertin für plötzlichen Kindstod“ (QK S: 252) machte. Auf die gleiche Art und Weise veranlassen Xanes Engagement und Hartnäckigkeit ihre Gynäkologin Heike Guttmann zu der Vermutung, dass Frau Molin eine so gut informierte Patientin sei, sie könne „ein Referat über die Funktionen der Hypophyse und den Flare-up-Effekt halten“ (QK S. 199). Schließlich wird Xanes Lebensunersättlichkeit von ihren besten Freundinnen Krystyna und Sally missbilligt. Die beiden stellen in einem Gespräch fest, Xane habe schon immer Wind um sich gemacht:

Irritierend an Xane war, dass sie diesen Perfektionismus überallhin ausdehnte, auch auf ihr Privatleben. Einmal war sie die und schon kurz darauf eine andere, aber alles mit Inbrunst. Gerade war sie noch ein normales Wiener Mädchen aus einem konservativ-katholischen Gymnasium gewesen, da stürzte sie sich plötzlich auf die Verfolgungsgeschichte ihres Vaters, fand im Archiv zwei ermordete Großtanten und galt fortan als ›jüdische Intellektuelle‹. Gerade hatte sie noch dieses Bohemien-Leben in Wien gelebt, sich nach der Imre-Misere in eine Femme fatale verwandelt und wie zur Vergeltung unter den Kunststudenten und jungen Filmemachern einen Berg gebrochener Herzen hinterlassen, da lernte sie den viel älteren Mor Braun kennen und verkündete, in Wirklichkeit seit Jahren aus Österreich weggewollt zu haben. Sie brach alle Zelte ab und zog nach Berlin. (QK S: 360-361)

Es scheint aber, dass die Freundinnen Xanes Vorliebe für Veränderungen des Lebens nicht standzuhalten imstande sind. Xanes Freude am Leben mit seiner völligen Unberechenbarkeit wird einmal gedämpft, als sie sich dem stabilen Familienleben wendet. Mit solch einem Stillstand scheint sich die Protagonistin jedoch schwer abzufinden. Zum einen tauchen verschiedene Ängste und das Bewusstsein der eigenen Vergänglichkeit auf, zum anderen sehnt sich Xane nach weiteren Veränderungen. Die Sehnsucht verwirklicht sich in Form ihrer schüchternen Versuche, ihren Mann zu betrügen, was Krystyna und Sally als unverständliche Suche nach Problemen abwerten. Xane berichtet darüber in „ihrem“, siebten Kapitel, das nicht nur den Mittelpunkt des Romans bildet, sondern auch eine Krise in der Lebenshaltung der Protagonistin markiert:

Mor und ich verachten Leute, die freudig Dinge sagen wie: In acht Jahren gehe ich in Rente. Jetzt bin ich schon selbst irgendwie so. Alles ist auf anstrengende Weise langweilig und auf langweilige Weise anstrengend. Doch ich bleibe still und trete weiter. Jeder Gedanke an Veränderung, jedes Schweifenlassen des Blickes scheint Lawinenpotenzial zu haben. Das Leben ist gleichzeitig festgefahren und fragil, ein Fahrzeug, das in einer steilen Kurve hängengeblieben ist. [...]

Wie in Zeitlupe bricht ein gewaltiges Sinngerüst zusammen. Man könnte sich jetzt freier fühlen, beinahe neugeboren, doch man erblickt sich im Spiegel. Man fasst es nicht. Man ist endlich wieder schlank, aber zu welchem Preis. Die nächsten Jahre liegen blank vor einem, anheimelnd wie eine Mondlandschaft. (QK S. 262-263)

In dem vorletzten Kapitel wird eine Episode aus dem Leben von Shanti dargestellt – einer Journalistin, die den Fall einer mutmaßlichen Ermordung von einer pflegebedürftigen Frau aufklären will. Während sie in ihrer Wohnung arbeitet, schaut sie manchmal durch das Fenster. Von da aus sieht sie ein altes Paar, das auf einer Bank sitzt und Bücher liest. Die Frau sitzt mit dem Rücken zu dem Mann und sieht nicht, wie der sein Buch fallen lässt. Shanti scheint es, dass der Mann eingeschlafen ist. Was sich jedoch auf dem kleinen Platz abspielt, ist viel dramatischer als es auf dem ersten Blick erscheinen könnte. Shanti wird unwillkürlich zur Zeugin einer Tragödie:

Die Frau auf der Parkbank klappt ihr Buch zu, streckt sich und dreht sich um. Sie betrachtet ihren Mann einen Moment lang, dann springt sie auf und rüttelt ihn an den Schultern. Er schlackert wie eine schwere Puppe. Shanti schließt die Augen und wendet sich ab. [...]

Um nicht wieder aus dem Fenster schauen zu müssen, geht sie ins Bad und verständigt Karimi. Die Sirenen draußen auf dem Platz hört sie trotzdem. Es waren ein paar Minuten, mehr nicht, doch die können entscheidend gewesen sein. Sie war beschäftigt. Sie hat jemand anderem geholfen, das steht außer Frage. Und außerdem hat sie es versucht. Sie hat ihr gewinkt. Er hätte wirklich schlafen können. Aber die lesende Frau wird vermutlich den Rest ihres Lebens daran denken. (QK S. 409-411)

Aus dem folgenden, letzten Kapitel, das den E-Mail-Wechsel zwischen Xane und ihrem Sohn Amos enthält, könnte man schließen, dass das anonyme ältere Paar, das von Shanti beobachtet wurde, Xane und ihr Mann Mor waren. Einige Zeit nach dem Tod ihres Mannes versucht Xane ihr Leben aufs Neue zu beginnen und beschließt mit einem neuen Partner von Berlin nach Wien umzuziehen.

Die dreizehn Kapitel der *Quasikristalle* könnten die These unter Beweis stellen, dass das Leben zwar prosaisch sein kann, aber keineswegs zur Epik gehört. Episch ist das Gedächtnis, in dem Geschichten aufbewahrt werden. Die Geschichten entspringen

dagegen den scheinbar willkürlich gewählten Impressionen des Alltags. Da ein konkreter Moment aus einem Menschenleben zur Geschichte wird, die später als sinnstiftend für die Identität desselben Menschen fungiert, hängt nicht unbedingt von seinem Schwergewicht. Manchmal ist es eine flüchtige Begegnung, wie die Xanes und Nelsons, die nur eine kleine Episode in Bezug auf das ganze Leben darstellt, die jedoch für das Bild einer Person, sowohl nach innen, in ihrem eigenen Bewusstsein, als auch nach außen, in den Augen der Mitmenschen, konstituierend wirkt.

Nicht von der Fragmentarität des Lebens handelt der Roman, nicht einmal von der Bruchstückhaftigkeit des Gedächtnisses und der Unglaubwürdigkeit der darauf basierenden Narrationen. Der Roman scheint in dreizehn Kapiteln das zu fangen, was sich kaum fangen lässt, was dem Menschen zwischen den Fingern zerrinnt, nämlich die Zeit, präziser gesagt das Vergehen der Zeit¹⁹⁵. Die bewusste Arbeit mit dem Vergehen der Zeit macht die Melancholie des Romans aus. Nicht die schmalzige Erkenntnis über die Vergänglichkeit, sondern die Liebe zur Welt und Lust auf Leben trotz, oder ganz umgekehrt, wegen ihrer Vergänglichkeit, setzen sich auf die Stimmung des Textes zusammen. So ist Xane in diesem Sinne melancholisch - sie schöpft aus dem Leben wie es nur möglich ist, dabei nimmt sie es so wie es ist, sie versucht nicht das Leben an ihre Vorstellungen anzupassen, sie passt sich doch genau daran, was ihr die Welt bietet, kann sich damit abfinden und es für ihren Nutzen ummünzen, statt sich zu beklagen oder in den Wahn der Ordnungsschaffung zu geraten. Natürlich ist Xanes Strategie nicht die einzige Methode, mit der Vergänglichkeit zurechtzukommen. So versuchen sich einige Protagonisten Bollwerke aus den eigenen Vorstellungen zu bauen, indem sie die sich ständig wandelnde Welt mit ihrer vorgestellten Ordnung zu bezwingen versuchen. So bebaut Judiths Vater die heruntergekommene Villa dem Zerfallen zum Trotz ständig aufs Neue. Xanes Vater glaubt durch strikte Regeln alles unter seine Kontrolle zu haben, um nur im Herbst seines Lebens zu konstatieren, dass diese Kontrolle eine Illusion der Jugend ist. Andere dagegen verfallen angesichts der Vergänglichkeit der Welt in eine Melancholie, die sich völlig von Xanes Liebe des Lebens unterscheidet, in die schon in antiken Studien ausgesonderte schwarze Melancholie¹⁹⁶, in die überwältigende Schwermut, die einem so viele Sorgen um das flüchtige Leben macht, dass sie dabei verhindert, es überhaupt zu genießen. Solch ein Schicksal wurde Judiths Mutter zuteil, die von Unsicherheit getrieben in einen Wahnsinn geriet, der schließlich zum Selbstmord führte.

Die Lebenshaltung von Xane Molin scheint dagegen eine Melancholie zu durchdringen, die eher als eine realistische Liebe des Lebens zu betrachten ist. Eine Liebe, die nicht über die Vergänglichkeit und Eitelkeit des Lebens zusammenbricht, sondern diese Eigenschaften einfach in Kauf nimmt. Der Roman von Eva Menasse ist also nicht nur wegen seiner Form barock. Barock ist an ihm diese merkwürdige Verbindung von zwei unterschiedlichen Strategien, dem *carpe diem* und *memento mori*. In diesem Sinne hat Ijoma Mangold in seiner Rezension für *Die Zeit* völlig recht, wenn er schreibt, dass *Quasikristalle* ein Versuch ist, das Vergehen der Zeit selbst erfahrbar zu machen¹⁹⁷. Dabei lässt sich in diesem durchaus humanistischen, warmen Versuch kein Hauch von

¹⁹⁵ Vgl. Ijoma Mangold: *Alles ist eitel*. In: *Die Zeit*, 22.02.2013, Nr. 8/2013. Online abrufbar unter: www.zeit.de/2013/08/Eva-Menasse-Quasikristalle (Datum des Zugriffs: 25.02.2015)

¹⁹⁶ Peter Sillem (Hrsg.): *Melancholie oder Vom Glück, unglücklich zu sein. Ein Lesebuch*. München 1997, S. 7-12.

¹⁹⁷ Ijoma Mangold: a.a.O.

Verzweiflung oder Traurigkeit spüren. In dem Roman nistet dagegen die Melancholie, von der Rousseau einst gesagt hat, sie sei die süße Freundin der Lust¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Jean-Jacques Rousseau: *Apologiste De La Religion Chrétienne*. Paris 1828, S. 124. Vgl.: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt/Main 1992.

Hoffnung am dunklen Horizont: Sybille Bergs Roman *Vielen Dank für das Leben* (2012)

Simon Hansen

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Glaubt man Daniel Schreibers Aufzählung, hat das Feuilleton zahlreiche Namen für die Schriftstellerin Sibylle Berg gefunden: Sie ist als „Designerin des Schreckens“, „über Leichen latschende Schlampe“, „Höllenfürstin des Theaters“, oder als „Hasspredigerin der Singlegesellschaft“¹⁹⁹ bezeichnet worden. Diese nicht gerade schmeichelhaften Titel rücken den Stil und die wiederkehrenden inhaltlichen Motive ihrer Romane eng an die von Sibylle Berg nach außen hin verkörperte Autorfigur. Neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit, die sich inzwischen auf acht Romane und zahlreiche Theaterstücke bemisst, schreibt Sibylle Berg auf *Spiegel*-Online wöchentlich eine Kolumne, die mit spitzem Ton aktuelle Ereignisse des politischen und gesellschaftlichen Weltgeschehens kommentiert. Sibylle Berg versteckt sich nicht hinter ihrer Literatur, sondern stellt in ihren Romanen Bezüge zur Lebenswirklichkeit her, inszeniert sich durch Fotografien auf ihren Buchcovern und kommentiert bereitwillig in Interviews ihre Arbeit.

Betrachtet man die fiktionalen Welten ihrer Romane, ist es nicht gut um die Menschheit bestellt. Das soziale Miteinander hat sich auf ein Minimum reduziert, die Natur ist durch Kriege und Umweltkatastrophen bedroht. Auch in *Vielen Dank für das Leben* (2012) deutet alles darauf hin, dass von keiner Verbesserung der Lage auszugehen ist: „Es gab kaum mehr einen Widerstand, die Menschen hatten sich ergeben, wussten nur nicht, wem.“²⁰⁰ Industrie und die Folgen kompromisslosen Raubbaus haben die Natur vernichtet: „Das zweite Jahrtausend, und immer mehr Spezialisten braucht es, um zu flicken, was hundert Jahre Dummheit angerichtet haben. Autobahnen zerteilen Täler, Müllhalden dampfen, die Luft schmutzig, der Regen sauer, die Bäume abgeholzt, die Meere leer, jetzt geht’s ab in die Tiefsee, mal sehen, was sich da anstellen lässt.“²⁰¹ Die Weltbevölkerung hat die Natur zugrunde gerichtet und ihre Ressourcen aufgebraucht. Der Planet hängt – bildlich gesprochen – am Tropf. Anstatt jedoch den todkranken Patienten zu pflegen, macht sich der Mensch daran, die ihn am Leben haltende Nadel Stück für Stück aus der Vene zu ziehen. In typischer Gleichgültigkeit resümiert der Erzähler deshalb: „Es war nicht dramatisch, dieses Ende einer Hochkultur, keine große Sache, es war nur langweilig.“²⁰²

Die Rezensenten im Feuilleton nehmen Textstellen wie diese zum Anlass, in *Vielen Dank für das Leben* die Fortsetzung des bereits bekannten radikalen Pessimismus der Autorin Sibylle Berg zu sehen: „Im neuen Roman lässt sie jede Hoffnung fahren. Hier gestattet sie sich keine Ausflucht, keinen Gegenentwurf, nicht einmal auf die Zukunft darf gehofft werden. [...] Das Leben, für das im Titel Dank ausgesprochen wird, ist die Hölle auf Erden.“²⁰³ An anderer Stelle heißt es über den Protagonisten des Romans: „Toto [...] wird immer nur so weit vorgeführt oder vorgeschoben, wie sich an

¹⁹⁹ Daniel Schreiber, *Mit dem Leben davongekommen*. Sibylle Berg im Porträt. Online abrufbar unter: <http://www.cicero.de/salon/mit-dem-leben-davongekommen/51397> (Datum des Zugriffs: 09.01.2015).

²⁰⁰ Sibylle Berg, *Vielen Dank für das Leben*. München 2012, S. 205.

²⁰¹ Ebd. S. 280.

²⁰² Ebd. S. 351.

²⁰³ Sandra Kegel, *Wir sind die Schmutzigen, die Hässlichen und die Gemeinen*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 04.08.2012, S. 35.

ihm etwas zeigen lässt, nämlich die Niedertracht der Menschen und die Kaltschnäuzigkeit von Natur und Geschichte.²⁰⁴ Da die Lebenswirklichkeit in Sibylle Bergs Romanen unter der grotesk überzeichneten Fiktion aber stets erkennbar bleibt, sehen sich nicht nur die Figuren innerhalb der Diegese sondern auch die Leser ihrer Romane in Anbetracht der vorgeführten Ausweglosigkeit zwangsläufig mit der Frage konfrontiert, wie man überhaupt noch glücklich leben kann.²⁰⁵ Bergs Debütroman *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* greift diese Frage bereits im Titel auf.

Die erdrückende Härte, die Toto in *Vielen Dank für das Leben* erleidet, macht es der Literaturkritik leicht, an ihr die gesellschaftlichen Abgründe zu belegen: Toto wird geboren, verstoßen, verachtet, misshandelt, und letztendlich auf perfide Art vernichtet. Innerhalb der Diegese gibt es kaum eine Figur, die es aufrichtig gut mit Toto meint – und doch: Anders als die Rezensenten behaupten, ist noch nicht alle Hoffnung verloren. Im Vergleich zu anderen Romanen der Autorin lässt sich Toto nicht mit der Welt in Einklang bringen, die ihn umgibt. Zwar ist er der „Punchingball für alles, was schlecht war in seiner Zeit“²⁰⁶, gleichzeitig ist er aber auch der schwache Lichtstrahl, der durch den rabenschwarzen Himmel der Romanwelt bricht. Er vereint all jene Charaktereigenschaften in sich, die den Menschen verloren gegangen sind. In Toto fallen religiöse Motive wie Nächstenliebe, Lebensliebe und Selbstlosigkeit zusammen. Er bildet so einen diametralen Kontrast zu jenen Figuren, die üblicherweise den Kosmos der Sibylle Berg bewohnen.

1. SEX II – DAS ENDE DER MENSCHLICHKEIT

Um zu verstehen, welcher Welt sich Toto in *Vielen Dank für das Leben* konfrontiert sieht, lohnt es sich, den Blick auf Sibylle Bergs zweiten Roman *Sex II* (1998) auszuweiten. In diesem recht kurzen Prosawerk tritt auf eindringliche Weise das sadistische und pervertierte Menschenbild hervor, das als thematische Konstante Bergs Romane durchzieht.

Die Ich-Erzählerin in *Sex II* wacht mitten in der Nacht auf und kann plötzlich durch Wände sehen und die Gedanken fremder Menschen lesen. Die übernatürliche Gabe, in die Menschen hineinzusehen, erscheint für die Erzählerin ebenso ursachenlos wie fantastisch. Diese wundersame Befähigung bedingt im Folgenden nicht nur die Erzählung, sondern erfüllt ebenso eine Funktion auf *discours*-Ebene: In *Sex II* hat sich die interne Fokalisierung²⁰⁷ der homodiegetischen Erzählinstanz buchstäblich in eine Nullfokalisierung verwandelt:²⁰⁸ „Berg entfaltet auf dieser dramaturgischen Grundlage des ‚Blicks hinter die Kulissen‘ [...] das *theatrum mundi* als ein Theater ubiquitärer Grausamkeiten, das sich durch alle geographischen und sozialen Schichten immer weiter und tiefer in groteske Abscheulichkeiten von geradezu apokalyptischen Ausmaßen verliert.“²⁰⁹

²⁰⁴ Burkhard Müller, *Ein glockenreiner Ton und lauter Niedertracht*. Online abrufbar unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/sibylle-bergs-roman-glockenreiner-ton-und-lauter-niedertracht-1.1468645> (Datum des Zugriffs: 05.01.2015).

²⁰⁵ Vgl. Sibylle Berg, *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot*. Leipzig 1997.

²⁰⁶ Berg, 2012, S. 353.

²⁰⁷ Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*. 3. durchgesehene und korrigierte Auflage. Übersetzt von Andreas Knop. Wilhelm Fink: Paderborn 2010, S. 121-124.

²⁰⁸ Da sich die Erzählerin zu Beginn des Romans als Schriftstellerin zu erkennen gibt, kann dieses Spiel mit literarischen Perspektiven noch weiter getrieben werden: Der Roman führt durch seine Erzählerin vor, wie sich ein Autor im Prozess des Schreibens mit seiner eingeschränkten Ich-Perspektive in Figuren hineindenken muss, um über einen allwissenden Erzähler Geschichten zu erzählen.

²⁰⁹ Degler, 2012. S. 127.

Die erzählte Zeit, die sich lediglich über einen Tag erstreckt, reicht aus, um einen deutlichen Einblick in das „Reagenzglas voll übelriechender Stoffe“²¹⁰ zu bekommen: In kurzen Kapiteln fokussiert der Blick der Erzählerin blitzlichtartig die Leben der Stadtbewohner, bevor diese wieder im Dunkeln verschwinden. Die Menschen gleichen Zombies, die ohne Emotionen und Antrieb in den Städten vegetieren: „Voller Gier. Bewegt nur von der Gier. Nach Geld, nach Sex. [...] Die Leiber reiben, die nicht ihnen gehören, die nichts empfinden können. So gerne empfinden würden. Beißen, kratzen, schlagen, verschnüren, aufhängen, würgen. Ein Empfinden macht das nicht.“²¹¹ Klassische Liebes- und Beziehungskonzepte existieren nicht mehr, weil die Menschen ihre Sexualität nur noch in der Vergewaltigung oder der Selbstbefriedigung erleben. Die Textoberfläche greift diesen Aspekt auf, indem vor jedem neuen Kapitel eine kurze Charakterisierung steht, die vornehmlich über die Vorlieben der Selbstbefriedigung der fokussierten Figur aufklärt. Auch der Titel des Romans deutet auf die neue Sexualitätsauffassung hin: „Hey man, hier wird gewichst, die Welt ist in Ordnung. Sex II. Guter Film, müssen sie sehen. Müssen alle sehen. Das ist der Film zur Zeit.“²¹² Das pervertierte Sexualverhalten ist ein Symptom für eine gestörte Kommunikation, welche die Menschen in der Stadt voneinander isoliert: „Wenn sie sich nicht gerade vermehren, leben die Menschen in einer großen Stadt alleine. Das ist Gesetz. Die Stadt zwingt die Menschen, depressiv und einsam zu sein.“²¹³ Obwohl die Menschen die Fähigkeit verloren haben, ihre Umwelt sinnhaft wahrzunehmen, sind die Figuren durch die Suche nach ihren verloren gegangenen Emotionen gekennzeichnet – wiederum auf pervertierte Weise. Norbert überfährt mit seinem Auto absichtlich eine alte Dame: „Der Moment, wo ihr Kopf platzt, wo er das Platzen unter dem Pedal fühlen kann, [...] ist das Geilste, was ihm heute passiert ist.“²¹⁴ Peggy offenbart sich in einer Therapiesitzung ihrem Psychologen: „Ich will mich doch nur liebhaben lernen“, sagt die Frau.“²¹⁵ Anstatt sich jedoch der verlorengegangenen Selbstachtung seiner Patientin anzunehmen, fällt der Therapeut über Peggy her, „haut ihr mehrfach in die Fresse, reißt an ihren roten Haaren, [...] tritt ihr mit seinem Gesundheitsschuh in die Bauchmitte, ‚du Sau, du Obersau‘ sagt er. Dann verläßt der Therapeut mit leichten Schritten seine Praxis. Läuft in ein ihm bekanntes Grünstück. Tanzt und singt.“²¹⁶

Insgesamt zeigt sich, dass die Menschen über keine Emotionen mehr verfügen und ihren Antrieb verloren haben, ihre momentane Lebenssituation zu verändern. Sie haben keine Lebensperspektiven, vor deren Hintergrund sich ein mögliches, vorausschauendes Lebenskonzept errichten ließe. Weil den Menschen die Entschlossenheit zur Selbstverwirklichung fehlt, sind alle zu einer grauen Masse verschmolzen. Die Menschen fühlen nur noch in der Perversion, in der Vergewaltigung oder in der Erniedrigung anderer. An einer Stelle des Romans stellt die Ich-Erzählerin fest: „Ich [...] merke, daß ich mich nicht mehr wundere. Daß ich meinen Zustand akzeptiert habe und wie schnell Dinge normal werden. Krebskrankheit, Krieg, Armut, Einsamkeit, alles wird normal.“²¹⁷ Zu Recht sieht Köppert hier eine zentrale Stelle des Romans: Durch „einen provokanten Versuch, die Krankheit, den Krieg und die Armut in die Toleranz-Zonen mit einzuschließen und die immer grässlicher werdenden Grenzüberschreitungen

²¹⁰ Sibylle Berg, *Sex II*. 2. Aufl. Stuttgart 2000, S. 9.

²¹¹ Ebd. S. 137.

²¹² Berg. 2000, S. 143.

²¹³ Ebd. S. 11.

²¹⁴ Ebd. S. 126.

²¹⁵ Ebd. S. 26.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Ebd. S. 74.

im Staccatotempo geschehen zu lassen, [wird] die Grenzverletzung des Normalen deutlich markiert und hervorgehoben.“²¹⁸ Die Ich-Erzählerin hat aufgehört sich über die Welt zu wundern, weil das Grausame normal geworden ist. Es gibt keine Ausschläge mehr ins Perverse, Sadistische oder Abartige, weil das vorher nicht mit der Normalität Vereinbare zur neuen Normalität geworden ist. Auf die neue Speerspitze kann keine gesteigerte Perversion mehr folgen, weil alles Vorstellbare bereits betrieben wird. Die Menschen haben sich mit diesem neuen Leben abgefunden und begehren nicht länger gegen Ungerechtigkeiten auf. Ihre Versuche, dem erdrutschartigen Verfall selbstregulativ entgegenzuwirken, scheitern, weil andere Menschen die Hoffnungen auf Lebensverbesserung jäh zerschlagen. Die letzte Möglichkeit der Einflussnahme auf das Leben bleibt der Selbstmord.

Diese Beobachtungen an *Sex II* können nahezu bruchlos auf das bisherige Oeuvre der Autorin bezogen werden. Die Themen der gestörten Zwischenmenschlichkeit und der Selbst- und Fremdunterdrückung tauchen in unterschiedlich starker Gewichtung in ihren Texten auf, wie auch Dollhäubl für den Roman *Ende gut* (2004) feststellt: „Statt der gewünschten Nähe und Ich-Empfindung entsteht im Ausleben der Körperlichkeit gegenseitiger Hass und Erniedrigung bis zur Selbstzerstörung oder der Zerstörung anderer.“²¹⁹

2. VIELEN DANK FÜR DAS LEBEN – DIE HOFFNUNG AUF MENSCHLICHKEIT

Auch die Handlung ihres Romans *Vielen Dank für das Leben* situiert Sibylle Berg in dieser grausamen Welt mit dieser noch grausameren Gesellschaft. Die erzählte Zeit in dem Roman reicht von der Geburt des Protagonisten bis zu dessen Tod im Jahr 2030. Die Handlung erstreckt sich somit über die drei Zeitebenen aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hinweg, wobei durch das Verlassen der Gegenwart die Bestandsaufnahmen zu unheilvollen Dystopien²²⁰ werden. In der Zukunft hat sich die Sozialform der neuen Welt angepasst, „man bereitete den langsamen Zusammenbruch des Sozialstaates vor, der ist gegen die menschliche Natur. Das Teilen liegt ihnen nicht, den Leuten.“²²¹ Um jene Gesellschaft zu markieren, die sich von dem vergangenen Jahrtausend unterscheidet, ist mit dem Verlassen des gegenwärtigen Zeitpunktes nur noch von dem ‚Neuen Menschen‘ die Rede. Dieser hat sich in der Welt, die von Industrie, neuen Medien und Kapital bestimmt wird, rund geschliffen und begehrt nicht länger gegen die leistungsorientierte Konsumgesellschaft auf.

²¹⁸ Anush Köppert, *Sex und Text. Zur Produktion / Konstruktion weiblicher Sexualität in der Gegenwartsliteratur von Frauen um 2000*. Tübingen 2012, S. 64.

²¹⁹ Carmen Dollhäubl, „Die Welt geht unter. Das ist das Beste, was mir jemals passiert ist.“ *Sibylle Bergs apokalyptischer Roman Ende gut*. In: *Verbalträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Andrea Bartl. Augsburg 2005, S. 54.

²²⁰ Als Gegenteil der Utopie, die Hans-Edwin Friedrich als „narrative Entfaltung eines idealen funktionierenden Gesellschaftsmodells“ (Hans-Edwin Friedrich, *Utopie* [Art.]. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 3. Hrsg. von Klaus Weimar gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 2003, S. 739-743, hier: S. 739) definiert, hat sich ›Dystopie‹ innerhalb der Forschung nicht durchsetzen können. Dennoch bezeichnet der Begriff treffend den Untergang des Gesellschaftssystems, wie er sich in *Vielen Dank für das Leben* vollzieht. Die literaturhistorische Verortung des Romans im Kontext der Utopie, ebenso der Bezug auf andere Dystopie-Romane der Gegenwart wie beispielsweise Michel Houellebecq's *Unterwerfung* (2015) könnten sich anschließende Untersuchungen liefern. Vergleiche zur Geschichte und zur Forschung der deutschsprachigen Science Fiction Literatur: Hans-Edwin Friedrich: *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993*. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 7. Sonderheft. Hrsg. von Georg Jäger, Dieter Langewiesche, Alberto Martino. Tübingen 1995.

²²¹ Berg. 2012, S. 204.

In diese Welt wird Toto hineingeworfen; seine Biografie liest sich wie eine Chronologie des Scheiterns, in der die äußeren Einflüsse die innere Einstellung zum Leben nicht erschüttern können.

3. TOTOS SPIEßRUTENLAUF DURCH DAS LEBEN

Toto wird als Hermaphrodit ohne identifizierbaren Vater von einer Alkoholikerin geboren. Schon bei der Geburt stellt der Arzt angewidert fest: „Es ist ein Nichts.“²²² Totos Mutter kann keine emotionale Nähe zu ihrem Kind aufbauen. Sie „war einer jener unglücklichen Menschen, die das Geschenk des Lebens, um das sie nicht gebeten haben, gerne an den Absender zurückgesandt hätten.“²²³ Ihre Abneigung gegen Toto resultiert vor allem aus der fehlenden Eindeutigkeit des Geschlechtes: „das Kind ähnelte einer Plastikpuppe, es sah sauber aus, geschlossen, vernäht, so, flüsterte sie, ein Ding bist du also, ein Hündchen, da will ich dich Toto nennen.“²²⁴ Ihrem ersten Eindruck folgend, gibt sie ihrem Kind den gleichen Namen, den auch der Hund der Protagonistin Dorothy in Lyman Frank Baums *Der Zauberer von Oz* trägt: „Toto was a fine curiosity to all the people, for they had never seen a dog before.“²²⁵ Mit der gleichen Verwirrung, die Dorothys Hund bei den Bewohnern der Wunderwelt verursacht, begegnen die Menschen Toto. Andere Figuren greifen die Bezeichnung ›Hündchen‹ auf, um eine Metapher für Totos naiv-tapsiges Erscheinungsbild zu haben.²²⁶ Der Name steht gleichzeitig aber auch in einem Gegensatz zu dem ersten Urteil des Arztes, indem die Mutter seinem ›Nichts‹ ein ›Alles‹ entgegenstellt. Der Name steht demnach sinnbildlich für alle positiven Eigenschaften, die Toto im Laufe seines Lebens in seinem Charakter zu vereinen beginnt.

Bereits kurz nach seiner Geburt stellt Toto fest, dass er eine andere Einstellung zum Leben hat, als es für einen Menschen seiner Zeit üblich ist: „Seine ersten Tage auf der Welt machten Toto ratlos. Warum da keine Freundlichkeit war, das konnte er noch nicht verstehen.“²²⁷ Da er kein klar identifizierbares Geschlecht besitzt, bestimmt schließlich die Behörde, dass Toto ein Junge sein soll.²²⁸ Als seine Mutter in ihrem ganzen Elend stirbt, kommt Toto in ein Kinderheim. Die neuen Lebensumstände bieten aber keinen Neuanfang für das noch junge, aber bereits tonnenschwere Leben des Kindes, sondern die Grausamkeiten gegen Toto nehmen stetig zu. Obwohl er durchgehend das Opfer körperlicher und psychischer Gewalt ist, hat die Realität kaum Einfluss auf seine Lebenseinstellung, da Toto Strategien entwickelt, sich in sein Inneres zurückzuziehen: „Es schien, als ob in seinem Kopf jemand wohnte, der ihm nette Geschichten erzählte, denn für ein normal entwickeltes Heimkind lächelte er zu oft.“²²⁹ Die Menschen diskriminieren Toto, weil sein inneres und äußeres Wesen verunsichert. Die einzige Ausnahme bildet in dieser Zeit Kasimir, zu dem Toto eine Beziehung aufbaut, die sich in der durchgehend kalten Welt metaphorisch durch Wärme abgrenzt.

²²² Ebd. S. 16.

²²³ Ebd. S. 25.

²²⁴ Ebd. S. 19.

²²⁵ Lyman Frank Baum, *The wonderful wizard of Oz*. London 1987, S. 35.

²²⁶ Vgl. Berg. 2012, S. 366, 372.

²²⁷ Berg. 2012, S. 24.

²²⁸ Für den *discours* bedeutet dies vor allem, dass Toto zunächst ein männliches Personalpronomen trägt. Da Toto im Verlauf des Romans das Geschlecht noch einmal wechselt, ändert sich auch sein Personalpronomen. Die Analyse folgt nicht durchgehend der Chronologie des Textes, sodass aus Gründen des besseren Verständnisses im weiteren Verlauf die männliche Form auch dann genutzt wird, wenn eigentlich von der weiblichen die Rede sein müsste.

²²⁹ Berg. 2012, S. 47.

Die Freundschaft der beiden Kinder hält an, bis Kasimir bemerkt, dass Toto kein eindeutiges Geschlecht besitzt.

Die Leiterin des Heimes verkauft Toto schließlich an ein Ehepaar in der ostdeutschen Provinz. Da seine neuen, ebenfalls alkoholabhängigen Pflegeeltern einen Bauernhof besitzen und in ihm lediglich eine Arbeitskraft sehen, muss Toto im kalten Kuhstall leben. Trotz der menschenunwürdigen Verhältnisse, denen sich Toto erneut konfrontiert sieht, lässt er sich nicht entmutigen. Er beginnt sich gedanklich immer mehr von der Lebenswelt abzuschließen und entdeckt das Singen und das Lesen für sich. „Ein erfahrenerer Mensch, als Toto war, hätte sich zum Sterben hingelegt im Bewusstsein, dass er nichts verpasste, aber Toto glaubte noch an Wunder. [...] Er war in einem Alter, in dem durchaus noch etwas Neues kommen konnte.“²³⁰ Nach seiner Schulzeit verlässt Toto Ostdeutschland und gelangt mithilfe einer Kommune in den Westen des Landes. In Hamburg²³¹ kommt Toto in einem Männerheim unter und singt abends in einer Bar im Vergnügungsviertel. Toto besitzt nicht nur ein absolutes Gehör, auch sein Gesang ist sehr ungewöhnlich. Er „sang in einem kristallklaren Sopran und erreichte einen Ton, der noch einen über Mozarts Königin der Nacht in der Zauberflöte lag. Aber woher sollte er das wissen.“²³² In gleicher Weise wie der bekannte Protagonist Jean-Baptiste Grenouille (perfekter Geruchssinn) aus Patrick Süskinds *Das Parfum*, besitzt Toto eine Begabung, die kein anderer Mensch mit ihm teilt. Da seine Musik jedoch mit den Gewohnheiten der Menschen kollidiert, sehen sie nicht das Besondere in ihr. Sie lachen Toto aus, lehnen ihn ab und verstoßen ihn, obwohl sein Gesang anrührend und unvergleichbar ist. Als Toto schließlich seine Arbeit und seine Wohnung verliert, empfindet er in der für ihn charakteristischen Weise keine Wut über die offensichtliche Ungerechtigkeit. Auch wenn die äußeren Einflüsse ihm bisher nichts anhaben konnten, führt die Härte der neuen Perspektivlosigkeit zu einer ersten Krise in seinem Leben:

Gestorben wäre er da gerne, auf der Straße, nicht weil er das Gefühl gehabt hätte, das Leben sei ungebührlich hart zu ihm, er war klug, sein Gehirn funktionierte nicht in solchen Dimensionen, er wusste, [...] es war Zufall, dass er auf der Welt war, und dieses Auf-der-Welt-Sein hatte keine Funktion, außer sich sinnlos zu vermehren, Kriege zu führen, die Erde restlos mit seiner Rasse zu bevölkern.²³³

Alle motivlosen Aggressionen, die Toto in seinem Leben reaktionslos hinnimmt, gipfeln schließlich in einem Überfall. Mehrere Männer lauern Toto auf, um ihn zu misshandeln: „Die Enttäuschung über das unbekleidete Aussehen Totos schlug in eine absurde Wut um. Sie waren beschämt, die Männer, sie waren doch nicht schwul, und dann wurde getreten, mit einer Stange geschlagen, auf den Kopf gesprungen. Sie fühlten sich besser, danach.“²³⁴ Auch nach dieser Tat, Toto hat ein offenes Loch im Kopf, fühlt er keinen Hass: „Toto musste verstehen, was die Männer so wütend hatte werden lassen, musste nach Erklärungen suchen, bei allem, was sie vorfand, sonst konnte man doch

²³⁰ Ebd. S. 104.

²³¹ Die Namen der Städte werden im Roman zwar nicht konkretisiert, dennoch lassen sie sich eindeutig identifizieren.

²³² Berg. 2012, S. 94.

²³³ Berg. 2012, S. 214. Das *Auf-der-Welt-Sein* verweist in diesem Zusammenhang auf die Terminologie aus Martin Heideggers *Sein und Zeit* (1927): Das *Sein zum Tode* meint die unausweichliche Gewissheit, dass das Leben immer mit dem Tod endet; die *Geworfenheit* hingegen die Unausweichlichkeit des *Daseins* (des Menschen) leben zu müssen. Vgl. zu Heideggers Seinsbegriff: Dorothea Frede, *Zum Sinn von Sein und Seinsverstehen*. In: *Heidegger Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hrsg. von Dieter Thomä. Stuttgart und Weimar 2003, S. 80-87.

²³⁴ Berg. 2012, S. 285.

nicht weiterleben, wenn sie nicht eine milde Idee für den Irrsinn fand.“²³⁵ Toto verurteilt die Täter nicht oder sucht Rache, sondern empfindet Mitleid mit ihnen. In seinem weiteren Leben widmet er sich deshalb der Nächstenliebe, betreut ein sterbendes Kind im Krankenhaus und arbeitet aufopferungsvoll in einem Altenheim, ohne jemals Dankbarkeit oder Anerkennung zu erfahren.

Totos Handlungen verfolgen durchgängig das Ziel, die verlorengegangene Nähe zwischen den Menschen wiederherzustellen. Der ‚Neue Mensch‘ hat sich jedoch daran gewöhnt, nur den eigenen Bedürfnissen zu folgen und von anderen Menschen keine Liebe mehr zu erwarten, sodass jeder Versuch, eine neue Nähe zu etablieren, als Affront aufgefasst wird. Dieser Aspekt lässt sich exemplarisch anhand der Beziehung zwischen Kasimir und Toto darstellen, die auch einen Hinweis auf den Grund der menschlichen Unzufriedenheit liefert.

4. KASIMIR – TOTOS DIABOLISCHER VERNICHTER

Kasimir und Toto verbringen im Kinderheim nur wenig Zeit zusammen, bevor sie jeweils in Pflegefamilien vermittelt werden. Dennoch hat Totos Nähe nachhaltig auf Kasimir eingewirkt:

Aber Toto, der hatte etwas Besonderes an sich gehabt, das die Menschen, also ihn, reizte, es zu zerstören. Dieser unglaublich einfältige Trottel, der nicht an das Böse geglaubt hatte, sich nicht zu wehren wusste, den man hatte schlagen wollen, bis er nicht mehr lächelte, der Wahnsinnige, der Kasimir so wütend machte. Vielleicht würde er ihn noch einmal treffen. Später. Ja, sicher wird er das.²³⁶

Kasimir erreicht in seinem weiteren Leben durch Finanzgeschäfte einen enormen Wohlstand. Er steht für die neue hochleistungsorientierte Konsumgesellschaft und verbringt seine Freizeit damit, Menschen zu quälen, „es hatte mit Sadomasochismus zu tun, mit einem Ekel, den er Frauen gegenüber empfand. Besonders aber mit dem eigentlichen Objekt seiner Obsession.“²³⁷ Seit der gemeinsamen Zeit im Kinderheim hat Kasimir Toto nicht vergessen können und beginnt nun seinen Hass auf Toto zu kanalisieren: „Er würde seinen Weg begleiten, bis er es für gegeben hielte, Totos Leben zu einem Großen Finale zu führen.“²³⁸ Da Kasimir die Macht und die finanziellen Mittel besitzt, Menschen zu kaufen, schickt er Robert in Totos Leben. Dieser erhält den Auftrag, Toto unter dem Vorwand, ihm Gesangsstunden zu erteilen, bei sich aufzunehmen. Robert schenkt Toto Vertrauen und erzählt ihm, dass er krank sei und eine neue Niere brauche. Aus seiner tief verankerten Nächstenliebe heraus beschließt Toto, Robert das Organ zu spenden. Während der Operation wird Toto jedoch keine Niere entnommen, sondern es wird ihm eine radioaktive Sonde in die Gebärmutter eingesetzt, die ihn langsam töten wird.²³⁹

Es vergehen einige Jahre, bis Kasimir den direkten Schritt in Totos Leben wagt: „Er musste Toto beherrschen, um ihn loszuwerden, um sich aufzuwerten, um frei zu sein. Und wenn schon alle Intrigen nicht geholfen hatten, diesen Riesenmongo

²³⁵ Ebd. S. 290.

²³⁶ Berg. 2012, S.74f.

²³⁷ Ebd. S. 199.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ganz nebenbei wird während des Eingriffes auch das Geschlecht festgelegt: Toto ist von nun an weiblich. Auch der Erzähler muss sich erst an diesen neuen Umstand gewöhnen: „Toto würde in einem Monat eine Lehre als Metallfacherbeiter, ähm, -in beginnen.“ Vgl. ebd. S. 254.

auszuschalten, dann würde es vielleicht die Liebe erledigen.“²⁴⁰ Sein Vernichtungsplan verfolgt demnach zwei Stränge: Die radioaktive Sonde in der Gebärmutter soll Toto langsam von Innen verstrahlen. Der zweite Strang ist jedoch nicht weniger perfide: Kasimir will, dass sich Toto in ihn verliebt. Nach der Zurückweisung soll Toto emotional am Liebeskummer zugrunde gehen. Kasimir inszeniert deshalb ein direktes Zusammentreffen mit Toto, bei dem die beiden von der Spitze eines Berges gemeinsam erleben, wie Hamburg von einer Flutwelle komplett überspült wird. Das Gemälde *Blick auf Dresden bei Sonnenuntergang* von Carl Gustav Carus, das auf der Hardcover-Ausgabe des Romans zu sehen ist, greift diese Sequenz des Textes auf: Das Sujet des Bildes zeigt einen Mann und eine Frau in romantischer Rückansicht, wie sie in gleicher Weise wie Toto und Kasimir auf einer Bank sitzen und auf eine Stadt hinuntersehen. Das im Roman geschilderte Szenario bildet in ironischer Brechung die Differenz zu der Romantik des Bildes ab. Der sehnsuchtsvolle Sonnenuntergang ist im Roman durch den Untergang der Welt ersetzt. Das Sujet des Gemäldes verweist zudem auf eine ferne Vergangenheit, in der es noch möglich war, die Natur über die Kunst in romantischen Motiven darzustellen.

Kasimir und Toto reisen anschließend in einen Liebesurlaub nach Paris. Obwohl Kasimir die gewonnene Nähe zu Toto nutzen möchte, um ihn an der später folgenden Abweisung emotional zerbrechen zu lassen, verliebt er sich tatsächlich in Toto: „Die ganze Geschichte war aus dem Ruder gelaufen, hatte sich seiner Kontrolle entzogen. Da waren Gefühle entstanden. Vor denen floh Kasimir jeden Morgen.“²⁴¹ Da Kasimir jedoch die Bosheit der Welt in sich vereint, kann ihn die Liebe zu Toto nicht verändern. Es gelingt ihm, sich von Toto zu lösen und in einem Monolog die schlimmsten denkbaren Verletzungen über Toto einbrechen zu lassen.²⁴² Die so wichtig gewordene Zuneigung zu Kasimir findet für Toto ein jähes Ende.

Obwohl Kasimirs Vernichtungsvorhaben vor allem durch Hass gelenkt ist, erhofft Kasimir sich durch Totos Tod Freiheit: „Nach Totos Verschwinden von der Welt würde nichts mehr zwischen Kasimir und der absoluten Macht stehen“, denn für ihn ist „Toto als die Ursache seines Scheiterns zu betrachten.“²⁴³ Die Gefühle für Toto, wie auch die Gefühle, die durch Toto ausgelöst werden, sind das einzige, was Kasimir nicht kaufen, beeinflussen oder berechnen kann. Sein Freiheitsgedanke ist deshalb kein positiver, sondern meint vielmehr die vollkommene Abkehr von jeder nicht durch Vernunft geleiteten Emotion: „yet it suggests that Kasimir sees Toto and his/her gender-ambiguous physicality as an embodiment of his own deviance. By transferring his self-hatred onto Toto, Kasimir wants to eliminate these negative effects and liberate himself from Toto.“²⁴⁴ In dieser Absicht kollidiert das selbst auferlegte und durch den ‚Neuen Menschen‘ notwendig gewordene Verlangen nach individueller Macht mit der noch immer tief in ihm schlummernden Sehnsucht nach Liebe und Anerkennung. Da Toto diese Sehnsüchte verkörpert, ist er die Quelle, aus der sich Kasimirs Aggression speist. Die in Toto vollkommen gewordene Liebe fehlt Kasimir in seinem Leben insgeheim am meisten, denn er „hatte immer so sein wollen wie Toto, so gut, so selbstlos, so frei von Wünschen, [...] von Beginn an hatte er Toto gehasst, der so

²⁴⁰ Ebd. S. 353.

²⁴¹ Berg. 2012, S. 358.

²⁴² Vgl. ebd. 372f.

²⁴³ Ebd. S. 229.

²⁴⁴ Angelika Baier, *Affective Encounters and Ethical Responses in Robert Schneider's „Die Luftgängerin“ und Sybille [sic] Berg's „Vielen Dank für das Leben“*. In: *Edinburgh German Yearbook Vol. 7. Ethical Approaches in Contemporary German-Language Literature and Culture*. Hrsg. von Emily Jeremiah und Frauke Matthes. Camden House. Rochester, New York 2013, S. 85-100, hier S. 96.

unberührbar war. In allem überlegen. Sauber, nichts Böses vorhanden, nicht angelangt von allem Dreck um ihn herum.“²⁴⁵ Das Diabolische in Kasimir findet in Toto sein heiliges Gegenstück.

5. TOTO – DER ENGEL VOLLER MENSCHLICHKEIT

Toto steht für den letzten Funken Menschlichkeit in der neuen hochleistungsorientierten Konsumgesellschaft, die Eigenschaften wie Achtsamkeit und Altruismus verpönt: „Wer wollte beschützen, was da mit einem Ausdruck der Überlegenheit lag, ohne sich zu rühren, wer konnte mögen, was wie ein Buddha tat, wenn man noch nicht mal wusste, was ein Buddha ist?“²⁴⁶ Da Toto über meditative Fähigkeiten verfügt, die Realität um sich herum auszublenden, erlebt er die Grausamkeiten der Welt zwar mit, muss diese als Sündenbock sogar aufnehmen, seine innere Einstellung zum Leben bleibt durch den Rückzug nach Innen jedoch unberührt. Obwohl Toto in seinem Leben nur Willkür, Kälte und Gewalt erfährt, bleibt er durchgehend „ohne boshafte Gedanken und Absichten.“²⁴⁷ Er glaubt an das Gute im Menschen: „Bis zum Ende würde er andere wichtiger nehmen als sich selbst.“²⁴⁸ Nicht nur Totos Wesen, auch sein Aussehen wird im Text mehrmals in eine direkte Verbindung zu Bildnissen von Buddha oder barocken Putten gestellt: „Auf alten Bildern hatte Toto solche gesehen, wie er selbst einer war, sie waren Engel und schwebten nackt an Decken. Aber er konnte sich doch nicht ständig in Kirchen und Museen neben Engelsdarstellungen platzieren, um sich irgendwo zugehörig zu fühlen.“²⁴⁹ An anderer Stelle heißt es über Toto, dass er „[a]m ehesten wirkte [...] wie eine von einem Kind angefertigte Zeichnung.“²⁵⁰

Greift man diesen Vergleich heraus, findet man in Paul Klees *Engel voller Hoffnung* eine Bezugsgröße in der Bildenden Kunst, die treffend Totos Wesen illustriert. Ein Kommentar von Gottfried Boehm über Klees *Engel voller Hoffnung* erweckt den Eindruck, als liefere dieser eine direkte Vorlage für die Figurenkonzeption von Toto: Klees Engel „ähnelte dem Menschen und reicht doch über ihn auf eine vieldeutige Weise hinaus. Seine Allgegenwart, seine Fähigkeit zum Gestaltwandel ist die anschauliche Anleihe an eine Identität, die auch der Drohung des Todes standhält.“²⁵¹

Sowohl Toto als auch Klees Engel entsprechen durch ihren asymmetrischen Körperbau nicht der idealisierten Darstellung der christlichen Figur: „Totos Ähnlichkeit mit einem dicken Engel nahm dank dem Mangel des einen oder dem Überschuss des anderen Hormons erstaunliche Ausmaße an.“²⁵² Wird Klees Engel durch den Titel des Bildes eindeutig als ein heiliges Wesen bestimmt, ist der Engelsbezug bei Toto den Textstellen nach zunächst nur metaphorisch auf sein Aussehen bezogen. Da jedoch auch Totos Charakter heilige Züge umgeben, geht die Identitätssetzung auch bei Toto über die metaphorische hinaus.

²⁴⁵ Berg 2012, S. 199.

²⁴⁶ Ebd. S. 22.

²⁴⁷ Ebd. S. 53.

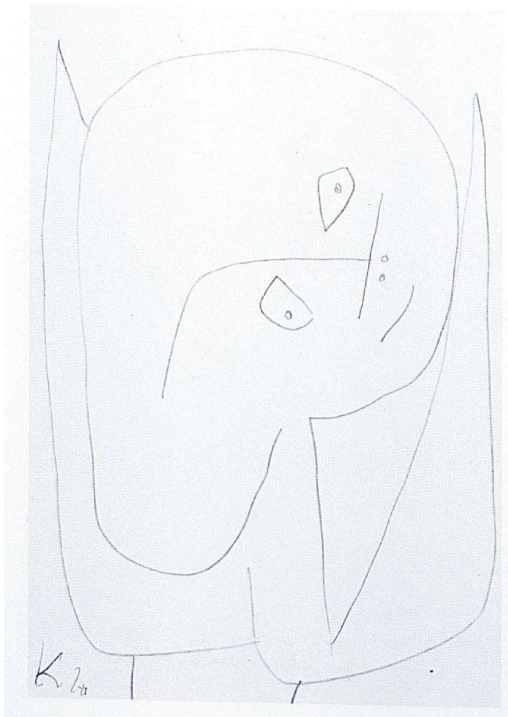
²⁴⁸ Ebd. S. 88.

²⁴⁹ Ebd. S. 169.

²⁵⁰ Ebd. S. 106.

²⁵¹ Gottfried Boehm, „*Strebend nach Gesicht*“ – *Hinweise zum zeichnerischen Spätwerk Paul Klees*. In: Paul Klee. Späte Zeichnungen von 1939. Hrsg. von Museum Folkwang Essen. Essen 1989, S. 164.

²⁵² Berg. 2012, S. 222.

Abbildung²⁵³

Bereits die Ärztin, die Toto die radioaktive Sonde einsetzt, hat während der Operation „das Gefühl, sie sähe dem Guten ins Gesicht, dem Gegenpart zum Bösen, der hochentwickelten Moral, dem perfekten Menschen ohne dunkle Seiten.“²⁵⁴ An anderer Stelle heißt es: „Toto war wie ein Brunnen, in dessen Wasser man sich spiegelte und sich sah in seiner Unvollkommenheit. Toto war der perfekte Mensch. Der Prototyp. So war das Universum geplant gewesen, und dann war irgendwas schiefgelaufen.“²⁵⁵ So ist Toto der *Engel voller Hoffnung* und teilt sich nicht nur das Aussehen mit dem zum Vergleich herangezogenen Bildnis. Sowohl Klees Engel als auch Toto können Boehms Urteil nach für Zwischenwesen stehen, „zwischen Mensch und Gott, an beidem teilnehmend, auf beides mindestens verweisend“²⁵⁶. Gleichwohl wäre es falsch, in Toto die Manifestation eines dezidiert christlichen Engels zu sehen, da er Konzepte der Nächstenliebe aus Christentum

und Buddhismus vereint. Totos Liebe folgt keiner religiösen Ethik, sondern nur dem eigenen inneren Bedürfnis nach Menschlichkeit.

Toto löst Emotionen aus, die dem ‚Neuen Menschen‘ verloren gegangen sind. Das Gute in ihm bildet den direkten Gegenpart zum Bösen in der Welt. Entscheidend ist, dass sich nicht nur Kasimir nach diesem Guten sehnt, sondern jede Figur des Romans. Weil die Menschen um Toto herum aber nicht wissen, wie sie sich gegenüber aufrichtiger Liebe und Anerkennung verhalten müssen, schlägt jedes Gefühl in Aggressivität, Gewalt und Hass um, wenngleich „all die Bosheit [...] doch einer tiefen Traurigkeit“²⁵⁷ entspringt. So banal diese Einsicht auch klingen mag, liefert sie doch eine Erklärung für den Hass und die Wut der Menschen im Kosmos der Sybille Berg. In *Vielen Dank für das Leben* ist die Freiheit des Menschen durch Konsum, Gewalt und Leistungsdruck bedroht. Die Figuren verzichten darauf, Konflikte durch Kommunikation zu lösen oder ihre Ängste offen auszusprechen. Weil ein wirkungsvolles Aufbegehren gegen die neuen Zustände unmöglich ist, lähmt die Menschen Traurigkeit.

6. DIE BOTSCHAFT DER LIEBE

Die radioaktive Sonde wirkt immer mehr auf Totos Gesundheit ein, sodass er zum Ende seines Lebens in ein Heim für Menschen kommt, die von der Gesellschaft zurückgelassen wurden. An diesem Ort kehrt zum ersten Mal Ruhe in Totos Leben ein, was ihn mit einem tiefen Gefühl des Glücks erfüllt: „So ein Geschenk, dieses Leben, und wie interessant, dass gerade während ihres Aufenthaltes auf Erden so viel passiert

²⁵³ Paul Klee, *Engel voller Hoffnung*. In: *Späte Zeichnungen von 1939*. Hrsg. von Museum Folkwang Essen. Essen 1989, S. 98.

²⁵⁴ Ebd. S. 228.

²⁵⁵ Ebd. S. 367.

²⁵⁶ Boehm. 1989, S. 164.

²⁵⁷ Berg. 2012, S. 361.

war.²⁵⁸ In Anbetracht der Biografie Totos klingt der Dank, den der Titel des Romans aufgreift, im höchsten Maße sarkastisch. Totos Freude ist jedoch aufrichtig, da nicht ihm, sondern allein dem Erzähler der Sarkasmus obliegt. Wenn Toto am Ende seines Lebens denkt, „[d]as ist so wunderbar, dass sich jetzt alle gleichen und dieselben Sachen mögen. Einkaufen und Sport treiben“²⁵⁹, ist das Lob der Uniformität des ‚Neuen Menschen‘ aus Totos Perspektive aufrichtig: „Toto ist nie ironisch gewesen, warum sollte sie im letzten Augenblick damit anfangen.“²⁶⁰

Kurz vor seinem Tod beginnt Toto wieder zu singen, was die anderen Bewohner des Heimes tief berührt. Auch seine Ärztin, die ihm heimlich zuhört, fängt an zu weinen,

jeden Tag weinte sie um dieses vergeudete Leben, dieses verschenkte Talent, so eine Stimme, die so unendlich voll war von einer uneingestanden Trauer, so etwas hatte sie noch nie gehört, [...] da musste doch etwas passieren, wusste die Ärztin, denn bald wäre Toto verschwunden und hätte keine Spur hinterlassen, auch die Menschen, die sie seltsam berührt hatte, würden ihr Bild auslöschen nach einiger Zeit.²⁶¹

Die Ärztin sieht das Gute in Toto und begegnet ihm nicht mit der sonst üblichen Verachtung. Sie lädt Freunde zu Konzerten ein, um Totos Stimme in der Welt erklingen zu lassen. Unter ihren Gästen ist auch ein Musikproduzent, der so ergriffen von Totos Stimme ist, dass er beschließt die Musik zu vermarkten. Als Toto schließlich einsam aber glücklich in seinem Zimmer stirbt, folgt im Roman lediglich ein letzter, aus zwei kurzen Hauptsätzen bestehender Abschnitt, der auf die Zeit nach Totos Tod verweist: „Totos Lieder wurden eine Woche später veröffentlicht. Ihr Verkauf war ein unglaublicher Misserfolg“²⁶². Anders als für Toto, der in stoischer Gelassenheit seinem Tod entgegengegangen ist, nimmt der Roman für die in der Welt zurückgelassenen Menschen keinen positiven Ausgang. Die Menschen werden auch in Zukunft ihre Gefühle nicht zulassen und nichts aus Toto lernen. Entgegen der Hoffnung der Ärztin verwischen mit dem Tod die Fußspuren in der Welt, die Toto in zu weichen Sand getreten hat. Obwohl Totos Musik die Emotionen der Menschen in einer bisher nicht bekannten Weise ergreift, verkauft sie sich nicht. Totos Gesang ist nicht mit der Schnelllebigkeit und Konsumorientierung des Musikmarktes vereinbar und verstummt, bevor er sich gewinnbringend verkaufen konnte. Die an Totos Anwesenheit gebundene Wirkung des Gesanges lässt sich nicht konservieren – Emotionen sind demnach nur möglich, wenn die Menschen ohne zwischengeschaltete Medien unvermittelt miteinander interagieren.

Die bereits angedeutete intertextuelle Beziehung des Romans zu Süskinds *Parfum* bleibt nicht nur auf die außergewöhnliche Begabung der Protagonisten beschränkt; Totos gesamte Biografie liest sich wie ein direktes Zitat auf Grenouille. Das ‚Hündchen‘ und der ‚Frosch‘ (franz. Grenouille) kommen unter elenden Umständen zur Welt. Der Lebensweg führt sie nach dem Tod der Mutter in ein Kinderheim, vom dem aus sie in menschenunwürdige Arbeitsverhältnisse verkauft werden. Am Ende ihrer Leben werden Toto – symbolisch – und Grenouille – ganz buchstäblich – von der Gesellschaft ‚gefressen‘. Bemerkenswert ist, dass auch Grenouille durch seinen Duft zum Ende eine transzendente Erhöhung erfährt: „In kürzester Zeit war der Engel in dreißig Teile zerlegt, und ein jedes Mitglied der Rotte grapschte sich ein Stück, zog sich, von wollüstiger Gier getrieben, zurück und fraß es auf. Eine halbe Stunde später

²⁵⁸ Ebd. S. 393.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd. S. 394.

²⁶² Ebd. S. 397.

war Jean-Baptiste Grenouille in jeder Faser vom Erdboden verschwunden.“²⁶³ Die Menschen, die Grenouille ermorden, sind am Ende „außerordentlich stolz. Sie hatten zum ersten Mal etwas aus Liebe getan.“²⁶⁴ Obwohl Toto und Grenouille auf eine fast identisch verlaufende Biografie zurückblicken, entwickeln beide eine diametral andere Einstellung zum Leben: Im Gegensatz zu dem gefühllosen Grenouille, der sein Leben lang keine Liebe empfunden hat, keine Liebe geben konnte und den Menschen erst als Mahlzeit ein Gefühl von Liebe vermittelt, verkörpert Toto die zum Menschen gewordene Liebe, als jene Kraft, die „die Welt | im Innersten zusammenhält.“²⁶⁵

7. KEIN ENTKOMMEN AUS DER BERG-WELT?

Der letzte Abschnitt des Romans wirft die Frage auf, wie man in den Romanwelten der Sibylle Berg überhaupt sein Glück finden kann²⁶⁶. Weil Totos Leben lehrt, wie die Menschen auf Nächstenliebe und Lebensliebe reagieren, müsste die erste schnelle Antwort auf diese Frage lauten: gar nicht – In dieser Welt der Zukunft kann der Mensch nicht glücklich werden. Um in der naturlosen Welt aus Plastik glücklich zu sein, müssen die Menschen wieder Gefühle zulassen und sich wieder anderen Leben zuwenden. Ihr Weg müsste weg von Industrie, Labeln, ausbeutendem Kapitalismus und Uniformität führen. Anstatt sich aber an Toto aufzurichten, haben die Menschen Toto, der einen Märtyrertod in der dunklen Kammer gestorben ist, verachtet. Dennoch ist gerade das so sinnlos Scheinende an Totos Existenz das, was ihn ins Göttliche enthebt. Die Menschen sind noch nicht bereit gewesen, auf ihn und seine Botschaft in einer anderen Weise als der für sie zur Gewohnheit gewordenen zu reagieren: „Vermutlich hätte sich alles prächtig entwickelt, hätten sie sich öfter überwinden können, die Hinterköpfe ihrer Nachbarn zu berühren, die Menschen. Es war schwieriger, als sie mit Hilfe eines Baseballschlägers einzuschlagen.“²⁶⁷ In Anbetracht der Tatsache, dass Toto in der Welt war, scheint entgegen der ersten schnellen Antwort jedoch noch nicht jede Hoffnung auf die Zukunft verloren: Dass durch Toto verkörperte reine Gute zeigt, dass die Idee des Guten noch immer existiert und der Welt noch nicht verlorengegangen ist. An einigen Stellen des Romans schimmern bereits die kurzen Momente des Glücks hervor, die andeuten, wie ein Leben in der Sibylle-Berg-Welt aussieht, wenn die Menschen sich anderem Leben zuwenden: „Der Ex-Drogendealer streichelte eine Katze, und Totos Augen waren voller Tränen, es langte so wenig [...], weil man doch sah, wie die Welt sein könnte, wenn man den Blick ein wenig von der Straße hob.“²⁶⁸ Im Gegensatz zu *Sex II*, wo nichts und niemand einen Ausweg aus der Grausamkeit und dem Schmerz aufzeigte, ist in *Vielen Dank für das Leben* mit Toto eine Figur gegeben, die für die unbedingte Hinwendung zu Menschlichkeit und Liebe Orientierung bietet.

²⁶³ Patrick Süskind, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1985, S. 320.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*. In: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band 7. Hrsg. von Albrecht Schöne, Frankfurt 1994, S.34. Vgl. zum Motiv der Liebe in Goethes Faust-Dichtungen: Albert Meier, *Goethe. Dichtung – Kunst – Natur*. Stuttgart 2011, S. 317-319.

²⁶⁶ Solange Landau hält fest, dass die apokalyptische Untergangsstimmung in Bergs Roman *Ende gut* bereits so zur Normalität geworden sei, dass sie „in ihrer Alltäglichkeit nahezu beiläufig erscheint. Die Protagonistin kann dem Ende der Welt nicht entfliehen, sondern sich nur an einen noch unberührten Ort (eine finnische Insel) zurückziehen, wo sie nach ihrer langen Reise endlich Menschen findet, die einen ähnlichen Lebensstil wie sie selbst pflegen.“ Solange Landau, *Im Angesicht des Untergangs: Krisen des Individuums im deutschsprachigen (Post)Desaster-Roman*. In: „Germanica. La prose allemande contemporaine“. Nr. 55. Hrsg. von Bernard Bach. Lille 2014, S. 97-110, hier S. 104.

²⁶⁷ Berg. 2012, S. 363.

²⁶⁸ Ebd. S. 326.

„Es gibt Seelen wie Berge und Berge wie Seelen“ – zu Karl Lubomirskis *Bruder Orient* (2004) und seinen sieben anderen Reisen in den Nahen Osten

Karolina Rapp

Universität Zielona Góra

Lasst mich nur auf meinem Sattel gelten!
Bleibt in euren Hütten, euren Zelten!
Und ich reite froh in alle Ferne,
über meiner Mütze nur die Sterne.²⁶⁹

Johann Wolfgang von Goethe

Seit langem setzt sich die deutschsprachige Literatur mit dem Orient und den Hochkulturen einer nicht mit Staatsgrenzen zu markierenden romantisch-mythischen Weltregion auseinander, die – so die vage, aber verbreitete Vorstellung – „im Osten“ liegt. Von der reichen Rezeptions- und Faszinationsgeschichte orientalischer Länder und Völker zeugt seit dem 17. Jahrhundert eine facettenreiche kulturwissenschaftliche, kunsthistorische und literaturwissenschaftliche Forschung und politische Auseinandersetzung mit dem Morgenland. Trotz aller kulturellen, religiösen, wissenschaftlichen und politischen Unterschiede zwischen Orient und Okzident hinterließ die Orientbegeisterung ihre Spuren in der deutschsprachigen Philosophie, Kunst und Wissenschaft von der Aufklärung bis zum Vormärz. Der west-östliche Wissens- und Kulturtransfer ist im 18. und 19. Jahrhundert mit noch größerer Vehemenz auf den Plan getreten. Die Literaturwissenschaftlerin und Philosophin Andrea Polaschegg führt dazu aus:

Bei allen wissenschaftlichen Fährnissen, die das Forschungsfeld des Orientalismus bereithält, muß, wer es zu Beginn des 21. Jahrhunderts betritt, eines gewiss nicht fürchten: Einsamkeit. Vor allem das Gebiet des 19. Jahrhunderts hat sich durch die literaturwissenschaftliche Urbarmachung der vergangenen fünfundzwanzig Jahre in eine klein parzellierte Kulturlandschaft verwandelt. [...] Neben zahllosen Forschungen zum Orientalismus bei Johann Wolfgang Goethe existiert inzwischen auch eine beträchtliche Reihe von Arbeiten zum Orient bei Heinrich Heine, August von Platen, Friedrich Rückert, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Achim von Arnim, Clemens Brentano, Karoline von Günderode, Christoph Martin Wieland, und selbst die Werke Bettina von Arnims, Ludwig Tiecks, Heinrich von Kleists, und Wilhelm Heinrich Wackenroders sind bereits auf ihre Be- und Verarbeitung des Orients hin untersucht worden.²⁷⁰

Obwohl die Faszination Europas für die orientalische Exotik im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte und zu einem Spiegel europäischer Sehnsüchte wurde, hat sich der europäische Orientalismus in der geistes- und sozialwissenschaftlichen Forschung erst in den 1980er Jahren forschungsreif etabliert. Einer der Faktoren, der dazu beigetragen hat, war die Entwicklung der postkolonialen Studien, in denen der „alte“ Orient, der bisher als rein raumdeiktische Größe fungierte, eine Bedeutungserweiterung erfahren hat und immer häufiger mit dem Nahen Osten assoziiert wurde. Im 20. und 21.

²⁶⁹ Goethe von, Johan Wolfgang: *West-östlicher Divan*, Berlin 1951, S. 7.

²⁷⁰ Polaschegg, Andrea: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin 2005, S. 1-2.

Jahrhundert erhielt zwar der *Orient* aus eurozentrischer Sicht eine kulturspezifische Zuschreibung, aber die räumliche Abgrenzung dieses Kulturerteils stellt weiterhin eine Herausforderung dar.

Kuppelbauten, Schlangenbeschwörer, fliegende Teppiche, Wunderlampen, leuchtende Farben, blendendes Licht, winkelige Gassen, persische Basare, tanzende Derwische, Wundertaten, unbekannte Pflanzen, Kamelkarawanen, die durch die unermessliche Weite der arabischen Wüsten ziehen, exotische Wildheit, Tempel, Paläste, phantasievolle Moscheen: All das gehört in der europäischen Vorstellung zur märchenhaften, romantischen und mystisch-mythischen Staffage der orientalischen Kulissenlandschaft. Zum anderen wird das Morgenland als Geburtsort religiösen Fanatismus, politischen Extremismus, Terrorismus, Fundamentalismus, Irrationalität und Chaos betrachtet. Als für Europäer (unter-)bewusste Projektionsfläche dieser gegensätzlichen Bilder deckt der Orient-Mythos das gesamte gesellschaftliche Spektrum²⁷¹ der Orientrezeption.²⁷² Erst die Verflechtung der imaginären Ortlosigkeit und Unbestimmtheit des Orients, die sich schon auf der Ebene der den Orient charakterisierenden Symbole wie z.B. Wüste, Feuer, Licht oder Chaos manifestiert, mit der ernüchternden Realität des Nahen Ostens verursacht, dass die Skizze der geographischen Lage des deutschen Orients zum ganzheitlichen Orient-Bild wird²⁷³. Nicht minder kompliziert als die Bestimmung der „geographische[n] und semantische[n] Konturen“²⁷⁴ des Orients ist es, eine präzise politische Definition des Orient-Raumes zu liefern. Sowohl im umgangssprachlichen Begriffsgebrauch, als auch in der Fachliteratur verwendet man parallel Bezeichnungen *Vorderer Orient*²⁷⁵ – *Islamischer Orient* – *Naher Osten* – *Mittelost* (Englisch: *Near East/Middle East*, Französisch: *Proche Orient/Moyen Orient*). *Der Orient* und *der Nahe Osten/der Mittlere Osten* werden von Geographen als neutrale und vorurteilsfreie Begriffe wahrgenommen. Die Politikwissenschaften zeigen dagegen eine besondere Vorliebe für die Bezeichnung *Naher Osten*. Der Naheostexperte Anton Escher unterscheidet zudem zwischen dem politikbezogenen Begriff *Arabische Welt*²⁷⁶ und dem kulturbezogenen Begriff

²⁷¹ Pflitsch, Andreas: *Mythos Orient. Eine Entdeckungsreise*, Freiburg im Breisgau 2003, S. 69.

²⁷² Hans Heinrich Schader ist der Auffassung, dass die Orientforschung und das abendländische Geschichtsbild in der Antike tief verankert sind. Aus diesem Grund weist er auf die *Odyssee* und auf Dantes *Commedia Divina* auf, in der sich das christlich-mittelalterliche Welt zusammenfasst. Diese zwei Werke, Schader zufolge, sind Adelsbriefe der abendländischen Menschheit. Darüber hinaus ist in den beiden Texten die abendländische Kultur leibhaftig geworden. Sowohl die *Odyssee* als auch die *Göttliche Komödie* erlauben dem Orientforscher Grenzen der abendländischen Heimat zu überschreiten. Er verlässt sie fort und fort, um den Osten zu erkunden. Schader pointiert: „Genauso wie Odysseus, der schlafend in seine Heimat heimkehrt, erfährt der Forscher, wenn er den Denkmäler der eigenen abendländischen Vergangenheit widerbegegnet, eine Beglückung. Wer mit den älteren persischen Geschichten zu tun hat und dann zu z.B. Aischylos hinübergeht, der empfindet es wie eine Heimkehr. Der Orientalist, wenn er vollständig sein will, muss von der klassischen Welt ausgehen.“ Stier, Hans Erich (Hrsg.): *Die Welt als Geschichte. Zeitschrift für universalgeschichtliche Forschung*, Stuttgart 1936, S. 367-379, hier 379.

²⁷³ Vgl. Breidbach, Jessica; Neubner, Thomas; Tateo, Ivo: *Orientalismus als Element des medialen Diskurses über <Parallelgesellschaften>*. In: Köstner, Werner (Hrsg.): *Parallelgesellschaften. Diskursanalysen zur Dramatisierung von Migration. Beiträge studentischen Forschens*, Essen 2009, S. 121.

²⁷⁴ Ebd., S. 69.

²⁷⁵ Siehe: Ehlers, Eckhard: *Der islamische Orient. Grundlagen zur Länderkunde eines Kulturraumes*, Köln 1990.

²⁷⁶ Das Gebiet der *Arabischen Welt* umfasst in seiner politischen und territorialen Reichweite die 22 Mitgliedstaaten der gerade erwähnten Arabischen Liga und zwar: Mauretanien, Marokko mit Westsahara, Algerien, Tunesien, Libyen, Ägypten, Sudan, Syrien, Libanon, Jordanien, Palästina, Irak, Kuwait, Saudi-Arabien, Bahrain, Katar, Vereinigte Arabische Emirate, Jemen, Djibuti, Somalia und die Komoren. Die Bezeichnung *Islamische Welt* – Dar al-Islam steht sowohl räumlich als inhaltlich für ein

Islamische Welt. Der erste Geograph, der vom Orient wie über eine physische und politische Größe sprach, war der Orientalist Ewald Banse²⁷⁷. Die räumliche Gliederung des Orients determinierten, Banse zufolge, die Topographie der Länder, der Islam und die arabische Sprache. Der Orient ist für Banse eine sich über zwei Kontinente erstreckende geographische Größe, die durch drei Elemente – Kultur, Lebensform und Trümmer – konstituiert wird, und die aus diesem Grund automatisch zum Kulturerdteil avancierte.²⁷⁸ Die morgenländische Topographie bestimmen demzufolge vielfältige und heterogene Kategorien wie z.B. vergangene Reiche, Völker, Sprachen, Religionen, Literatur, Architektur und unterschiedliche Lebensformen. Einerseits tragen sie dazu bei, dass das Morgenland als ein komplexes Phänomen erscheint, aber andererseits sorgen sie für die Unschärfe des Konzepts *Orient*, das ständig (re)definiert werden muss.²⁷⁹ Das duale Wesen des Orients, in dem sich die Eigenschaften eines geographischen Raumes und einer Kulturlandschaft verschmelzen, wird im 20. und 21. Jahrhundert am besten durch die Reiseliteratur wiedergespiegelt, die nicht nur eine der ältesten literarischen Grundformen ist, sondern auch als Synonym für das Abenteuer und das Andere fungiert.

1 „DAS HEIMWEH NACH FREMDE“²⁸⁰ – ZUM AUTOR UND WERK

Im Alter von 22 Jahren hat der aus einer aristokratischen polnischen Familie stammende und 1939 in Hall in Tirol geborene Autor Karl Lubomirski Österreich verlassen, um sich in Italien niederzulassen. In seiner Wahlheimat erlebten Karl Lubomirskis preisgekrönte Gedichtbände *Stille ist das Mass der Weite* (1973), *Untermieter des Lebens* (1976), *La mia apia di sole* (1978), *Meridiane der Hoffnung* (1979) rasch mehrere Auflagen. Als Poesie- und Kunstliebhaber wurde er auch zum literarischen Vermittler und übersetzte mehrmals die Gedichte des florentinischen Malers und Lyrikers Paolo Frosecchi. Von 1987 bis 1997 war er Präsident des P.E.N.-Club Liechtenstein. Auf der Suche nach neuen literarischen Inspirationen besuchte der österreichische Lyriker und Schriftsteller schon mehr als 53 Länder. In seinem Reisebericht *Bruder Orient* (2004) legt Lubomirski Rechenschaft über seine „sieben Reisen in den Nahen Osten“, worauf der Untertitel seines Reiseberichts hinweist, und bewahrheitet das alte Sprichwort, wer langsam reist, *reist weit*. „Es gibt Orte, wo man nie zu Hause sein wird, obwohl man immer da war, und andere, die man ohne zu wissen, seit immer bewohnt. Es gibt Tage, die nach Stunden zählbar sind, und andere die nach Ereignissen zählen. [...] Es gibt Länder des Einatmens und es gibt Länder des

deutlich größeres Gebiet, als die *Arabische Welt* und ist ein Oberbegriff der die islamische Weltkultur, Kulturbereich und den politischen und geographischen Diskurs im Islam verbindet. Vgl. Anton Eschner, *Arabische Welt, Islamische Welt oder Orient?*, in: Praxis Geographie 2005 (3), S. 10.

²⁷⁷ Aufgrund seiner Publikationen, die dem Nazi-Rassismus den Weg bereiteten, wird Ewald Banse (1883-1953) in vielen deutschsprachigen Schriften nicht zitiert. Banse unterteilte den Orient in drei Bereiche: Atlasländer, den arabischen Orient und den arischen Orient. Seine Theorien zur Verortung und Definierung des Orients veröffentlichte er schon 1908 in der Zeitschrift *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik* und in der weltweit bekanntesten wissenschaftlichen Zeitschrift *Dr. A. Petermanns Mitteilungen aus Justus Perthes' geographischer Anstalt*. Banse bringt in seinen Arbeiten deutlich zum Ausdruck, dass er der Erfinder des Orients für die Geographie ist. Er betont aber auch, dass eine relevante Charakterisierung des Orients Herman von Wißmann (1853-1905), eines deutschen Afrikaforschers, Offiziers und Kolonialbeamten, bearbeitet wurde. Vgl. Escher, Anton: *Die geographische Gestaltung des Begriffs Orient*, S. 125-129.

²⁷⁸ Vgl. Banse, Ewald: *Der Orient. (Begriff, Fläche, Volksdichte)*, In: *Dr. A. Petermanns Mitteilungen aus Justus Perthes' geographischer Anstalt* 55 (1909), S. 130.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 96.

²⁸⁰ Lubomirski, Karl: *Bruder Orient. Sieben andere Reisen in den Orient*, Innsbruck 2004, S. 8.

Ausatmens. Es gibt Seelen wie Berge und Berge wie Seelen.“²⁸¹ – schreibt der reisende Autor und nimmt den Leser auf eine (Seelen-)Fahrt durch eine Weltgegend, in der der erste große Mythos der Menschheit entstanden ist, in denen Richard Löwenherz und der Sultan Saladin ihre Macht demonstrierten, und die täglich für Schlagzeilen sorgt: Libyen, Ägypten, Jemen, Israel, Jordanien, Syrien und Iran. Schon das Einbandbild mit ockergelbem Wüstensand unter blauem Himmel und dem Titel *Bruder Orient* auf Hebräisch, Arabisch und Deutsch verrät, dass Lubomirski während seiner (Zeit-)Reise Empfindungen, Erfahrungen und Begegnungen, Menschen, ihr Umfeld, ihre Lebensweisen in den Vordergrund rückt und seine Reisebegleiter in einen Sog vergangener und gegenwärtiger Geschichten mitreißen wird.

Was bindet? Gemeinsame Freude, gemeinsames Leid? [...] Zypressen, Zitronen-, Orangen-, Mandelbäume, Pinien. [...] Den Friedhof bewachen Eukalypten, mitgebracht von Australien, die Panaräer waren, eh die Not sie vertrieb. Man sagt, es seien alle gewesen, und sie kämen erst tot wieder. [...].²⁸²

Mit diesen Worten beginnt Lubomirski auf Panarea – auf der wahrscheinlich unwirtlichsten der Äolischen Inseln, auf der Odysseus Rast auf seiner Irrfahrt machte – seine Wanderung zwischen Realität und Imagination. Er führt den Leser nach Libyen, wo im punischen Karthago die klassische Mythologie weiterzuleben scheint und nach Ägypten, wo man die Wunder zu beiden Seiten des Nils nacherlebt und das geheimnisvolle Tal der Könige, Papyruswälder, Lotushaine, eingefangene Sonnenstrahlen in dunklen Grabkammern und Türkise bewundert. Jutta Höpfel bemerkt in diesem Zusammenhang: „Lubomirski beobachtet nicht nur, er fabuliert entlang seiner Imaginationen, holt Wissen aus den Tiefen der Geschichte und lässt die Hieroglyphen zu steinernen Erzählern werden.“²⁸³ Seine nächsten Reiseziele sind Jemen und Israel, Jordanien und Syrien, wo die alten Wüstenschlösser, das rosafarbene Petra und die vorchristlichen Jahrhunderte in der Ferne auftauchen. *Briefe aus Persien* sind das Thema des letzten Kapitels des Reiseberichts, in denen das philosophisch-kulturgeschichtliche Gedankengut aus dem Abendland und dem Morgenland zusammengestellt wurde. Der Orient ist bei Lubomirski eine kommunikable Größe, ein vor Pracht strotzender Syntheseort der Kulturen, eine mittels Ratio nicht erfassbare Welt Sinneinheit, die historischen Veränderungen unterworfen ist. Er zeigt, dass der Wahrnehmende sich im Orient in Ab- und Entgrenzung gegenüber dem Fremden und/oder im Miteinander mit dem Anderen definieren muss. Die Imagination wird zum Zufluchtsort, in dem der Reisende die heilsame Distanz zur Gegenwart und der vermeintlichen Realität gewinnt. Lubomirski betrachtet aber den Orient in erster Linie als Erzählung. Er selbst erweist sich als vorurteilsloser Geschichtenerzähler, der der alten orientalischen Erzählkunst und Erzähltradition treu bleibt. „Lass dir erzählen“²⁸⁴ – schreibt der Autor in Jordanien und begleitet den Leser auf einer Wanderung in einer Traumwelt.

²⁸¹ Ebd., S. 7 u. 99.

²⁸² Ebd., S. 7.

²⁸³ Online abrufbar unter: <http://penclub.at/publikationen/gelesen-empfohlen/karl-lubomirski-bruder-orient> (Datum des Zugriffs: 9.07.2017)

²⁸⁴ Lubomirski, *Bruder Orient*, S. 95.

2. SAND. DÜNE. EBENE. BRUDER HORIZONT.²⁸⁵

„Reiseberichte für Anspruchsvolle“²⁸⁶ nennt Lubomirski seine Reiseaufzeichnungen und in dieser Selbsteinschätzung ist ein hoher Anspruch an das Reisen, der mit den äußeren auch innere Grenzüberschreitungen einrechnet und programmatisch auch als notwendig erachtet. Der sich auf der Suche nach einem glaubhaften Orientbild befindende Autor fühlt sich durch den absoluten orientalischen Raum angezogen, der während seiner Reisen zum performativen Möglichkeitsraum, Schaffensraum, zum idealen Schreibaum wird. Der orientalische Raum stellt bei Lubomirski ein transzendentes Schema dar, das die sinnliche Anschauung des Autors strukturiert. Die Thematisierung des Raumes ist im *Bruder Orient* als Versuch der Identifikationsgewinnung vor der bloßen Folie des Orients zu sehen; er wird zur Metapher für den oder das Andere, in dem das Nicht-Sagbare angesiedelt werden kann. In der Leere des orientalischen Raumes, in der der Mensch sich als ein selbsttragendes Gefüge offenbart, produziert der Autor die zunehmende Wort- und Bilderflut, die aus Traumsequenzen, philosophischen und assoziativen Schilderungen von Gefühlszuständen, atemberaubenden Landschaftsbildern und kulturell-historischen Zusammenhängen besteht. In den Vordergrund seiner Betrachtungen rückt Lubomirski die Wüste, die, so Polaschegg „die einzige tatsächlich rein topographische Figuration [ist], die eine orientalische Konnotation [trägt]“²⁸⁷, und deren ohrenbetäubende Stille erst dem gesprochenen „Wort“ Zauberkraft verleiht. Als umherziehender intellektueller Nomade nennt Lubomirski die Wüste die Macht des Schweigens²⁸⁸, Bruder Sand, der seit zweihunderttausend Jahren von Vulkanen und Flüssen weiß, die längst wieder Wolken, Ozeane, Quellen wurden²⁸⁹. „Wie die Wüste lehrt, wissen die Berge schon lang. Es ist der Berg, der zu Sand verfällt.“ – bemerkt der Orientreisende. Durch die Mystik der strengen, wüsten Landschaft wird der orientalische Raum bei Lubomirski zum *mundus imaginalis* (câlam al mithâl) oder, mit Emmanuel Levinas gesprochen, zu einem „gekrümmten Raum“, zum Kraftfeld, in dem man von seinen bisher getroffenen Lebensentscheidungen, Ambitionen und Wünschen sowohl einen räumlichen als auch geistigen Abstand gewinnt, um sie kritisch hinterfragen zu können. Diese „Krümmung des Raumes“ sei, so Levinas, vielleicht der einzige Beweis für die Gegenwart des Gottes. In Ägypten, im Tal der Königen und in Jerusalem grübelt Lubomirski nach:

Die Wüste ist die Meisterin der Abstraktion. Die Araber waren ihre tüchtigen Schüler. Sie sinnierten mit Worten über die Welt. [...] Wüste – Nichts als Wüste. Wüste ist der Ort dem die Kraft zum Sterben fehlt. Wüste und Güte sind unbesiegbar. Wüste, das ist die Hilflosigkeit menschlichen Ausdrucks. Wüste gibt es nur für die Verzagten; der Gläubige ertastet hier Gott. Hier ist die Sehnsucht nach ihm größer als anderswo.²⁹⁰ [...] Aber man weiß nicht, wo man ist. Man ahnt nicht, warum die Berge hier so viel vom Irren wissen, und vom Finden, vom Gebet.²⁹¹ Ich weiß nicht, ob Gott groß ist, aber wenn er größer ist als die Verzweiflung, ist er unendlich groß.²⁹²

²⁸⁵ Ebd., S. 10.

²⁸⁶ Online abrufbar unter: <http://penclub.at/publikationen/gelesen-empfohlen/karl-lubomirski-bruder-orient> (Datum des Zugriffs: 9.07.2017)

²⁸⁷ Polaschegg: *Der andere Orientalismus*, S. 85

²⁸⁸ Lubomirski: *Bruder Orient*, S. 85.

²⁸⁹ Ebd., S. 92.

²⁹⁰ Ebd., S. 94.

²⁹¹ Ebd., S. 98.

²⁹² Ebd., S. 101.

Dieser mystische Raum, der erlebt und belebt wird, ist weniger an den Intellekt als an die Emotionen gebunden. Lubomirski und der Raum werden zu miterlebenden Stimmungsräumen, die der Anwesenheit des Gegenübers bedürfen, um in der beinahe ritualisierten Zirkulation des Dialogischen den Anderen und sich selbst besser zu verstehen. Dieses gefühlsbezogene und wahrnehmungssensible Raumkonzept sperrt sich gegen Präskriptionen und Ein-Deutlichkeiten. Erst in diesem Beziehungsgeflecht, das auf die Performanz von imaginativer Konstruktion und Dekonstruktion des Raumes und der eigenen Identität stützt, eröffnet sich ein unsichtbarer Zwischenraum für das wahre gegenseitige Verständnis. Das temporäre „Finden des gemeinsamen Raumes“ führt aber zu keinem stabilen Ergebnis, sondern perpetuiert Veränderung, die das oberste Gebot des Orients ist. Die Veränderbarkeit des Raumes, der dem mythischen Recht der Metamorphose unterliegt, zerbricht das Selbstbild des Autors und bildet Freiräume als Ansatzstellen für seine Imagination und stellt die vermeintliche Objektivität des So-Gewesen-Seins in Frage. „Sand. Düne. Ebene. Bruder Horizont.“²⁹³ – schreibt Lubomirski in der Wüste, am Ort der Ewigkeit, die den Orient selbst gewählt habe, „als alles noch jung war und sie einen Ort zu spielen suchte.“²⁹⁴ In Ägypten im Tal der Könige und in Jerusalem grübelt Lubomirski nach:

Man tritt ans Tageslicht. Eine Niederschlagenheit [...] dieser Einöde niedersteigt; legt ihre Flügel um uns kein einziger Grashalm, kein Strauch, kein Baum, kein Vogel, kein Tier, Nichts.²⁹⁵ [...] Israel passt sich die Wüste an, Arabien passt sich die Wüste an. Die Landschaft scheint Religion geworden zu sein, ja mehr noch: Glaube.²⁹⁶ [...] Wohin das Auge blickt: Leblosigkeit. [...] Nichts.²⁹⁷ [...] Verse aus dem Johannis-Evangelium werden wach. Man ist furchtlos inmitten des Todes, der hier ein Bruder des Lichts ist. Kein Baum, kein Strauch, nicht das kümmerlichste Gewächs bis an den Horizont.²⁹⁸ [...] Ägypter, Araber, Perser: alle haben ihren Pakt mit der Wüste geschlossen.²⁹⁹

Die Aufstellung im Raum, die Grenzziehung eigener Räume im Gesamtraum, die dadurch entstehenden Konstellationen sind bei Lubomirski immer auch Ausdruck seiner vertrauensvollen und respektvollen Beziehung zum Raum. Der Aufenthalt und das Umherziehen in der Wüste wird zu einem Ausloten der Öde, der leeren Stellen in der inneren Landschaft des Autors. Immer wieder scheinen sich für Lubomirski in der Abgeschiedenheit und in diesem radikalen Zurückgeworfensein auf sich selbst die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Vision, zwischen Natur und Geschichte zu verwischen:

Hier steht der Fels, den man die Mutter des Wassers nannte, hier das Isis geweihte Grab, hier der Tolos, den die Kirche Byzanz in ein Gefängnis wandelte, eher von einem Granatapfelhain verborgen wurde. Hier wuchs das Holz, das Wasser aus dem Felsen schlug, und Wacholder-Karawanen ziehen bergauf dem Himmel zu und mit ihnen die Vogellieder. [...] Thymian wächst hier [...] Agape.³⁰⁰

²⁹³ Ebd., S. 10.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 59.

²⁹⁵ Ebd., S. 55.

²⁹⁶ Ebd., S. 74.

²⁹⁷ Ebd., S. 84.

²⁹⁸ Ebd., S. 18.

²⁹⁹ Ebd., S. 83.

³⁰⁰ Ebd., S. 104.

Lubomirski fasst in einem Wort *Agape*, was die orientalische Natur dem Reisenden schenken will, und was der Wanderer dort, wo die Landschaft immer karger wird – in der Wüste – lernen wird, und zwar die von Gott inspirierte, uneigennützig, selbstlose und fördernde Liebe, die auch die Nächsten- und Feindesliebe im Blick hat.³⁰¹ Die Naturerkenntnis wird im Orient fassbar im Bild eines symbolischen Gesprächs. Das Ich des Schreibenden wird zur Wüstenlandschaft, menschliche Spuren tauchen nur auf und verschwinden in der Welt-Ende-Kulissen seiner Textlandschaft, in der jeder Satz der letzte sein könnte. Auf diese Art und Weise beginnt die Reise immer wieder aufs Neue. Der Raum ist bei Lubomirski zwar geographisch heterogen, aber er markiert einhellig das oder die Fremde. Seine Annäherung an den Raum hat gewiss das Gesicht gegenseitiger Besitzergreifung, ist aber noch durch eine weitere Voraussetzung bestimmt – durch den radikalen Versuch, mit der äußeren auch die innere Fremde zu erkennen oder zu bewältigen. Von dem Überflüssigen befreit und auf elementare Lebensvorzüge verwiesen, fühlt sich der Autor in der grenzlosen Weite daheim. Entgegen aller Zählung durch die narkotisierenden Reize der gegenwärtigen Gesellschaft spürt sich seine Seele zu was sie im tiefsten berufen war: zur grenzlosen Sehnsucht in grenzloser Weite.

3. KULTURBEGEGNUNGEN ZWISCHEN ORIENT UND OKZIDENT

Die orientalischen Städte und die morgenländische Landschaft werden bei Lubomirski zur Anschauungsform der Gegenwärtigkeit und des inneren, immateriellen Sinns und, Augustinus zufolge, der Seele – der Ewigkeit, zur Gegenwart des Vergangenen, Gegenwart des Gegenwärtigen, Gegenwart des Zukünftigen.³⁰² Mit der zeitlosen Gegenwart verbindet sich für den Autor auch die Unendlichkeit des Raumes, von denen schon Kant sprach: „Die Welt hat keinen Anfang und keine Grenzen im Raume, sondern ist sowohl in Ansehung der Zeit, als auch des Raums unendlich.“³⁰³ Die Sinnlichkeit des Orients sei, Lubomirski zufolge, für dessen Verständnis unentbehrlich. Die Weite der Wüste, landschaftliche Großzügigkeit, Allgegenwärtigkeit des Lichts, Natürlichkeit und Ursprünglichkeit, die Möglichkeit der unmittelbaren Naturerfahrung, Kontrastqualitäten der Raumerfahrung, abwechslungsreiche und vielschichtige Stadtwahrnehmung, Privatheit der Natur und Kultur, metaphysisches Erlebnis der Geschichte, Erfahrung der Urkräfte und Urängste – alle diese orientalischen Sinnerfahrungen erlauben den Orientreisenden das Wesen des Raumes und der Zeit, die Projektion des inneren Sinnes auf die äußere Anschauung, zu verstehen. Lubomirski sucht eine symbolische Repräsentation der Kultur und ihrer Werte. Auf der Grundlage seiner Kulturrezeption scheint er eine Methode der „dichten Beschreibung“ von kulturell signifikanten Situationen zu entfalten, um das System des Denkens, Fühlens und Handelns der neuen Kultur zu begreifen. Die Tatsache, dass das Begreifen einer fremden Kultur äußerst anspruchsvoll ist, betont Lubomirski in Libyen und Ägypten:

³⁰¹ Vgl. Kern, Udo: *Liebe als Erkenntnis und Konstruktion von Wirklichkeit. Erinnerung an ein stets aktuelles Erkenntnispotential*, Berlin 2000, S. 88.

³⁰² Der Kirchenvater Augustinus schreibt: „Was nun also klar ist, ist dies, dass es nicht Zukunft gibt noch auch Vergangenheit. Eigentlich also kann man nicht sagen: es gibt drei Zeiten, Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft. Genauer wäre es zu sagen: es gibt drei Zeiten, die Gegenwart des Vergangenen, die Gegenwart des Gegenwärtigen und die Gegenwart der Zukunft. In der Seele nämlich sind diese drei; anderswo sehe ich sie nirgends. Die Gegenwart des Vergangenen ist das Gedächtnis, die Gegenwart des Gegenwärtigen ist die Anschauung, die Gegenwart des Künftigen ist die Erwartung. Götze, Lutz: *Zeit-Räume – Raum-Zeiten. Gedanken über Raum und Zeit in den Kulturen*, Frankfurt am Main 2011, S. 28.

³⁰³ Ebd., S. 36.

Libyen ist nicht nur ein Land. Es ist der Kulturstreifen, den Phönizier, Griechen, Römer, Araber, Normannen, Spanier, Marokkaner, Türken, Korsaren, Kurden, Franzosen, Engländer, Italiener eroberten und es ist gleichzeitig das Land aus dessen ungeheuren Tiefen seit dreitausend Jahren jene aufbrechen, die beim geringsten Zeichen von Schwäche ihre Eroberer vertreiben.³⁰⁴ Vielleicht gelingt Ihnen die Mitte zu erreichen, wo Kultur zu Zivilisation, Zivilisation zu Kultur wird, und die Ganze der Weltzerstörung noch nicht überschritten ist.³⁰⁵

In den transkulturellen Kulturbegegnungen ist für ihn, was schon Wittgenstein betonte, die Interaktion mit dem Fremden, das Zurechtkommen mit der Multikulturalität und der Zeitlosigkeit des Orients ausschlaggebend. Die mythische Zeitlosigkeit des Orients, das Vergangene, das Gegenwärtige und das Zukünftige gehen hier ineinander über und bergen für Lubomirski ein Potential an Widersprüchlichkeit und Kontrasten, die immer wieder als Impuls für Rekonfiguration der Bilder aus der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wirken. Im Jemen schreibt der Autor nachdenklich:

Es ist drei Uhr morgens. Welcher Zeit, welchen Jahrhunderts?³⁰⁶ [...] Wie lange hat man schon keine Glocken läuten hören? Januar ist es, Januar welchen Jahres? [...] Du bist auf dem Weg in die Zeit, die du suchst, aber es ist schwer, Jahrhunderte hinter sich zu lassen, noch schwerer Jahrtausende.³⁰⁷ Wo bin ich? Richtig, im Jemen! Der Schlaf war kurz, aber die Neugier ist größer als er. Vor dem Hotel schlagen die Seile, die die schwarz-rot-weiße Fahne halten. An den Mast. Später wird mir man sagen, dass diese Farben Vergangenheit, Revolution und Zukunft bedeuten. Man wird behaupten, dass Letztere hell sei. Welche Zukunft besitzt die Ewigkeit.³⁰⁸

Weiter stellt er fest:

[...] Schönheit kennt keinen Fortschritt. Ihr ist die Vertikalität der Zeit fremd, sie wirkt in ihrer Breite, verliert aber nichts an jener Höhe, die, seit es Menschen gibt, vorgezeichnet ist. Es wechselt nur die Leiter, auf der wir zu ihr emporklimmen, und das Material, das wir zu ihr emportragen. Aber dort wo sie herrscht, breitet sich stets dieselbe Gewissheit von Ewigkeit und Unabänderlichkeit, von jener Unnotwendigkeit eines Abrückens um sich.³⁰⁹ [...] Schönheit hat Mitleid mit dem Menschen.³¹⁰

Dass der Umgang mit der Zeit im Orient und ihr Einfluss auf die Kultur diametral anders ist als in Europa, hat Lubomirski hautnah erlebt. Aus zeitlich eingebundenem Ich und zeitlich strukturierter Welt entsteht für ihn im Orient ein Zeitgefühl, das die Brücke zwischen der subjektiven Lebensform und der objektiven Anschauung der Natur schlägt.³¹¹ Im Zusammenhang mit dem Zeitumgang im Westen und im Osten bemerkt er:

Die Zeit, die uns Skeptikern im Westen schon längst zur alles bestimmenden Göttin wurde, der wir die Altäre der Eile errichten, spielt im Orient eine andere, scheinbar untergeordnete, in Wahrheit aber eine am Absoluten orientierte Rolle. [...] Des

³⁰⁴ Lubomirski: *Bruder Orient*, S. 16.

³⁰⁵ Ebd., S. 53.

³⁰⁶ Ebd., S. 98.

³⁰⁷ Ebd., S. 46.

³⁰⁸ Ebd., S. 62.

³⁰⁹ Ebd., S. 116.

³¹⁰ Ebd., S. 162.

³¹¹ Vgl. Stipp, Muna: *Symbolische Dimensionen der Zeit: Ansätze zu einer Kulturphilosophie der Zeit in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Würzburg 2003, S. 135.

Handwerkers Biographie ist nicht an einer Zahlenkolonne und Bankauszügen verfolgbar, sondern am Ideenreichtum, an der Sorgfalt, an der Freude [...]. Die klaffende Wunde, aus der der Westen blutet, die Quelle dessen was er Fortschritt – fort wovon? – nennt, ist seine Zeitauffassung. [...] In einer einzigen Lebensspanne muss sich alles abspielen, was undankbares Denken diktiert. Kein Werk darf einen längeren Zeitraum beanspruchen, und wenig soll länger halten als ein Leben. Nichts darf geschaffen werden, und nichts wird geschaffen, was nicht in einem seiner Bruchteile errichtbar, ausführbar und abschließbar bleibt. Alles muss erlebbar sein. Ein Dombau, der Jahrhunderte erforderte, ist uns Heutigen unzumutbar.³¹²

Auf diesen Gedanken kommt der Autor in Damaskus, während er Seidenweber bei ihrer Arbeit beobachtet und die Idee der Schönheit konstatiert, die im Orient als Rechtfertigung der geopfert Zeit und als eigentliches Entgelt gelte. „Das Werk, nicht die auf es verwendete Zeit bleibt Maßstab.“³¹³ In Europa sei die Zeit ein Kulturgut, das die Menschen mit Hilfe von Uhren und Kalendern bestimmen und ordnen möchten und im Orient bleibt sie immer noch eine Naturgewalt, der die Menschen und die Kultur sich unterordnen. Zeitliche Erinnerungen klammern sich an Dürrezeiten, Hunger, Überschwemmungen und Jahreszeiten und sind eine reine Form der sinnlichen Anschauung. Im Abendland wirken die Menschen nicht mehr, so Lubomirski, sie messen und synchronisieren ihr Leben. Da die Zeit im Orient die Schicksalsordnung schafft, ist sie als Vollstrecker und Werkzeug der göttlichen Schicksalsmacht betrachtet. Der Autor berichtet in einer antiken Stadt in Libyen Leptis Magna:

Wer die vernachlässigten Arkaden durchwandert, erkennt, wie unangebracht die europäische Kultur des Erhaltens in einer Kultur des Errichtens wirkt. Der Okzident findet vielleicht seinen bezeichnendsten Ausdruck in der Dom-Bauhütte, also jener Werkstatt, der von Beginn den Dombau begleitet und nach angenommener Vollendung des Baus an ihrer Stelle bleibt, um für alle Zeiten die Instandhaltung zu sichern. Nichts davon gibt es im Orient. Die gewaltigen Bauten Tamerlans, der Kalifen in Kairo oder Istanbuls, Pekings oder Sri Lankas kennen das Prinzip des Erhaltens nicht. Selbst die unbeschreiblichen Weltwunder Isfahans begannen am Tag, als der letzte glasierte Ziegel auf ihre Kuppel gemörtelt wurde, zu verfallen. Im Orient widerspricht man der Zeit nicht.³¹⁴ [...] Im Deutschen gibt es den Zeit-Vertreib, für den nicht einmal die lateinische Sprache eine Entsprechung kennt, denn da heißt es wenigstens „Gedanken verscheuchen“. Dieser Begriff ist im Osten unausdrückbar. Zeit ist kostbar, aber nicht bezahlbar. Sie gehört nicht dem Menschen.³¹⁵

Die Zeit, die im Westen, Lubomirski zufolge, schon längst zur alles bestimmenden Göttin wurde, der man Altäre der Eile errichtet, orientiert sich im Orient am Absoluten. Es ist nicht wichtig, ob eine Seidenbahn, ein Teppich, ein Mosaik, eine Perlmuttereinlegearbeit in einem Tag, einem Monat, einem Jahr fertig gestellt wird, denn der „Zeitaufwand“ an der Dürftigkeit des Herstellers wenig ändert. Vielmehr gilt die Befriedigung an der Arbeit, die Rechtfertigung der aufgewendeten Zeit und diese kann nur an der Schönheit und an der Unverwechselbarkeit des angefertigten Stücks abgelesen werden.³¹⁶ Die Zeit, die im vorislamisch-beduinischen Zeitverständnis als

³¹² Lubomirski: *Bruder Orient*, S. 116-117.

³¹³ Ebd., S. 117.

³¹⁴ Ebd., S. 30.

³¹⁵ Ebd., S. 117.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 117.

Schicksalsbestimmer personifiziert wurde³¹⁷, erscheint im Orient als Raum göttlichen Handelns. Sogar die Baukunst, in der sich die kulturellen Gesichtszüge des Orients im *Bruder Orient* manifestieren, widerspricht hier der Zeit nicht. In den Gebäuden materialisieren sich Erfahrungen und Normen der orientalischen Gesellschaft und in der Architektur wird der kulturelle Kode des Orients zu Stein verdichtet.³¹⁸ In dieser steingewordenen *longue durée*³¹⁹ kumulieren sich politische, ökonomische, ästhetische, ethische, epistemologische und metaphysische Probleme.³²⁰ Der Orient ist die Kultur des Ziegelsteins, dem, so Lubomirski, die Erinnerung und die Zeit innewohnen.³²¹ Im Jemen teilt er mit:

Es gibt keine Architekten im Land der Architektur. Wer diese Städte einmal in seinem Leben gesehen hat, trägt die Sehnsucht nach ihnen lebenslang mit sich. Ihre Paläste leiten sich weder von Zelten noch Jurten, weder von Tempeln noch Höhlen ab. Jeder einzelne könnte einen König aufnehmen.³²²

Das orientalische Haus ist für den Autor die metaphysische Heimat des Menschen.³²³ Seinem Reisebericht ist zu entnehmen, dass orientalische Städte privater sind, als moderne Städte des Westens. Orientalische, sehr dicht bebaute Städte verkörpern so eine Art gemeinschaftlicher Privatheit, während abendländische Städte alle ihre Dimensionen zur Schau zu stellen scheinen.³²⁴ Die zahlreich eingeplanten Sackgassen bilden ein Labyrinth und gehören in der Tat selbst zum Privatraum der Häuser. „Jedes Haus ist eine Festung.“³²⁵ – mit dieser Feststellung bemerkt Lubomirski, dass in den orientalischen Städten immer noch *horror vacui*, der Schrecken vor der Dunkelheit und von der Wüste herrschen. Die polnische Kulturwissenschaftlerin Ewa Rewers zieht eine Parallele zwischen der westlichen Stadt und dem Narziss-Mythos. Rewers weist darauf hin, dass die Stadt seit eh und je ihr eigenes Antlitz bewundern wollte und sich im Spiegel des Flusses, der Pfütze oder in verglasten Wolkenkratzern der postmodernistischen Metropole besah.³²⁶ Die westlichen Städte werden zum leeren, offenen Raum, der in den orientalischen Städten vermieden wird. Obwohl auch im Orient die Städte den Modernisierungs- und Verwestlichungsprozessen unterliegen, scheint man hier immer noch auf kollektive Verantwortung zu achten und Distanz und Nähe, die Welt der Fremden und die der Brüder zu trennen. Die orientalische Stadt ist daher kein sich-selbst-wahrnehmender Raum, sondern ein Erinnerungs- und Rekonstruktionsraum, in dem Geschichten

³¹⁷ Vgl. Beinhauer-Köhler, Bärbel: „Und für alle Zeit erschien aus ihrer Mitte das Äußerlichste Licht.“ Zeit und Ewigkeit im populären Islam der häretischen Schia Mesopotamiens. Zeitkonzepte der islamischen Kultur, in: Kratz, Reinhardt Gregor; Spieckermann, Hermann: *Zeit und Ewigkeit als Raum göttlichen Handelns: religionsgeschichtliche, theologische und philosophische Perspektiven*, Berlin 2009, S. 343.

³¹⁸ Vgl. Sommer, Michael: *Roms orientalische Steppengrenze. Palmyra-Edessa-Dura Europas-Hatra. Eine Kulturgeschichte von Pompeius bis Diocletian*, Wiesbaden 2005, S. 109-110.

³¹⁹ Siehe ebd., S. 110.

³²⁰ Vgl. Rewers, Ewa: *Architektura miejska jako wizualizacja nowych tożsamości: Gdańsk, Berlin, Ljubljana*, w: *Europa Wschodu i Zachodu*, nr 2, Poznań 1998, S. 64.

³²¹ Vgl. Banham, Reyner: *Revolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyn”*, Warszawa 1979, S. 322.

³²² Lubomirski: *Bruder Orient*, S. 63-64.

³²³ Vgl. Schlögel, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit*, München 2003, S. 314.

³²⁴ Vgl. Amman, Ludwig: *Privatsphäre und Öffentlichkeit in der muslimischen Zivilisation*, in: Amman, Ludwig; Göle, Nilüfer (Hrsg.): *Islam in Sicht: der Auftritt von Muslimen im öffentlichen Raum*, Bielefeld 2004, S. 92.

³²⁵ Lubomirski, Karl: *Bruder Orient*, S. 68.

³²⁶ Vgl. Rewers, Ewa: *Język i przestrzeń w postmodernistycznej filozofii kultury*, Poznań 1996, S. 98.

erzählt werden und in dem der *Orient* zur Sprache kommt.³²⁷ Durch das Geschichtenerzählen wandelt sich der Orient bei Lubomirski von einer reinen Form, die in der Imagination der Reisenden steckt, zu einem Inhalt, von einem Bild in eine Sprache, von einem Status in einen Modus. Lubomirski erzählt Einzelgeschichten der Menschen, verewigt auf diese Art und Weise Momente der Kulturbegegnungen zwischen Orient und Okzident und entwirft im wahrsten Sinne des Wortes eine Topographie des Morgenlandes. Er erzählt Geschichten, die weder belegt, noch begründet werden müssen, weil ihre Wahrheit genauso wie die Wahrheit der Mythen kein nachprüfbares Wissen liefert und die miteinander verflochten sind wie verschnörkelte Ornamente eines orientalischen Teppichs:

Ob aus Najn, Isfahan, Qum, Kherman oder von Nomaden – jeder Teppich hat sein Eigenleben, jede Provinz, jeder Künstler bringt sein Schicksal ein, und es ist eines der letzten Wunder dieser Welt, dass ohne Lug und Trug heute noch Teppiche geknüpft werden, die den Jahrtausende alten Lebensbaum oder die Sonne oder die nomadische Tierwelt, die Planeten oder die Blumen, oder Vogelwelt zum Vorbild haben. [...] Teppiche sind viel mehr, als wir ahnen. Sie sind die Teilnahme ihrer Knüpfer an der Geschichte.³²⁸ [...] Kein Wissenschaftler zieht hier an den Fäden des täglichen Wunders, um endlich einen Blick in die Leere zu erhaschen. Teppiche halten Wahrheiten fest. Knoten um Knoten, Farbe um Farbe, Märchen um Märchen. Wer im Westen über einen Teppichgeht, ahnt selten vom Schicksal des Mädchens, der Witwe, der Brüder, das hineingeknüpft wurde.³²⁹

Während der Orient spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts seine Beziehung zum Westen, seiner Kultur und Gesellschaft lebhaft diskutiert hat, hat der Westen, der dem Orient ihre zivilisatorischen Errungenschaften, ihre Aufklärung, Rationalität und Toleranz beibringen will, einen riesigen Nachholbedarf an Mythen, Legenden, Bildern, die diese pluralistische und historisch und kulturell reiche Weltregion zu schenken hat. Die Kultur des Orients und des Okzidents klopfen sich im *Bruder Orient* auf die Schulter und versuchen die jeweils andere von ihrer Überlegenheit zu überzeugen. „Gottes ist der Orient, Gottes ist der Okzident!“³³⁰ – schrieb Goethe in seinem *West-östlichen Divan* und nach diesem Spruch, trotz aller kulturellen Reibungen in der Welt, in der, so Lubomirski, sogar die Geographie den Kompromiss verneint³³¹, scheinen sich die Menschen im orientalischen Alltagsleben zu richten. Der Orient bewegt sich, so der österreichischer Autor, zwischen Tradition und Globalisierung, zwischen Gestern und Morgen, und wenn der fremde Beobachter genau hinsieht, dann entdeckt er ein wachsendes gegenseitiges Verständnis zwischen Orient und Okzident.

Lubomirski begreift die orientalische Kultur als einen spontanen, veränderbaren, vielseitigen kommunikativen Prozess.³³² Sie ist ein verbaler und nonverbaler Kommunikationsraum³³³ zwischen Ost und West mit durchlässigen Grenzen, da immer wieder neue Elemente hinzukommen, andere an Aussagekraft verlieren oder umgedeutet

³²⁷ Vgl. Polaschegg: *Der andere Orientalismus*, S. 146.

³²⁸ Lubomirski: *Bruder Orient*, S. 153.

³²⁹ Ebd., S. 67.

³³⁰ Goethe von, Johan Wolfgang: *West-östlicher Divan*, S. 8.

³³¹ Vgl. Lubomirski: *Bruder Orient*, S. 165.

³³² Vgl. Bauman, Zygmunt: *Gesetzgeber und Interpret: Kultur als Ideologie von Intellektuellen*, in: Haferkamp, Hans (Hrsg.): *Sozialstruktur und Kultur*, Frankfurt am Main 1990, S. 452-282.

³³³ Vgl. Csáki, Moritz: *Migration-Kultur. Urbane Milieus in der Moderne*, in: Marinelli-König, Gertraud; Priesinger, Alexander (Hrsg.): *Zwischenräume der Migration. Über die Entgrenzung von Kulturen und Identitäten*, Bielefeld 2011, S. 132-133.

werden. Die Kultur unterscheidet im Orient nicht zwischen Hoch- und Alltagskultur. Diese zeitlose orientalische Kultur berücksichtigt gleichwertig das gesamte lebensweltliche Umfeld und alle Zeitebenen und ist ein nie stillstehendes Kontinuum. Lubomirski begreift den Orient, wie Ovid die Welt in seinen *Metamorphosen* und teilt ihn nicht in einzelnen, getrennten Abschnitten oder Kapiteln unter, sondern nimmt ihn als ein kontinuierliches, fortlaufendes Gedicht, als ein *carmen perpetuum* wahr.

Für Lubomirski, der dem *mirage oriental* erlagt, bleibt der Orient ein konkreter topographischer Raum, der physisch erfahren werden kann, was der Autor durch die genaue Angabe des jeweiligen Namens des Ortes, an dem er sich gerade befand, betont. Der Orient ist aber auch ein imaginärer, wenn auch nicht idealisierter oder verklärter Raum, der als Projektionsfläche der Sehnsüchte und als physische Konkretisierung der Erlebnisse der Menschen dient. Er ist im Sinne Foucaults *espace autres* – ein zutiefst irrealer Raum, der sich geographisch lokalisieren lässt.³³⁴ Im Orient-Mythos eröffnet sich ein imaginärer Fluchtraum für den intellektorientierten Menschen und er ist dazu eine Projektionsfläche der Hoffnungen auf das Eingebundensein in die eigene Geisteswelt, ein Ideenreservoir zum Aufbau eines Gemeinsamkeitsgefühls des Reisenden und des Fremden. Im Orient-Mythos wird die Differenz zwischen dem orientalischen motorischen und abendländischen sensorischen Menschentyp sichtbar, die Martin Buber wie folgt beschreibt:

Der psychische Grundakt des motorischen Menschen ist zentrifugal: ein Antrieb geht von seiner Seele aus und wird zur Bewegung. Der psychische Grundakt des sensorischen Menschen ist zentripetal: ein Eindruck fällt in seine Seele und wird zum Bilde. Beide sind empfindende, beide handelnde Menschen; aber der eine empfindet in Bewegung, der andere handelt in Bildern; der erste wenn er wahrnimmt, das Erlebnis, der Tat, der zweite hat, wenn er tut, das Erlebnis der Gestalt. Beide denken, aber des einen Denken meint wirken, des anderen Denken meint Form.³³⁵

Der okzidentale Mensch, der die griechische Antike kennt, geht in seinem Weltbild von der Gegenständigkeit der Welt aus. Der orientale Mensch setzt dagegen die Innerlichkeit der Welt voraus, die er in seiner Privatsphäre, in seiner Innerlichkeit erlebt. Das Orientbild und den Orient-Mythos in den Reisebericht von Lubomirski kann man mithilfe des Begriffs der *angewandten Erzählung* von Lévi-Strauss charakterisieren.³³⁶ Der Orient besteht aus zahlreichen verstellbaren Elementen und Varianten und, mit Lévi-Strauss gesprochen, kann er durch die Gesamtheit seiner Variante definiert werden.³³⁷ Darüber hinaus zeigt der Autor, dass durch Selektion, Ergänzung und Zusammenstellung von gegebenen überindividuellen Varianten jedes Mal ein individuelles Orientbild entsteht, weil sogar die getreuste Nacherzählung der Orient-Geschichten sie verändert. Die Individualität des Betrachters, seine Sensibilität spielt bei der Entstehung des modernen Orientbildes die wichtigste Rolle. Der Wirklichkeitsbezug des Reisenden ist dabei sekundär. Der Reichtum von Elementen des Orientbildes erlaubt dem Autor die orientalische Realität polymythisch³³⁸ zu erleben. Im

³³⁴ Siehe: Greilich, Susanne: *Espace del' autre. Der Orient bei Victor Hugo und Gérard de Nerval*, in: Hertrampf, Marina Ortrud M.; Schmelzer, Dagmar (Hrsg.): *Die (Neu-)Vermessung romantischer Räume: Raumkonzepte der französischen Romantik vor dem Hintergrund des spatial turn*, Berlin 2013, S. 79-80.

³³⁵ Buber, Martin: *Der Geist des Orients und das Judentum*, Leipzig 1916, S. 12.

³³⁶ Vgl. Poiss, Thomas: *Ödipus in Österreich*, in: Vöhler, Martin; Seidensticker, Bernd (Hrsg.): *Mythenkorrekturen: zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin 2005, S. 386.

³³⁷ Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt am Main 1977, Bd. 1, S. 237.

³³⁸ Buber, Martin: *Der Geist des Orients und das Judentum*, Leipzig 1916, S. 12.

21. Jahrhundert – im Zeitalter der Entmythisierung, des Übergangs vom archaisch-mythischen zum modern-aufgeklärten Weltbild³³⁹ - nimmt Lubomirski im Orient eine nostalgische Wende und sehnt sich nach der exotischen Polymythie der Vorzeit, nach der von Carl Otlieb Müller so genannten Morgenländerei³⁴⁰ wahr. Der Orient und der Reisende erzählen, wie einmal Scheherezade, Geschichten gegen die Tödlichkeit, gegen die Zeit und die Vergänglichkeit. Lubomirski betont schon in dem Titel seines Reiseberichts *Bruder Orient. Sieben andere Reisen in den Nahen Osten* das duale Wesen des Orients. Der Autor verwendet das Wort *Orient* in einem geistig-kulturellen Sinne, um das angestrebte soziale Verhalten in einer menschlichen Gemeinschaft hervorzuheben. In fast allen Kulturen der Welt ist das Ideal der Brüderlichkeit bekannt. Im weitesten Sinne schließt es die Würde und die Gleichberechtigung aller Menschen ein, die Humanität und sogar Feindesliebe voraussetzt. Im Orient bewundert Lubomirski die Eigenartigkeit spezifischer geistiger und kultureller Faktoren und im Nahen Osten wird er mit der Realität konfrontiert. Die Orient- und Naher-Osten-Reisen von Lubomirski ähneln einem Spaziergang auf der alten Istanbuler Galata-Brücke zwischen Orient und Okzident, die der türkische Dichter und Dramatiker Nâzım Hikmet (1901-1963) mit dem schlanken Körper eines Vogels verglich, dessen weit geöffnete Flügel nicht nur zwei Ufer verbinden, sondern auch zwei gegensätzliche Welten zusammenbringen. „Komm, Fremder, die Stimme Gottes, hier in der unendlichen Wüste zu hören. Die Stille.“³⁴¹ – schreibt Lubomirski in Tuareg und verkehrt das bedrohliche Schweigen in sein Gegenteil – die Qualität einer heilenden Stille.

³³⁹ Vgl. Horn, Christian: *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*, Karlsruhe 2007, S. 22.

³⁴⁰ Marquard, Odo: *Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie*, in: Poser, Hans (Hrsg.): *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Berlin-New York 1979, S. 50-59, hier S. 51.

³⁴¹ Lubomirski, Karl: *Bruder Orient...*, S. 21.



ISBN 978-83-947609-7-7



9 788394 760977